

CLIMENE DE MORAES FAVERO

**DOMAR A MEGERA, ESSA É A QUESTÃO:
METALINGUAGENS E JOGOS DE PODER/SEDUÇÃO EM SHAKESPEARE E
NOS FILMES DE ZEFFIRELLI E SIDNEY**

**CURITIBA
2013**

CLIMENE DE MORAES FAVERO

**DOMAR A MEGERA, ESSA É A QUESTÃO:
METALINGUAGENS E JOGOS DE PODER/SEDUÇÃO EM SHAKESPEARE E
NOS FILMES DE ZEFFIRELLI E SIDNEY**

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do Grau de Mestre ao
Curso de Mestrado em Teoria Literária do
Centro Universitário Campos de Andrade
UNIANDRADE.

Orientadora: Profa. Dra. Anna S. Camati

**CURITIBA
2013**

TERMO DE APROVAÇÃO

CLIMENE DE MORAES FAVERO

DOMAR A MEGERA, ESSA É A QUESTÃO: METALINGUAGENS E JOGOS DE
PODER/SEDUÇÃO EM SHAKESPEARE E
NOS FILMES DE ZEFFIRELLI E SIDNEY

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de
Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade –
UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:


Prof. Dra. Anna Stegh Camati (Orientadora - Uniandrade)


Prof. Dra. Célia Arns de Miranda (UFPR)


Prof. Dra. Sigrid Renaux (Uniandrade)

Curitiba, 27 de fevereiro de 2013.

Dedico essa dissertação à minha orientadora Anna Stegh Camati que “pôs na minha voz, o milagre das palavras e de sua forma, o milagre maior do seu sentido... Minha voz, meio ruído, ilumina-se por dentro...”

Fernando Pessoa

AGRADECIMENTOS

À minha cuia de chimarrão, companheira amiga e inseparável, sempre presente nas horas mais confusas e desoladoras, rompendo comigo madrugadas à procura de inspiração e me alimentando de calor.

À minha amiga Maria Padilha que me ajudou na tradução dos textos utilizados para esse estudo, ficando sempre a postos para me auxiliar no entendimento das línguas, bem como na leitura do que era necessário entender.

À Cláudia Rocha, que com seu desprendimento e amizade, preparou para mim exercícios de respiração e meditação para que eu mantivesse o foco no trabalho e não ensandecesse. À ajuda com scanners, almoços feitos com carinho e na troca de ideias e conversas a três, nós duas e minha cuia de chimarrão!

Às minhas filhas queridas, Ágatha e Bárbara, que me mandavam dormir o tempo todo e quando não, me traziam pipoca, macarrão, pão com manteiga... Parceiras, dando sempre um jeito de burlar a distância que lhes impus.

Agradeço à minha “fada madrinha”, Célia Arns de Miranda, que me apresentou à Anna Camati, possibilitando que eu fizesse esse mestrado e descortinasse um universo totalmente novo e desafiador. Agradeço por sua amizade, pelo incentivo à busca de estudos, pelo seu tempo de escuta e carinho ao partilhar seu conhecimento e ternura.

À querida professora e poeta Sigrid Renaux, que com sua sensibilidade, conhecimento e competência me presenteou com as “angústias do subsolo”, mostrando que as dores cantadas resplandecem à luz de teóricos russos, como Bakhtin. Devo a ela as contribuições de escrita de um dos subcapítulos dessa dissertação. Agradeço por sua disponibilidade, dedicação, carinho e solidariedade!

À Anna Camati, pelos desafios em articular nossas ideias, por ter me ensinado a pensar academicamente (espero ter conseguido...). Obrigada pelas fontes de leitura, por sua dedicação nas horas em que pensei desistir, pela disponibilidade de ficarmos tardes inteiras e começos de noite debruçadas sobre esse estudo. Mais do que ampliar conhecimentos, é minha alma que se amplia depois de tê-la conhecido!

À Brunilda Reichmann, um presente trazido pelo mestrado. Agradeço a possibilidade de ter frequentado suas aulas, de ter aprendido com sua sensibilidade e leitura, de poder ter ouvido suas histórias e ver despertadas as minhas. Pelo carinho, competência e dedicação na troca de ideias e estudos, pela magia das palavras revelada em “chaves de tesouros que são os próprios tesouros” (JB), pela insuportabilidade do “ponto incandescente e brilhante pulsando dentro do peito, de onde saía uma chuva de pequenas fagulhas, à espera de que alguma coisa... divina pudesse acontecer. Ela sabia que iria acontecer infalivelmente” (KM).

Agradeço, pois, ao Divino que se manifesta e à dádiva de conviver com todos os seres que transitam comigo nessa existência, professores e colegas da UNIANDRADE, amigos, família, aos meus anjos da guarda e mentores espirituais!

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	vii
RESUMO	ix
ABSTRACT	x
INTRODUÇÃO	1
1 SHAKESPEARE E A ALQUIMIA DA ESCRITA	7
1.1 INTERTEXTOS DO ENREDO DA TROCA DE IDENTIDADES	7
1.2 INTERTEXTOS DA TRAMA DE SLY	13
1.2.1 Califa por um dia – nobre por um dia	17
1.3 O TEMA DA MEGERA ANTES E DEPOIS DE SHAKESPEARE	23
1.3.1 <i>Mil e uma noites</i> – conselho de pai para filha	26
1.3.2 <i>El conde Nicanor</i> – narrativas de Dom Manuel e infante de Castilha	29
1.3.3 <i>O moço que casou com uma jararaca</i> , de Calixto de Inhamuns	38
1.3.4 <i>Como se amansa uma sogra</i> , de Leandro Gomes de Barros	49
2 WILLIAM SHAKESPEARE: A MEGERA DOMADA (1592)	57
2.1 A INDUÇÃO SHAKESPEARIANA: NÍVEIS DE ILUSÃO E REALIDADE EM <i>THE SHREW</i> E A <i>SHREW</i>	57
2.2 QUESTÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE: JOGOS DE PODER E SEDUÇÃO	64
3 FRANCO ZEFFIRELLI: A MEGERA DOMADA (1967)	103
3.1 O MUNDO DE CABEÇA PARA BAIXO: A RECRIAÇÃO DA CENA DA INDUÇÃO	103
3.2 JOGOS ROMANTIZADOS POR ZEFFIRELLI	120
4 GEORGE SIDNEY: DÁ-ME UM BEIJO (1953)	137
4.1 MOLDURAS ENTRELACADAS: CRUZAMENTO DE FRONTEIRAS ENTRE ARTE E VIDA	137
4.2 MOLDURA INTERNA: O ENREDO DE SHAKESPEARE CONTADO POR NÚMEROS MUSICAIS	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
REFERÊNCIAS	191
ANEXO A – FICHA TÉCNICA DE A MEGERA DOMADA (1967)	199
ANEXO B – FICHA TÉCNICA DE DÁ-ME UM BEIJO (1953)	200

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O pontífice porco (6'15")	112
Figura 2 – Destronamento do rei e rainha (6'57").....	113
Figura 3 – Estudantes comemoram a volta às aulas (5'53").....	113
Figura 4 – Ritual de vida e de morte (6'9").....	113
Figura 5 – Presas ou libertas? (2'49")	116
Figura 6 – Mundo às avessas (5'53").....	116
Figura 7 – Carnaval de rua (5'10")	117
Figura 8 – Folia e fantasia (5'25")	117
Figura 9 – Câmera-olho (10'21").....	124
Figura 10 – Bianca dissimulada (12'33").....	127
Figura 11 – Katherina ouve a conversa de Bianca e seu pai (12'24")	128
Figura 12 – Katherina observa a alegria da família (50'04")	128
Figura 13 – Câmera-olho marcando a exclusão de Katherina (50'33")	128
Figura 14 – Katherina sorri ao saber que irá se casar (51'14").....	129
Figura 15 – Petrucchio observa Katherina que se esconde (38'19")	130
Figura 16 – Katherina diverte-se ao achar que conseguiu se esconder (38'30")	130
Figura 17 – Confraternização de Katherina e Bianca (54'27").....	130
Figura 18 – Petrucchio leva o dinheiro que ganhou como dote de Katherina (1:7'30").....	131
Figura 19 – Feliz... (1:26'46")	132
Figura 20 – Conto de fadas! (1:34'38")	133
Figura 21 – Katherina observa as crianças (1:49'46").....	134
Figura 22 – Katherina procura pelo olhar de Petrucchio (1:49'56")	134
Figura 23 – Petrucchio desvia o olhar (1:49'58").....	134
Figura 24 – Rindo dos perdedores (1:53'46").....	136
Figura 25 – Ensaio do final da peça (15'30").....	142
Figura 26 – Troca de cenário à mostra (1:29'05")	142
Figura 27 – Plateia dentro do filme (36'39")	142
Figura 28 – <i>Script</i> com partitura de Cole Porter (1'25").....	143
Figura 29 – Chegada do compositor. (1'4").....	144
Figura 30 – Quadro de Olivier como Hamlet (2'30").....	145
Figura 31 – Reverência irônica de Cole Porter (3')	146
Figura 32 – Ousado número musical de Lois Lane (10'43")	147
Figura 33 – Hamlet/Olivier, o pensador.....	148
Figura 34 – Letreiro luminoso anunciado a peça (14'40")	149
Figura 35 – Abertura da peça dentro do filme (36'44").....	150

Figura 36 – <i>Estreamos em Veneza</i> (36'58").....	151
Figura 37 – Fred, no papel de narrador (38'42")	152
Figura 38 – <i>Tom, Dick e Harry</i> (41'02").....	154
Figura 39 – <i>Onde está a vida que eu tinha?</i> (1:19'15")	156
Figura 40 – <i>Vim para casar ricamente em Pádua</i> (46'59")	158
Figura 41 – <i>Odeio os homens</i> (51'17").....	160
Figura 42 – <i>Que especial era teu rosto</i> (56'55").....	160
Figura 43 – A desolação de Petrucchio (1:46'10")	161
Figura 44 – Olhar surpreso de Petrucchio (1:46'34")	162
Figura 45 – Discurso final de Lilli/Katherina. (1:46'36")	162
Figura 46 – Olhar desconfiado de Petrucchio (1:46'40")	163
Figura 47 – Gesto de reconciliação (1:47'40")	163
Figura 48 – Fred chama Katherina de Lilli (1:47'51")	164
Figura 49 – <i>Dá-me um beijo!</i> (1:48'02")	164
Figura 50 – O casal flutua... (1:48'49").....	165
Figura 51 – <i>So in Love</i> (4'13").....	169
Figura 52 – <i>Está quente demais!</i> (8'58").....	171
Figura 53 – Ensaio dos agradecimentos (15'22").....	172
Figura 54 – <i>Por que não pode se comportar?</i> (18'33").....	174
Figura 55 – <i>Wunderbar!</i> (27'10").....	175
Figura 56 – Cena em que Lilli recebe as flores (33'19").....	176
Figura 57 – Lilli lê o cartão (54'45").....	177
Figura 58 – Olhar apavorado de Fred temendo o pior (54'47")	177
Figura 59 – Bilhete (58'54").....	179
Figura 60 – <i>Estamos no palco!</i> (58'50")	179
Figura 61 – <i>Chama-a pelo nome próprio.</i> (1:00'47")	180
Figura 62 – <i>Ameaça dar-lhe uma surra no palco.</i> (1:00'50")	180
Figura 63 – <i>Flagrante</i> (1:08'18")	181
Figura 64 – <i>Lois reencontra Tex</i> (1:29'30")	182
Figura 65 – <i>Sempre fui fiel a minha maneira</i> (1:31'22").....	183
Figura 66 – <i>Lilli/ Fred/ Teatro</i> (1:35'30").....	184
Figura 67 – <i>Brush Up Your Shakespeare</i> (1:36'52")	184

RESUMO

Esta dissertação, após a revisão de alguns textos narrativos e dramáticos que, segundo diversos críticos, seriam possíveis textos-fonte de Shakespeare, visto que se relacionam com aspectos formais ou temáticos desenvolvidos em *A megera domada* (1592), discute questões de gênero, sexualidade, metateatralidade e intertextualidade no texto do bardo e reflete como as mesmas foram reconfiguradas em dois filmes nas décadas de 1950 e 1960. Em um primeiro momento, os mecanismos do fazer teatral e os vários níveis de ilusão dramática são examinados a partir das induções, que introduzem a ação principal, nas peças *The Taming of a Shrew* (1594), cuja autoria continua sendo ponto de discórdia entre os críticos, e *The Taming of the Shrew* (1592), reconhecida como sendo parte do cânone shakespeariano. Pelo viés da crítica feminista, evidências são fornecidas que os jogos de poder e sedução entre Katherina e Petrucchio, articulados por Shakespeare em sua inventiva trama, interrogam as ortodoxias de sua cultura e questionam as atitudes misóginas do seu tempo. Em um segundo momento, com base em postulados teóricos de influentes críticos como Mikhail Bakhtin, Patrice Pavis, Linda Hutcheon, Robert Stam, Irina Rajewsky, dentre outros, faz-se uma reflexão sobre os processos de apropriação e adaptação do texto shakespeariano em duas recriações fílmicas. Além de focar como a indução foi recriada e transformada em uma representação de folias carnavalescas por Franco Zeffirelli, em sua versão fílmica homônima (1967), investiga-se a atribuição de novas identidades às personagens do enredo principal por meio de jogos que pendem para o padrão romântico. E, no filme *Dá-me um beijo* (1953), de George Sidney, uma transposição midiática realizada a partir de dois textos-fonte, *A megera domada*, de Shakespeare, e o *backstage musical* homônimo da Broadway, de Cole Porter, as fronteiras fluídas entre arte e vida, problematizadas por meio do artifício de molduras entrelaçadas, são analisadas, tomando como referência as músicas cantadas dentro e fora de cena. Mostra-se, ainda, que os jogos de poder e sedução entre pares, do texto shakespeariano, são transformados em triângulos amorosos em *Dá-me um beijo*, refletindo a mudança das mentalidades no contexto da década de 1950, época em que o filme musical é ambientado.

PALAVRAS-CHAVE: Shakespeare. Gênero. Sexualidade. Intertextualidade. Metateatralidade. Adaptação fílmica.

ABSTRACT

This dissertation, after a revision of some narrative and dramatic texts which, according to some critics, might have been used by Shakespeare as source-texts, since they relate to formal and thematic aspects of *The Taming of the Shrew* (1592), discusses gender, sexuality, metatheatricality and intertextuality in the bard's play and reflects on how these issues have been reconfigured in two film productions of the 1950s and 1960s. Initially, mechanisms of dramaturgical construction and levels of illusion and reality are examined, taking as starting-point the inductions, which introduce the main action, in *The Taming of a Shrew* (1594), a play whose authorship continues to be contested by critics, and *The Taming of the Shrew* (1592), recognized as part of the Shakespearean canon. Through feminist approaches, evidence is provided that the power and seduction games of Katherina and Petruchio, articulated by Shakespeare in his inventive plot, interrogate the orthodoxies of his culture and question the misogynous attitudes of his time. Secondly, critical questions are raised on the processes of appropriation and adaptation in two film versions, in the light of theoretical postulates by renowned critics, such as Mikhail Bakhtin, Patrice Pavis, Linda Hutcheon, Robert Stam, Irina Rajewsky, among others. Besides focusing on how the induction was recreated and transformed into a representation of carnival revelries by Franco Zeffirelli, in his homonymous film adaptation (1967), the designation of new identities to the characters of the main plot, though games that tend towards romanticism, is investigated. And, in the film, *Kiss Me, Kate* (1953), by George Sydney, a mediatic transposition that borrows from two source-texts, *The Taming of the Shrew*, by Shakespeare, and the homonymous Broadway backstage musical, by Cole Porter, the fluid borders between art and life, problematized by the artifice of interwoven frames, are analyzed, using as main reference the on and backstage musical numbers. Finally, the power and seduction games, played in pairs in Shakespeare's text, and transformed into love triangles in *Kiss Me, Kate*, are analyzed to show the change of mentalities in the context of the 1950s, time when the musical film is set.

KEYWORDS: Shakespeare. Gender. Sexuality. Intertextuality. Metatheatricality. Film Adaptation.

INTRODUÇÃO

As estratégias de releitura, atualização e incorporação de vários textos em um texto novo tornaram-se elementos principais do processo de construtividade textual na contemporaneidade. Esta dissertação, após uma investigação sobre os possíveis textos-fonte que serviram de inspiração para William Shakespeare, revelando-o como um talentoso adaptador, se debruça sobre questões de gênero, sexualidade, metateatralidade e intertextualidade na peça *A megera domada* (1592) e em duas versões fílmicas das décadas de 1950 e 1960.

A abordagem desenvolvida nessa dissertação não foi encontrada em nenhum trabalho acadêmico, com exceção de uma produção em nível de Mestrado, pela Universidade Estadual do Ceará, de autoria de Agnes Bessa Silva Feitosa, chamada *Reescrevendo Shakespeare no cinema: de "A megera domada" a "10 coisas que eu odeio em você"*. A dissertação aborda a construção da personagem Katherina Minola e sua tradução para o cinema, nas versões *A megera domada* (1929), de Sam Taylor, *A megera domada* (1967), de Franco Zeffirelli, e *10 coisas que eu odeio em você* (1999), de Gil Junger, utilizando as considerações críticas sobre a construção da personagem teatral, teorizadas por Décio de Almeida Prado, em seu livro *O papel da personagem na ficção*, e concepções de sujeito com base no feminino, discutidas por Alain Touraine em *O mundo das mulheres*.

Nesse trabalho, objetivou-se demonstrar como Shakespeare, em sua peça *A megera domada* (1592), apropriou-se e recriou temas, figuras, fatos e acontecimentos literários e não literários, inserindo-se na tendência criativa da contemporaneidade no que diz respeito à intertextualidade e intermedialidade, fato que colocaria o autor como um arauto da escrita pós-moderna, constituindo-se, por

sua vez, em mote de muitas outras apropriações, o que fez com que fosse tantas vezes retomado e recriado.

Nesse sentido, pretende-se demonstrar como Shakespeare enveredou pelos caminhos intertextuais e de que maneira usou de inventividade e criticidade ao colocar em suas cenas temas polêmicos para a época, a exemplo da domaçaõ de uma mulher, sem deixar de questionar a psicologia feminina e sua subjetividade. Ao compor sua peça, o dramaturgo alinhavou baladas, histórias antigas, passagens de peças anteriores, bem como concomitantes ao seu tempo; discursos aceitos pela sociedade, fossem eles chauvinistas, como os sermões dos pastores, ou irônicos como certas falas de Katherina, denunciando a misoginia patriarcal da época renascentista.

A meu ver, Shakespeare foi um dos mais hábeis adaptadores da literatura e dos palcos. James Shapiro (2012) comenta que o bardo, ao criar seus personagens, faz uso de excepcional imaginação para criar papéis de grande complexidade:

O que é especialmente fascinante é que Shakespeare não chegou a inventar a maioria desses personagens: encontrou quase todos eles, já meio esboçados, não nas pessoas que conhecia, mas nas obras de outros escritores (...). As histórias e retratos que esses livros continham se fixavam em sua mente, às vezes por anos, até que ele fosse capaz de ver o que era necessário para transformá-los totalmente e lhes dar vida. (SHAPIRO, 2012, p. 314)

Essa pesquisa, portanto, levando em consideração as colocações acima, apresenta, no capítulo 1, textos narrativos e dramáticos que seriam possíveis textos-fonte de Shakespeare. Relacionam-se com aspectos formais ou temáticos desenvolvidos em *A megera domada*. Na parte intitulada “Shakespeare e a alquimia da escrita”, passarei em revista textos orais ou escritos que evocam o enredo e, como já mencionado, a temática do texto shakespeariano. A história de Bianca e seus pretendentes será o primeiro exemplo de possível intertexto apresentado nesse

trabalho por ter um enredo similar à obra *I Suppositi*, de Ludovico Ariosto. Nessa mesma linha de trabalho, o prólogo shakespeariano será relacionado a uma das histórias do livro de *As mil e uma noites*. O primeiro capítulo, portanto, fará ligações entre o texto de Shakespeare com narrativas existentes antes da escritura de sua peça. Como diversas narrativas abordam a domaçaõ de mulheres, assunto que até os nossos dias desperta interesse, apresentaremos, também, textos que foram escritos depois do Renascimento e que, a exemplo do bardo, fizeram uso dessa temática.

Para o estudo dos possíveis textos-fonte e outras especificidades da peça de Shakespeare, as considerações críticas de Barbara Hodgdon (2010), bem como contribuições de outros estudiosos como Stephen Greenblatt (2011), Anna Stegh Camati (2008), Marlene Soares dos Santos (2000), José Itamar S. Silva (2011), entre outros, serão utilizadas.

Outro aspecto de grande apelo popular na obra *A megera domada* é o caráter lúdico ao desdobrar-se entre ficção e realidade. No capítulo 2, “William Shakespeare: *A megera domada* (1592)”, serão discutidas as metalinguagens no texto de Shakespeare, que apresenta a peça dentro da peça, personagens com consciência dramática ao fazerem reflexões sobre o teatro e a representação dramática, comparações e críticas entre o teatro e a vida, aproximação entre palco e plateia e a ruptura da ilusão dramática.

Uma adaptação pode ser utilizada para realizar uma crítica social ou cultural mais ampla – ou para evitá-la. Dessa forma, a visão política e histórica do adaptador transparece em sua intencionalidade artística, sendo que: “As adaptações de Shakespeare, em particular, podem ser concebidas tanto como tributos quanto como tentativas de suplantar a autoridade cultural canônica” (HUTCHEON, 2011, p. 134).

Esses aspectos serão considerados na análise do subcapítulo 2.2 “Questões de gênero e sexualidade: jogos de poder e sedução no texto de Shakespeare”, à luz de reflexões de escritoras feministas e historiadoras como Emily Detmer (1997) e Natasha Korda (1996), que demonstram como "as mulheres rebeldes" eram uma preocupação para os ingleses durante o final do séc. XVI e início do séc. XVII, e de considerações teóricas de Betty Friedan (1963) e Judith Butler (2003), que examinam questões de gênero e sexualidade na atualidade. Na abordagem sobre a sexualidade será apresentada a estrutura da perversão como fundamento nos relacionamentos humanos, com base nos estudos de Maria Rita Kehl (1998), Joyce McDougall (2001) e Marie-France Hirigoyen (2011).

Sendo a narrativa o denominador comum entre a literatura, o teatro e o cinema, refletirei sobre os processos de apropriação de estratégias narrativas de uma mídia para outra, tendo como foco a popularização da obra de Shakespeare. Vejo esse aspecto como de vital importância na produção contemporânea, sendo que Shakespeare teria dado o impulso inicial nesse jogo performático de criações e recriações ou “partidas multimídias”. Nesse sentido, nos capítulos 3 e 4, serão discutidos diálogos temáticos ou estruturais entre o texto-fonte de Shakespeare e os textos-alvos em duas montagens fílmicas, *Dá-me um beijo* (1953), de George Sidney e *A megera domada* (1967), de Franco Zeffirelli, levando em consideração as alterações que podem ter resultado dos intervalos e diferenças de tempo, espaço e cultura que separam os momentos de produção da fonte e da adaptação. Os dois filmes foram escolhidos porque permitem desenvolver uma análise dentro dos estudos intermidiáticos, foco desse trabalho, além de recuperar o caráter metalinguístico e intertextual comuns à peça shakespeariana.

De acordo com Claus Clüver (2006, p. 17) em todos os casos de transposição intersemiótica, há a mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra. Comenta que além de serem traduções de uma linguagem para outra, as transposições possuem outras funções, pois, são frequentemente marcadas por seu caráter subversivo. No estudo de transformações e adaptações midiáticas, deve-se, de preferência, partir do texto alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia. Levando em consideração esses pressupostos investigaremos, nas montagens fílmicas, por que a peça de Shakespeare é ainda recuperada e de que forma nosso contexto sociocultural autorizaria ou não os jogos de poder e sedução inspirados nos textos do dramaturgo, bem como de que forma repercutiria a domaçoão da megera na atualidade.

No subcapítulo 3.1, “O mundo de cabeça para baixo: a recriação da cena da indução”, mostraremos como Zeffirelli recriou o prólogo shakespeariano, fazendo uso da quebra do real e crítica irônica. Esses aspectos serão demonstradas em relação à festa popular no início do filme, ou no resgate expressivo da atuação dos atores. Nesse sentido nos auxiliarão os estudos a respeito da carnavalização propostos por Mikhail Bakhtin, em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987). No subcapítulo 3.2, os jogos de poder e sedução, retomados por Zeffirelli sob um viés romântico, serão objeto de reflexão e análise.

Nos dois subcapítulos da última parte da dissertação, intitulada “George Sidney: *Dá-me um beijo* (1953)”, serão investigadas as linguagens utilizadas em 1950, que atualizam a obra do dramaturgo, resgatando seu caráter popular e aproximando-a do espectador de então. O estudo das letras das canções será

relevante quanto à atualização e popularização da obra shakespeariana, já que estabelece um diálogo, de forma irônica, com padrões de comportamento da década de 50, a exemplo de Shakespeare em sua época. Os pressupostos teóricos de críticos de cinema como Robert Stam (2010), Lawson-Peebles (1996) e Jane Feuer (1993) servirão de norte para explorar especificidades, como fronteiras fluídas entre arte, vida e molduras entrelaçadas, no filme *Dá-me um beijo*, de George Sidney.

Importante salientar que o processo intergenérico e/ou intermediário /intersemiótico, por sua vez, gera consequências, produz sentido, cujo resultado é sempre um novo texto, que, ora se aproxima, ora se distancia do texto-fonte. De acordo com Júlio Plaza, “mesmo o processo pretendidamente mimético caracteriza-se pelo fato de algo tentar fazer-se igual a outro, mostrando-se como não igual. [...] Representar a coisa ‘tal como ela é’ é mimese mediada pelo código. Quer dizer, a similaridade já contém seu tom diferenciador” (PLAZA, 2003, p. 33).

Estudaremos, pois, como a temática da megera foi retomada e recriada nos diferentes suportes textuais e midiáticos e de que forma reverberam os jogos de poder e sedução.

1 SHAKESPEARE E A ALQUIMIA DA ESCRITA

Nas mãos inspiradas
nascem antigas palavras
com novo matiz.
(KOLODY, 1994, p. 157)

Nesse capítulo abordaremos os possíveis textos-fonte usados por Shakespeare na escrita de sua peça *A megera domada*. Conforme coloca Linda Hutcheon (2011), um texto adaptado é um objeto recriado. O adaptador é um intérprete antes de tornar-se um criador. Sua transposição criativa de uma obra adaptada está sujeita à escolha do gênero, mas antes de tudo ao “temperamento e talento do adaptador, além de seus próprios intertextos particulares que filtram os materiais adaptados” (p. 123). Podemos considerar Shakespeare um alquimista da escrita ao retomar e transformar os textos de sua época.

No item seguinte serão apresentados alguns possíveis textos-fonte utilizados na composição da peça *A megera domada* quanto ao romance de Bianca e Lucentio e da troca de identidade.

1.1 INTERTEXTOS DO ENREDO DA TROCA DE IDENTIDADES

Shakespeare, ao escrever seus textos, apropriava-se de outras fontes escritas ou orais, fazendo uso da intertextualidade e de processos de adaptação. Sua formação escolar pode ter contribuído nesse aspecto. O dramaturgo foi educado em Stratford-upon-Avon, uma cidade pequena, que se beneficiava da sua relativa proximidade de Londres. Nessa época, o Humanismo chegando à Inglaterra, no início do século XVI, incentivava o estabelecimento da educação pública. O escritor viveu assim, o ensino das primeiras letras na escola primária, onde teria estudado gramática e retórica, que lhe teriam ensinado a argumentar a favor e contra uma mesma proposição, e aprendido a ler, escrever e falar latim, a língua

mais importante da Europa naquele tempo. Ele também teria sido apresentado aos grandes nomes da literatura latina como os dramaturgos Plauto (c. 254-184 AC) e Terêncio (c. 195-160 AC) que eram, frequentemente, representados pelos alunos na escola. O aprendizado mais importante que “a escola deu a Shakespeare foi o cultivo do seu amor pela leitura, cuja voracidade substituiu uma educação institucionalizada, e o transformou em um dos homens mais instruídos do seu tempo, o que pode ser atestado pela quantidade de livros utilizados na feitura de suas peças” (SANTOS, 2000, p. 77).

O contato com os latinos durante sua formação transparece na trama do namoro de Bianca e Lucentio aludindo a outras peças, possivelmente, conhecidas na época: “O enredo da personagem Bianca e seus pretendentes se baseia em uma história similar, da obra *I Suppositi*, do italiano Ariosto. Shakespeare provavelmente a conheceu por meio da tradução inglesa, *Supposes*, feita por George Gascoigne” (NUNO, 2004, p. 17).

I Suppositi (A troca) é uma comédia de Ludovico Ariosto composta em 1509. O enredo é baseado em uma paixão à primeira vista entre Polinesta e Dulippo. Na impossibilidade de Dullipo namorar Polinesta simula-se na história uma série de mal-entendidos e identidades equivocadas. Dulippo, cuja “real” identidade é Eróstato é filho de Filogono, um dos homens mais ricos da Itália. Da mesma maneira que Lucentio que foi para Mântua com o propósito de estudar, assim foi Eróstrato para Ferrara. Podemos verificar o mote usado por Shakespeare na Cena I de *A megera domada*:

(Clarínada. Entram Lucentio e seu criado Trânio.)

LUCENTIO

Como foi sempre o meu desejo, Trânio,
Conhecer Pádua, esse berço das artes,
Aqui cheguei à fértil Lombardia,

Doce jardim da nossa grande Itália;
 E armado com o carinho de meu pai,
 As bênçãos dele e a sua companhia,
 Meu criado querido e confiável,
 Aqui vivamos e talvez eu siga
 A trilha do saber com bons estudos.
 Pisa, famosa por seus cidadãos,
 Deu vida a mim e, antes, a meu pai -
 Mercador conhecido pelo mundo -
 Vincentio, da linhagem Bentivolii.
 A mim, seu filho, educado em Florença,
 (SHAKESPEARE, 1998 p. 35)

Em Ariosto, a vinda do estudante rico para a cidade é descrita na fala de Polinesta, quando confessa à sua ama Nutrice a troca de identidades:

Polinesta - Saiba que este quem você julga ser Dulippo é um nobilissimo siciliano, e seu nome real é Eróstrato, filho de Filogono, um dos homens mais ricos do país.

Nutrice - Como? Eróstrato? É Eróstrato, filho de Filogono, este que se aproxima de nossa...

Polinesta - Cale-se, se quiser, e escute-me, que eu vou explicar tudo. Aquele que veio até essa cidade para estudar é, como eu digo, Eróstrato. Sentiu-se mal e desceu do navio. Foi quando cruzei com ele na Via Grande, e imediatamente se apaixonou por mim; seu amor era tão veemente que mudou de repente seu objetivo e jogou de lado os livros, roupas por só pensar em mim. Trocou seu nome pelo do seu servo Dulippo, que vinha com ele de Sicilia. Erostrato, antes patrão e aluno, agora é conhecido como Dulippo. Como vê, um estudante do amor, e assim tenta há meses arranjar-se com meu pai.¹ (ARIOSTO, 1954, p. 8)

¹ Trechos transcritos em língua estrangeira nas notas de rodapé, quando ocorrerem, são de minha tradução.

Polinesta - Sappi che costui, che tu reputi che sia Dulippo, è nobilissimo siciliano, e Il suo vero nome è Erostrato, figliuolo di Filogono, uno dei più ricchi uomini di quel paese.

Nutrice - Come? Erostrato? Non è Erostrato, figliuolo di Filogono, questo vicin nostro, il quale...

Polinesta - Taci, se tu vuoi, e ascoltami, che io ti chiarirò del tutto. Quello che insino a qui Dulippo hai reputato, è, come io ti dico, Erostrato, el quale venne per dare opera agli studi in questa città; et essendo a pena uscito di nave, mi scontrò ne la Via Grande, e subito s'innamorò di me; e di tale veemenza fu questo amore suo, che in un tratto mutò consiglio, e gittò da parte i libri e i panni lunghi, e deliberossi che io sola el suo studio fussi; e per avere più commodità di vedermi e di ragionare meco, cambiò li panni, el nome e la condizione con Dulippo suo servo, che solo aveva di Sicilia menato con lui: sì che egli, quel dì medesimo, di Erostrato e patrone e studente, si fe' Dulippo famiglio, e ne l'abito che tu vedi, studente d'amore; e tanto per diversi mezi tramò, che dopo alcun dì gli venne fatto d'acconciarsi per famiglio di mio padre " (ARIOSTO, 1954, p. 8).

Da mesma maneira em *A megera domada*, Lucentio se apaixona à primeira vista por Bianca e sugere a troca de identidades:

TRÂNIO

Impossível. Quem faz o seu papel
E banca o filho de seu pai em Pádua,
Recebe em casa, estuda, vê amigos,
Faz visita aos patrícios, dá banquetes?

LUCENTIO

Basta! Já chega, pois já resolvi.
Nós não entramos, inda, em casa alguma,
E ninguém sabe, só de olhar os rostos,
Quem é amo ou criado. E assim sendo,
No meu lugar você é o amo, Trânio:
Como eu, cuide casa e criadagem.
Eu serei outro, acaso um florentino,
Napolitano ou pobretão de Pisa.
'Stá pronto; é isso. Trânio, agora mude
De roupas. Vista meu chapéu e capa.
Quando chegar, Biondello irá servi-lo,
E eu o convenço de ficar calado.

(Trocam casacos, chapéus, adereços.)

(SHAKESPEARE, 1998, p. 36)

A peça *I Suppositi*, por sua vez, alude a duas outras peças clássicas: *Os cativos*, de Plauto e *O eunuco*, de Terêncio). Ambas apresentavam, também, trocas de identidades. Na primeira, *Os cativos*, um pai perde seus filhos como escravos. O primeiro é levado pequeno a um reino vizinho por um de seus criados, e o segundo, já adulto, é roubado. Consegue reavê-los, entretanto, ao comprar dois outros escravos, Filócrates e Tíndaro, que trocando suas identidades o ajudam. Sendo que um deles, Tíndaro, é o seu próprio filho desaparecido quando pequeno. As falas abaixo mostram o momento em que Filócrates, o senhor, troca de identidade com Tíndaro, seu criado, cena que se assemelha à descrição feita por Polinesta da troca

de identidade entre Pollipo e Eróstrato, em Ariosto, e à de Lucentio e Trânio, em Shakespeare.

FILÓCRATES: E é por isso mesmo que te aconselho a que te lembres de que não sou o teu senhor, mas o teu escravo. Mas agora, como os deuses imortais nos mostraram a sua vontade de que eu, que fui outrora teu senhor, agora fosse teu companheiro de escravidão, vou pedir-te uma só coisa: vou pedir-te com meus rogos o que antes te ordenava segundo o meu direito: pelo nosso incerto destino, pela bondade que' meu pai usou sempre contigo, pelo nosso cativo comum trazido pelas mãos do inimigo, não me trates melhor do que eu te tratava, a ti quando tu me servias e lembra-te sempre do que foste e do que és agora, nem lhe põe o pano, para não estragar o negócio.

TINDARO: Sei perfeitamente que eu agora sou tu e que tu és eu.

FILÓCRATES: Então, vê lá se pões isso na lembrança, o melhor que te seja possível toda a nossa esperança reside neste engano.

(PLAUTO, 1952, p. 156)

Em *O eunuco*, de Terêncio, há a presença de uma cortesã, Taís, que precisa trazer a irmã até sua presença. Essa também havia sido vendida como escrava a um de seus pretendentes. Taís simula afastar-se de Fédria, seu atual amante, para angariar a confiança do senhor de sua irmã, um militar de quem antes gostava, fazendo com que esse lhe entregue a moça. A troca de identidades se dá porque o irmão de Fédria, Quérea, se apaixona à primeira vista pela irmã de Taís na rua, ao descer no porto. Para conquistá-la finge ser um eunuco dado de presente por Fédria à Taís, a fim de proteger a irmã:

QUÉREA: Aonde vais?

PARMENÃO: Vou para casa para levar esses escravos a Taís, segundo as ordens de teu irmão.

QUÉREA: Ó que sorte tem esse eunuco em ir de presente para essa casa.

PARMENÃO: Então por quê?

QUÉREA: Então não vês? Terá sempre em casa para a ver e para lhe falar uma colega tão linda; estará com ela no mesmo lar; comerá algumas vezes com ela; e pode ser até que durma ao lado.

PARMENÃO: E se fosses tu a ter essa sorte?

QUÉREA: De que maneira, Parmenão? Responde.

PARMENÃO: Tu punhas o vestuário dele.

QUÉREA: O vestuário? Bem, e depois?

PARMENÃO: Depois, levo-te lá.

QUÉREA: Estou a ouvir.

PARMENÃO: Digo que tu és ele.

QUÉREA: Compreendo.

PARMENÃO: E tu gozas das vantagens de que falavas há bocado: comes com ela, estás junto dela, tocas-lhe, brincas com ela e dormes-lhe ao lado. Lá, ninguém te conhece nem sabe quem és. E além disso o teu aspecto tua idade facilitam passares por eunuco.

(TERÊNCIO, 1952, p. 321)

Constatamos assim, as relações dialógicas que foram discutidas por Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010). Sabemos que com base nos estudos de romances do autor russo, Bakhtin caracteriza a narrativa como dialógica, ou seja, no texto diversas vozes da cultura se entrecruzam. A língua não é domínio de um único indivíduo, mas resultado de intercâmbios culturais, de vozes que se influenciam, caracterizado uma polifonia de discursos.

Shakespeare tinha consciência dessa polifonia em seu processo de criação ao fazer suas adaptações. De acordo com Linda Hutcheon (2011), a adaptação pode acontecer de três formas: primeiro, “uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (p. 29), envolvendo uma mudança de mídias, gêneros, foco ou contexto. Nesse sentido, “a transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico para uma narrativa ou peça ficcionalizada” (p. 29). Em segundo lugar, a adaptação é vista com o processo de criação, que “envolve tanto uma (re)interpretação quanto

uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (p. 29); em terceiro lugar, vista a partir de seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade: “nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como parlimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação”(p. 30). Shakespeare dominava todas as técnicas de adaptação, recriando contextos.

Podemos exemplificar esse processo intertextual já na primeira cena de *A megera domada*, quando o autor referencia frases e personagens de outras peças contemporâneas a sua época. É o que veremos a seguir.

1.2 INTERTEXTOS NA TRAMA DE SLY

Caracterizada pela presença de um prólogo, subdividido em duas cenas de indução, seguido de cinco atos, a peça revela dois enredos entrelaçados, envolvendo os casamentos de Katherina com Petrucchio e Bianca com Lucentio.

No prólogo, aparece o bêbado Sly, que é retirado de uma taverna sob ameaça de ser preso porque quebrou alguns copos e se recusa a pagá-los. Quando é cobrado por isso pela taverneira, ameaça-a dizendo ser de uma linhagem que viria de Ricardo III. Cita uma frase que teria sido proferida, segundo Barbara Hodgdon (2010, p. 140), em uma peça escrita por Thomas Kyd, *A tragédia espanhola*, (1592):

SLY – Você é um mala! Os Slys não são bandidos, procure nas crônicas; viemos de Ricardo o conquistador: Portanto *Paucas pallabris*, deixe o mundo desmoronar. Sessa! (SHAKESPEARE, 2010, p. 141)²

A citação, *Paucas pallabris*, pode ser uma corruptela do espanhol: *pocas palabras*; o uso da desinência do dativo plural em latim *is*, no final do termo *pallabris*,

² Traduções feitas de *A megera domada*, da edição The Arden Shakespeare, organizado por Barbara Hodgdon, algumas vezes fazem-se necessárias devido à maior aproximação aos assuntos investigados, sem levar em consideração, contudo, a qualidade de outras traduções que também serão apresentadas nesse trabalho. Logo, as traduções, quando ocorrerem, são minhas.
SLY - You`Re a baggage: the Slys are no rogues. Look in the chronicles; we came in with Richard Conqueror: therefore *paucas pallabris*, let the world slide. Sessa!

alude ironicamente a uma falsa erudição. A frase seria dita pela personagem Jerônimo, que na *Tragédia Espanhola*, adverte que vingará a morte de seu filho Horácio:

HIERONIMO

Even so: -

What new device have they devised, tro?

Pocas Palabras, milde as the Lambe:

Ist I will be revengde? no, I am not the man.³

(KYD, 2008, p. 322, minha ênfase)

O contexto histórico de *A tragédia espanhola*, também conhecida por *Jerônimo*, é o desenrolar da anexação de Portugal em 1580, pelo rei Felipe II da Espanha, que durou até 1640. Thomas Kyd criou seu texto com base em crônicas da época e referências às tragédias de Sêneca, cheias de violência, bem como a fama de vilões vingativos italianos a exemplo de Maquiavel, sendo que alguns nomes e frases apresentadas na tragédia eram de origem espanhola e italiana (DINORA, 2012). Daí a relação parodística na citação de Sly. A peça teria que envolver o falar popular. Foi uma das obras mais populares e influentes na época.

Há, de acordo com Hodgdon (2010, p. 140), uma possível alusão ao personagem cômico Capitão da Commedia Dell'Arte, fanfarrão, que falava espanhol. Era dele a frase: let the world slide. Sessa! Ou seja, deixe o mundo desmoronar por que se preocupar? Sly repete o provérbio, assim como profere Sessa, que teria a intenção de dizer para que se ficasse quieto. Repetiria ainda um ritual da esgrima quando o desafio ou a luta termina, possivelmente de *cessez francês* (cease).

³ HIERONIMO

Mesmo assim: -

Qual a nova que eles inventaram, cara?

Pocas Palabras, doce como cordeiro:

Serei vingado? Não, não sou o homem.

Outro exemplo de relação parodística, que na época poderia ser facilmente identificada pelo público, é o fato de Sly dizer que descende das crônicas de Ricardo o conquistador. Sly pode ter confundido Ricardo Coração de Leão com Guilherme, o Conquistador (NUNO, 2004, p. 20), ambos reis da Inglaterra em épocas distintas: Ricardo Coração de Leão ou Ricardo I (1157-1199), terceiro filho de Henrique II, rei da Inglaterra, recebeu aos onze anos o ducado de Aquitânia, na França, do qual tomou posse em 1169, mas a partir de 1173 a 1188, manteve-se constantemente em guerra, ou aliado aos irmãos contra o pai, ou contra os seus próprios irmãos. Com a morte destes tornou-se herdeiro dos tronos da Inglaterra e Normandia, tendo sucedido a seu pai em setembro de 1189 (DANNEMANN, 2012). Já Guilherme, o conquistador, foi o primeiro rei normando da Inglaterra, de 1066 até a sua morte em 9 de setembro de 1087. Seu reinado trouxe a cultura normando-francesa à Inglaterra, influenciou o curso subsequente da Inglaterra na Idade Média, bem como mudanças na língua inglesa.

Sly pode ainda estar se referindo à peça de Shakespeare *Ricardo III*, cujo papel era interpretado por Richard Burbage (HODGDON, 2010. p. 140), ator e proprietário de teatro na época de Shakespeare. Foi amigo do autor e interpretou muitas de suas peças a exemplo de *Hamlet* e *Romeu e Julieta*.

A confusão de Sly ao citar nomes da realeza e criações literárias torna-se divertida, pois confunde realidade e ficção e já nos dá uma ideia de uso da metalinguagem usada em todo o transcorrer da peça ao tratar da domaçaõ de Katherina.

O fato de Shakespeare abordar textos conhecidos fazia com que sofresse crítica por parte de seus contemporâneos. Sabemos, com base em alguns estudiosos (HODGDON, 2010; LIMA, 2004), que na fase inicial de sua carreira,

Shakespeare, apesar do sucesso de público, chegou a ser recebido com certa má vontade pelos autores teatrais de sua época. “Tratava-se de um ator que se metia a escrever para a cena, o que até então era privilégio de doutos autores egressos das universidades em Cambridge e Oxford” (NUNO, 2004, p. 15). O rápido sucesso das primeiras peças, aliado à qualidade do conteúdo, garantiu-lhe, entretanto, a aceitação popular.

A plateia parecia participar ativamente na recepção e interpretação das produções, por mais que fosse de níveis sociais e classes diferentes. Segundo Nuno (2004) as plateias eram muito variadas, reunindo nobres e plebeus, pessoas de gosto vulgar ou refinado na mesma sessão – embora em espaços diferentes: havia cadeiras para fidalgos sentarem-se em cima do próprio palco, nas beiradas; sendo que o público comum ficava em pé na plateia. As peças, para atingirem a toda a clientela alternavam momentos reflexivos e intelectuais com cenas debochadas repletas de trocadilhos primários.

De qualquer forma, a intertextualidade presente nos textos interagiu com o que era de conhecimento do público em graus variados, fazendo com que as peças tocassem o universo do leitor/espectador enquanto identificação ou estranhamento. No que tange à identificação, nem que seja pautada na ilusão, temos, como vimos, a história do bêbado Sly, que, enganado por um Lorde que gostava de pregar peças, é levado a acreditar que é um homem rico e nobre. Essa história, atualizado seu contexto, pode fazer parte do imaginário popular no tocante a qualquer pessoa que deseje ver seus sonhos de riqueza e amor concretizados, seja em pedidos feitos a Aladim, fadas, duendes ou feiticeiras. Há sempre um sonho clamando para ser realizado. De quantos seria o desejo de acordar em um palácio, depois de ter adormecido em um casebre ou na sarjeta? Desejo antigo, pelo menos tão antigo

quanto a história do califa Harun Ar-Rachid e o mercador Abu-Hassan em *As mil e uma noites*, história que será analisada no capítulo seguinte.

Novamente é estabelecido um diálogo entre textos. Tiphaine Samoyault (2008) ao apresentar as ideias de Bakhtin, salienta que “Não se trata, a partir daí, de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual; trata-se antes de trabalhar sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo” (p. 18). Teremos um exemplo desse aspecto no subcapítulo que se segue.

1.2.1 Califa por um dia – nobre por um dia

A crítica shakespeariana aponta diversas narrativas como possíveis textos-fonte da peça *A megera domada*, de Shakespeare. Apesar de as histórias das *Mil e uma noites*⁴ não serem mencionadas como pré-textos, apresentamos a hipótese a essas narrativas, cujos ecos nos remetem ao conceito de polifonia de Mikhail Bakhtin, citado por Tiphaine Samoyault (2008): “Essa polifonia em que todas as vozes ressoam de um modo igual implica em dialogismo: os enunciados das personagens dialogam com os do autor e ouvimos constantemente esse diálogo nas palavras, lugares, dinâmicos onde se efetuam as trocas” (SAMOYAULT, 2008, p. 19).

A partir da menção de Fernando Nuno (2004. p. 17) de que o conteúdo do prólogo de *A megera domada* se encontraria nas narrativas de *As mil e uma noites*, procurei encontrar qual seria essa história. Com base em pesquisa no livro *Mil e uma noites*, de Mansour Challita (2009), constatei que a que reverbera no texto de Shakespeare, na presença do bêbado Sly, chama-se “O homem que queria ser califa”.

⁴ Contos populares originários do Oriente Médio e do sul da Ásia e compilados em língua árabe a partir do século IX. No mundo ocidental, *As mil e uma noites* passou a ser conhecida a partir de uma tradução para o francês, em 1704, por Antoine Galland.

A antologia de Challita, aqui referenciada, reúne 56 contos das *Mil e uma noites*, incluindo fábulas, histórias de magia, contos de aventuras, humorísticos, dramáticos, eróticos, viagens fantásticas. De acordo com a apresentação do seu próprio livro, Challita (2009, p. 11) traduziu e compilou as histórias diretamente dos manuscritos árabes.

Nas muitas versões de *As mil e uma noites* os contos estão organizados como uma série de histórias em cadeia narrados por Sherazade, esposa do rei. Esse rei, ensandecido por haver sido traído por sua primeira esposa, escolhe uma mulher diferente a cada noite, ordenando sua morte na manhã seguinte. Sherazade consegue escapar a esse destino contando histórias maravilhosas sobre diversos temas que captam a curiosidade do rei. Ao amanhecer, ela interrompe o conto para continuá-lo na noite seguinte, o que a mantém viva ao longo de várias noites – as mil e uma do título – ao fim das quais o rei se apaixona e desiste de executá-la.

A história “O homem que queria ser califa”, conta haver em Bagdá um jovem solteiro chamado Abu-Hassan que tinha por hábito convidar estrangeiros a pernoitarem em sua casa. Todas as tardes, esperava-os na ponte de Bagdá. Quando avistava um estrangeiro, rico ou pobre, jovem ou velho, apresentava-se a ele e oferecia-lhe sua hospitalidade. Levava-o para sua casa, tratava-o com generosidade e distinção e, na manhã seguinte, mandava-o embora.

Assim, Abu-Hassan procedia hospedando um estrangeiro diferente a cada noite. Em uma das noites, abrigou um rico mercador acompanhado de um escravo. Tratava-se do califa Harun Ar-Rachid que disfarçado, examinava o que se passava em Bagdá. Jantaram e beberam fartamente. Harun Ar-Rachid, encantado, disse a Abu-Hassan que gostaria de retribuir-lhe a hospitalidade e perguntou qual era o seu desejo. Abu-Hassan afirmou que lhe bastava a alegria de sua presença. Mas o califa

insistiu ao que Abu-Hassan respondeu que seu desejo só poderia ser atendido por Harun Ar-Rachid – o de se tornar califa por um dia. Harun Ar-Rachid indagou o que faria em um dia como califa, ao que o anfitrião respondeu que livraria seu bairro da má administração de um xeque⁵ e seus dois ajudantes, pervertidos e cruéis. O califa elogiou seu anfitrião por preocupar-se com o interesse geral mais do que com o seu próprio e brindou à sua saúde, colocando dentro da taça de vinho de Abu-Hassan uma substância entorpecente que fez com que adormecesse.

O califa chamou seu escravo e pediu para carregar Abu-Hassan nas costas. Ao chegarem ao palácio, Harun Ar-Rachid mandou que as roupas de Abu-Hassan fossem substituídas pelas próprias do califa, além de deitá-lo na sua própria cama. Depois, reuniu os dignitários do palácio e deu-lhes ordens severas para que, no dia seguinte, tratassem Abu-Hassan como se fosse o califa e executassem todas as suas ordens e satisfizessem todos os seus desejos. Na manhã seguinte, Harun Ar-Rachid colocou-se por trás de uma cortina no quarto onde dormia Abu-Hassan para tudo ver e observar sem ser visto. Então, entraram os dignitários, as damas de honra, os escravos e escravas e um eunuco aproximou-se de Abu-Hassan e acordou-o. Abu-Hassan abriu os olhos e achou-se num leito estranho cujas cobertas eram feitas de brocado vermelho e de pérolas. Viu-se numa grande sala com as paredes revestidas de cetim. Estava rodeado de jovens mulheres e escravas de cativante beleza e uma multidão de vizires, emires, dignitários, altos funcionários, todos inclinados respeitosamente diante dele. Reparou que vestia as roupas de um califa e achou estar sonhando. Havia instrumentistas que o fizeram ouvir um concerto de harpas, alaúdes e violas, e as vozes dos cantores soaram harmoniosamente.

⁵ Xeque: chefe de tribo. Título honorífico de segunda classe (CHALLITA, p. 22).

Observe-se que os detalhes relatados remetem à peça de Shakespeare. Do momento em que perde os sentidos Abu-Hassan é transportado ao palácio, assumindo a identidade do califa, assim como Sly é levado a acreditar ser um lorde. Da mesma forma é tratado como um nobre ao vestir as roupas e se deitar na cama de Harun Ar-Rachid. Esse, por sua vez, esconde-se atrás das cortinas a fim de ver o que se aconteceria. Ou seja, assistiria a um jogo, a uma farsa, da mesma forma que o nobre se divertia com o logro idealizado para enganar Sly. As descrições suntuosas remetem ao luxo, às artes, de maneira semelhante:

LORD

Qual fantasia tonta ou sonho bobo.

Pois peguem-no e cuidem bem da farsa:

Carreguem-no pro meu mais belo quarto,

Pendurem nele meus quadros eróticos,

Lavem com ervas o cabelo imundo,

Queimem perfume pr'adoçar o cômodo.

Pro momento em que acorde quero música

Que só produza sons celestiais.

Se acaso ele falar, 'stejam alertas,

E com mesura profunda e submissa

Digam "Que nos ordena Vossa Honra?"

[...]

Estejam prontos com um traje bem caro,

E perguntem o que quer vestir hoje.

Falem também de seus cães e cavalos,

Digam que a esposa chora a sua doença,

Convençam-no que esteve enlouquecido,

E se disser que está digam que sonha,

Pois ele sempre foi um grande *lord*.

Façam tudo com jeito e com bondade:

Será um excelente passatempo

Se todos brincam dentro de limites...

(SHAKESPEARE, 1998, p. 15-16)

Abu-Hassan também acredita estar sonhando, da mesma forma que Sly, mas entrega-se à nova realidade de califa. Depois de convencido ser um Lord, Sly pede uma cerveja. O que distingue Abu-Hassan de Sly é o objetivo nobre e por isso teve seu desejo realizado. De fato, ao virar califa, dá ordens que são obedecidas para extinguir a tirania. No caso de Sly, o embuste serve apenas para divertir o lord. Abaixo transcrevo uma passagem do texto de Challita em que é possível verificar o diálogo com o texto de Shakespeare:

Abu-Hassan gritou: "Onde estou? E quem sou eu?" Masrur respondeu num tom cheio de deferência: "Vós sois nosso amo e senhor o Emir dos Crentes, o califa Harun Ar-Rachid, e estais em vosso palácio, rodeado por vossos servidores e escravos. E eu sou Masrur, um deles."

Voltando-se então para uma das jovens escravas, Abu-Hassan fez-lhe sinal que se aproximasse. Estendeu um dedo e pediu-lhe: "Morde este dedo! Só assim saberei se estou sonhando ou não." A escrava mordeu o dedo até o osso. Abu-Hassan soltou um grito de dor e disse: "Ai! agora vejo que estou acordado." E perguntou a rapariga: "E tu, me conheces? Quem sou eu?" Respondeu a jovem: "O nome de Alá esteja sobre o califa e à sua volta! Vós sois nosso amo e senhor, o Emir dos Crentes, o califa Harun Ar-Rachid, vigário de Alá."

Pouco a pouco, Abu-Hassan foi convencendo-se de que algo extraordinário lhe tinha acontecido. E pensava: "Por Alá, não é uma coisa maravilhosa! Ainda ontem, eu era Abu-Hassan, e hoje sou Harun Ar-Rachid!"

Depois de o terem lavado e perfumado, vestiram-no com as vestes reais, coroaram-no com o diadema, puseram-lhe nas mãos o cetro de ouro e conduziram-no ao trono. E Abu-Hassan pensou: "Califa ou não, vou comportar-me como califa".

(CHALLITA, 2009, p. 328)

No texto de Shakespeare, da mesma forma, Sly acredita ser um nobre depois de convencido pelo Lorde.

LORD

O senhor é um *lord*, sempre foi *lord*;

Tem uma esposa muito mais bonita

Que qualquer dama destes tempos tristes.

[...]

SLY

Então *sou lord*, e tenho uma tal *lady*?

Será que sonho? Ou sonhava antes?

Não 'stou dormindo. Vejo, ouço, falo,

Cheiro o que é doce, apalpo o que é suave.

Pois vai que eu sou nobre de verdade,

Não Christophero Sly, o funileiro.

Pois tragam nossa dama aos nossos olhos,

E mais um copo dessa cervejinha.

(SHAKESPEARE, 1998, p. 22)

Há um paralelismo entre as duas narrativas, pois os dois homens são ludibriados, adormecem e quando acordam ficam sabendo que tudo não passou de um sonho. Abu-Hassan, após um tempo, é agraciado pelo califa com uma esposa e bens, mas nunca soube que teve seu desejo realizado. São similares, portanto, o uso da realidade e ilusão entre os dois textos. Ambos caracterizam-se por um embuste pregado por um nobre em um indivíduo que tem sua razão entorpecida de modo a ser convencido a ser outra pessoa.

Veremos no subcapítulo seguinte como outros possíveis textos-fonte serviram de mote ao dramaturgo, e de que forma o tema da megera, enquanto domesticação de uma mulher é preservado antes e depois de Shakespeare.

1.3 O TEMA DA MEGERA ANTES E DEPOIS DE SHAKESPEARE

Muitos escritores utilizavam a temática da doma  o em seus escritos. No entanto, as megeras de outros autores eram bem diferentes de Katherina. Segundo Peter Saccio (1984), a doma  o de Katherina   bem menos violenta e abusiva do que a de histórias de megeras pr -shakespeareanas. Em *A Merry Jest of a Shrewd and Curst Wife, Lapped in Morel's Skin, for Good Behaviour – Uma brincadeira alegre de uma esposa megera e maldita, envolvida em pele de Morel, para adquirir uma boa conduta* (1550), citada por Hodgdon (2010), o marido espancava sua mulher insensatamente e enrolava seu corpo ensanguentado na pele de seu cavalo. Portanto, podemos entender que Shakespeare havia suavizado a noção de como se domar uma megera, embora histórias antigas e de conhecimento de todos reverberassem em sua narrativa. A obra em versos publicada na Inglaterra em 1550, *A balada alegre de uma esposa megera e amaldi ada* segundo Nuno (2004, p. 18), também teria servido como fonte ao enredo da peça.

De acordo com Rita de Cássia Marinho Paiva (2004, p. 56), a megera era uma personagem comum   época de Shakespeare. Muitas peças haviam sido escritas com esse tema. Era um termo pejorativo para caracterizar as mulheres independentes, impacientes, rebeldes e de língua afiada. Segundo a autora, o discurso e comportamento dessas mulheres eram considerados subversivos. Muitas vezes, elas agrediam fisicamente vizinhos e maridos. Sob tal viés, elas representavam uma completa inversão da ordem social.

Na sociedade patriarcal inglesa, a mulher ideal seria calada, pura e submissa. A megera, por sua vez, desafiava a sociedade e o poderio patriarcal e machista. Portanto, muitas peças foram escritas nessa época, ridicularizando e muitas vezes punindo severamente a megera, provavelmente como forma de

proteger a moral elisabetana e evitar que outras mulheres seguissem esse modelo. Sendo temida e odiada, ela se insurgia contra o sistema, usando a única arma de que dispunha: seu discurso (PAIVA, 2004, p. 61).

Nesse contexto, as peças apresentadas sobre a megera, provavelmente, serviam, também, para ensinar às mulheres o seu lugar na sociedade. O patriarcalismo não admitia qualquer tipo de subversão ao sistema. Por essa razão, Shakespeare deixava sua trama ambígua. Ao contar a história de uma megera, essa não poderia enfrentar o seu marido abertamente. Se Katherina, por exemplo, desafiasse o marido claramente, a sociedade patriarcal poderia reagir. Antônio Candido (2000) menciona que o escritor tem um vínculo com a sociedade, sendo ela que influencia sua obra. Shakespeare, portanto, criou uma personagem que reclama por seu lugar, sofre com a preferência do pai pela irmã e no final faz um discurso bastante ambíguo simulando estar domada, mas questionando as posturas do marido e sociedade, análise que será desenvolvida no capítulo 2.2.

Sem o público, o autor não se realizaria, pois é, de certo modo, o espelho que reflete sua imagem como criador. O autor-criador expressa sua originalidade, mas está sempre vinculada ao interesse de seu público. O escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade [...], mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional, correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. (CÂNDIDO, 2000, p. 74)

Barbara Hodgdon (2010, p. 46) argumenta que tanto homens quanto mulheres eram castigados em público, presos em gaiolas, amarrados em troncos ou obrigados a desfilarem pela cidade:

Esses rituais comuns, em que vizinhos zombavam a respeito de comportamentos ofensivos, caracterizavam-se por ocasiões festivas. E como nas baladas e contos folclóricos, muitas vezes terminavam com a expiação ou reconciliação pública: como nas peças de teatro, em que o discurso final tentava impor uma ordem (retórica); essas lições sobre a adequação de relações de gênero ofereciam um modelo para sanar o tecido social. (HODGDON, 2010, p. 46)⁶

Shakespeare recolhe enredos já conhecidos, culturas padronizadas, mas ironiza comportamentos e opera verdadeira alquimia ao devolvê-los ao público. A diferença, por certo, seria o fato de Shakespeare satirizar a misoginia e não de reafirmá-la. Ao subverter comportamentos, Shakespeare faz a inversão paródica da ordem vigente. As cenas do namoro, casamento e da primeira noite de Katherina, por exemplo, não são nada convencionais. O discurso final da personagem, enunciado na voz de uma mulher, que parece prescrever regras, ironiza os sermões protestantes, pois o teor de sua fala sempre foi proferido por vozes masculinas ou de pastores. Seu discurso também demarca dissimulação ao elogiar Petrucchio, enaltecendo-o como um cavalheiro, depois do tratamento rude que dele recebeu.

Barbara Hodgdon (2010, p. 45) declara que embora não haja nenhuma prova definitiva de que *A megera domada* de Shakespeare tenha influências da tradição oral, a descoberta de variantes de narrativas sobre megeras no norte da Europa e ilhas britânicas sugere que o público poderia ter sido condicionado a apreciar espetáculos de domaçaõ, pois era comum no início da Idade Moderna a existência de histórias e baladas sobre mulheres rebeldes a serem domadas pelos maridos.

⁶ Such communal rituals, in which neighbours mocked offensive behaviour, were festive occasions and, like ballads and folk-tales, often ended with public atonement or reconciliation: like many plays, where a final speech attempts to impose a (rhetorical) order; these staged lessons in the proprieties of gender relations offered one model for healing the social fabric "(HODGDON, 2010, p. 46).

Nuno (2004) afirma que o tema da "mulher rebelde" e como subjugá-la numa sociedade dominada pelo universo masculino é recorrente na Idade Média e no tempo de Shakespeare, tendo antecedentes significativos em *As mil e uma noites*, do mundo árabe. Portanto, além da referência ao bêbado Sly, também, encontramos nas histórias árabes uma referência à temática da megera, mulher rebelde que precisa ser domada ou no caso, castigada para obedecer ao marido.

Podemos citar como um dos antecedentes dessa temática em *Mil e uma noites* a história “O homem e sua mulher, o galo e suas cinquenta galinhas” (CHALLITA, 2009, p. 42). É o que veremos no item a seguir.

1.3.1 *Mil e uma noites* – conselho de pai para filha

O conto “O homem e sua mulher, o galo e suas cinquenta galinhas”, que consta da coletânea de Challita, está distribuído entre as narrativas contadas por Sherazade. Na versão analisada, faz parte do chamado prólogo-moldura, em *O livro das mil e uma noites*, de Mamede Mustafá Jarouche (2008).

O prólogo-moldura apresenta o motivo que fez com que o rei matasse as mulheres do seu próprio reino, bem como introduz Sherazade como a salvadora de todas as mulheres. Essa era filha do vizir de Sãh Zāman, o qual tinha duas filhas e temia que também fossem mortas. Preocupado, recebeu dele a incumbência de lhe levar uma jovem. O pai comenta com Sherazade não haver mais mulheres que pudessem ser oferecidas ao rei. Prontamente, Sherazade se oferece em casamento, tendo a certeza que acabaria com a rotina de Sãh Zāman. O desejo da filha contraria o vizir que lhe conta uma história, na tentativa de dissuadi-la a não se casar com o rei:

O vizir disse: "Eu temo que ocorra a você o mesmo que ocorreu ao burro e ao boi com o fazendeiro". Sâhrâzâd perguntou: "E o que ocorreu a eles, papai?". Ele respondeu: Saiba, minha filha, que certo mercador possuía cabedais e montarias, e tinha esposa e filhos. Deus altíssimo lhe havia concedido o conhecimento da fala dos animais e das aves. (JAROUCHE, 2008, p. 372-373)

A história que o vizir contaria à sua filha remetia à desobediência e castigo recebidos pela mulher do mercador ao preferir que seu marido morresse, contanto que sanasse sua curiosidade. Na narrativa que suscita o castigo, estava o boi a queixar-se de cansaço ao asno, sendo aconselhado a fingir-se de doente para não mais fazer seu trabalho na moenda. O boi acaba seguindo o conselho do burro, mas como sua conversa foi ouvida pelo mercador, esse coloca o asno para substituir o trabalho do bovino, que se arrepende do que havia dito e convence o boi a voltar para o seu ofício, ameaçando-o de que seria vendido para o açougue se não aparentasse saúde novamente. Ao ouvir a trama dos dois animais, o homem desata a rir. Sua mulher que o acompanhava pergunta sobre o que ria. Ao que responde não poder revelar senão morreria. Enraivecida, a esposa o desafia à morte para que conte seu segredo. O homem passa a ficar taciturno e triste, faz seu testamento, pois não vê alternativa a não ser confessar-se à mulher. Ao despedir-se de suas propriedades, o mercador vai para o quintal e ouve o que os animais conversavam a seu respeito. Escuta a conversa entre o cão e o galo, esse último senhor de cinquenta galinhas que estava pouco se importando com a morte de seu dono. O que ouviu, entretanto, serviu de conselho:

Eu tenho cinqüenta esposas; agrado essa e irrito aquela, ao passo que ele, que tem somente uma esposa, não sabe se arranjar com ela? Que tem ele que não pega uma vara de amoreira, entra com a mulher no quarto de dormir e lhe aplica uma surra até que ela morra ou desista, e não volte a questioná-lo sobre nada?

[...]

Depois de ter arrancado algumas varas de amoreira e escondido no quarto, o mercador entrou ali com a esposa dizendo: "Venha aqui dentro do quarto para que eu lhe conte sem que ninguém veja e depois morra". A mulher entrou com ele, que trancou a porta e se pôs a surrá-la, até que ela desmaiou, e depois disse: "Eu me resigno!", e lhe beijou as mãos e os pés; resignada, saiu com ele do quarto e os presentes, bem como seus familiares, ficaram contentes. E viveram todos na mais próspera situação até a morte. (JAROUCHE, 2008, p. 374)

O pai de Sherazade ao lhe contar essa história ameaça-a com a finalidade de alertá-la, pois sua filha poderia ter o mesmo destino que a esposa do mercador. Sua mulher estava muito certa do que queria e ao desafiá-lo teve como consequência ser castigada e surrada violentamente. A velha esposa do mercador era uma megera que deveria ser punida, assim como poderia ser, igualmente, sua filha. No caso, seria punida como todas as outras mulheres do reino de Sãh Zāman foram, com sua própria morte.

O tema da megera a ser domada é, pois, muito antigo. A língua "afiada" que capacitou Sherazade a narrar tantas histórias e conquistar o amor do rei, também poderia ser uma ameaça, pois jamais deveria desafiar a supremacia de seu marido sobre ela.

Podemos citar como mais um exemplo de provável hipotexto para a escrita de *A megera domada* o texto de Juan Manuel, Infante de Castilla: "O que aconteceu ao moço que se casou com uma mulher muito forte e muito brava" ("De lo que contesçió a un mançebo que casó con una muger muy fuerte et muy brava") (1335), que será discutido a seguir.

1.3.2 *El conde Nicanor* – narrativas de Dom Manuel, infante de Castilha

Don Juan Manuel (1282-1348), político e escritor, nasceu em Castelo de Escalona, em Toledo província. Era filho do Infante Don Manuel de Castilla (Senhor de Escalona e Penafiel) e Beatrice Dona de Sabóia, sobrinho do rei Afonso X. Herdou de seu pai o Senhorio de Vilhena Grande, recebendo os títulos de príncipe e duque de Ville, chefe de Múrcia. Foi um dos principais representantes da prosa de ficção medieval, especialmente pela elaboração da obra: *El Conde Lucanor*, escrita entre 1330 e 1335. Seu título completo em castelhano medieval é *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio* (*Livro dos exemplos do conde de Lucanor e de Patronio*). É composto de cinco partes; a mais conhecida de todas é uma série de 51 contos moralizantes tomados de várias fontes, como Esopo e outros clássicos, bem como de contos tradicionais árabes. O livro conta histórias de um conde, um homem bom e honesto, El Lucanor, que busca o bem-estar de seu povo e pede a ajuda de seu conselheiro Patronio, amigo de confiança. Patronio conta histórias, fábulas, cujo final sempre apresenta uma moral. Clássico da literatura espanhola representa o espírito do humanismo cristão do século XIII ao apresentar tradições de cavalaria e do mundo islâmico (VICEDO, 2004).

A história “De lo que contesçió a un mançebo que casó con una muger muy fuerte et muy brava” (“O que aconteceu a um jovem que casou com um mulher muito forte e muito braba”) é a trigésima quinta do livro. Desse conto, provavelmente é que teria saído a trama de *A megera domada* de Shakespeare. O texto medieval foi atualizado por Alejandro Casona (1903-1965) no ano de 1935, sob o título: “El mançebo que casó con mujer brava”, e foi traduzido no Brasil por Valdemar de Oliveira: *Entremês do mancebo que casou com mulher braba* (1975), por Walmir

Ayala – *Farsa do mancebo que casou com mulher geniosa* (s/d) e por Calixto de Inhamuns sob o título: *O moço que se casou com uma jararaca* (1990).

Trata-se do casamento de um moço pobre com uma moça muito rica e da mais alta linhagem; a tal moça é muito brava, sendo que não há quem queira se casar com ela. Como em *A megera*, de Shakespeare, há um homem interessado em domá-la. Sua técnica não é a de domar falcões, mas igualmente mostrar como se doma uma mulher. Assim que consegue se casar com a moça, após a festa, sozinhos em casa, o moço pede água para lavar as mãos a um cachorro, como esse não o atende, ele o mata cortando-o em partes com sua espada. Faz o mesmo com um gato, destroçando-o. E com um cavalo, cortando-lhe antes a cabeça. Estando todo ensanguentado e desejando lavar-se, bem como não havendo mais a quem pedir água, o marido dirige-se à sua esposa e, ameaçando-a com sua espada, faz com que ela o obedeça, pois a convence de que seria a próxima vítima.

Shakespeare faz referência à estratégia usada por Juan Manuel ao domar uma mulher impetuosa, tida como megera. Katherina também é uma mulher rica e sem pretendentes. Em um dos trechos de sua peça, logo após o casamento, ao chegarem à casa de Petrucchio, Shakespeare parece fazer alusão ao conto de Juan Manuel, evidenciando-o ao público.

Fora, calhorda, você arranca meu pé!

Tome isso, para tratar melhor o outro.

Seja alegre, Kate. – Tragam-me um pouco d'água!

Entram com a água.

Onde está meu cão Troilus spaniel? Sirrah, saia daqui e vá chamar meu primo Ferdinand. Quero que o beije, Kate e sintá-se familiarizada com ele.

– Onde estão os meus chinelos? Eu já tenho um pouco de água?

Venha, Kate, e lava-se. Seja bem-vinda de todo o coração.

– Seu bastardo! Vai deixar cair! (HODGDON, 2010, p. 248)⁷

Assim que chegam, Petrucchio mostra-se violento e mal-humorado com seus empregados; igualmente, pede água e pergunta por seu cachorro Troilus, um *spaniel*. *Spaniel* era a raça de cachorros usada na Idade Média pela falcoaria. Esses cães desalojavam a caça para que o falcão a abatesse. Não se sabe ao certo a origem da palavra ‘spaniel’. Alguns acreditam ser uma referência à Espanha (de fato há registros deles em toda Península Ibérica, porém, em datas anteriores ao nome Espanha). O nome Espanha deriva de *Hispania*, nome com o qual os romanos designavam geograficamente a Península Ibérica. O nome *Ibéria* foi dado pelos gregos à península, fato do termo *Hispania* não ter uma raiz latina resultou na formulação de diversas teorias sobre a sua origem, algumas controversas. A opção mais aceita seria a de que o nome *Hispania* provém do fenício *i-spn-*ea**. Os romanos tomaram essa denominação dos vencidos cartagineses, interpretando o prefixo *i* como *costa*, *ilha* ou *terra*, e o sufixo *ea* com o significado de *região*. O lexema *spn* foi traduzido como *Coelhos*, que também pode associar-se à caça (RUIZ, 2010). As digressões tentam argumentar a favor da brincadeira que Shakespeare poderia estar fazendo tanto ao remeter ao texto espanhol de Juan Manuel, como ao aludir à morte do cão em seu conto, que poderia ser de conhecimento do público. Além disso, o nome do cão Troilus remete à tragédia, *Tróilo e Créssida*. A peça não é uma tragédia convencional, porque o seu

⁷ Out, you rogue, you pluck my foot awry.

Take that, and mend the plucking off the other.

Be merry, Kate. - Some water here. What ho!

Enter one with water.

Where's my spaniel Troilus? Sirrah, get you hence

And bid my cousin Ferdinand come hither _

One, Kate, that you must kiss and be acquainted with.

- Where are my slippers? Shall I have some water?

Come, Kate, and wash, and welcome heartily. 140

- You whoreson villain, will you let it fall? (HODGDON, 2010, p. 248).

protagonista Tróilo não morre, em vez disso o que ocorre é a morte do nobre troiano Heitor e a destruição do amor entre Tróilo e Créssida.

O texto conta a história do amor entre o herói Tróilo – o mais jovem dos filhos de Príamo, rei da cidade de Tróia – e a grega Créssida, também habitante de Tróia. A infidelidade de Créssida e a morte de Heitor às mãos de Aquiles sinalizam a decadência de um mundo heroico. Há ênfase no questionamento de valores, a exemplo da hierarquia, honra e amor, o que caracterizaria o “moderno”, como demonstram as seguintes observações de Joyce Carol Oates (1966).

Tróilo e Créssida, que a maioria vê como uma das peças mais enfadonhas e ambíguas de Shakespeare, descobre o leitor moderno como um documento contemporâneo da investigação e observação de numerosas infidelidades e sua crítica a respeito das pretensões trágicas, e, acima de tudo, o seu debate implícito entre o que é essencial na vida humana e o que só é existencial nos temas do século XX. (OATES, 1966)

O cão de Petrucchio, portanto, de nome Troilus, poderia apresentar-se como uma zombaria às hierarquias e jogos de amor na época, rompendo com um mundo medieval e antiquado. O fato de referenciá-lo como spaniel, podendo aludir ao cão morto em *El conde Lucanor*, também, ironiza os padrões de comportamento vigentes. Ao situá-lo na cena em que pede água, expõe seu texto ao diálogo com essa obra, sendo inevitável a morte do cão, o que também era esperado que tivesse acontecido ao personagem Tróilo em *Troilo e Cressida*.

Abaixo transcrevo o trecho em que o cão é morto no conto *De lo que contesçió a un mançebo que casó con una muger muy fuerte et muy brava*.

Logo que ficaram sozinhos em casa sentaram-se à mesa, antes que ela pudesse dizer qualquer coisa o noivo viu um cão ao derredor e disse valentemente:

– Cachorro, dê-nos água para as mãos!

O cachorro nem se mexeu. [...] Como viu que nada fazia, levantou-se da mesa raivosamente, desembainhou sua espada contra o cão. Quando o cachorro viu que ele vinha em sua direção saiu em disparada, saltando pela mesa, pela fornalha, até que o moço o alcançou e lhe cortou a cabeça, as pernas, os braços, encharcando de sangue toda a mesa, toda a roupa e toda a casa. (MANUEL, 1335. p. 106-107)⁸

Marlene Soares dos Santos (2000) comenta que Shakespeare possuía uma capacidade incomparável para escolher histórias que pudessem ser não só dramatizadas como adaptadas às condições do teatro elisabetano; tinha um notável talento para combinar diversos tipos de textos – clássicos e eruditos com modernos e populares – “daí a presença de dois ou mais enredos em suas peças; uma inata habilidade para transformar heróis e heroínas típicos em personagens atípicas; e, um grande poder de síntese, que lhe permitia reunir todas essas histórias em um todo unificado e coerente” (SANTOS, 2000, p. 77-78).

O fato de Shakespeare reconfigurar em sua peça textos de outras culturas era motivado pela convivência com produções de várias outras línguas, bem como às influências e inovações que vinham do continente europeu:

Quando os ares renascentistas, finalmente, alcançaram a Inglaterra, trouxeram consigo muitas das consequências benéficas da sua passagem pela Itália e pela França; o que contribuiu deveras para a aceleração do processo que iria levar a ilha vizinha a ingressar na Idade Moderna como outras nações européias. A era elisabetana se instala neste momento de tensão entre um mundo medieval que insistia em permanecer e um mundo moderno que insistia em se estabelecer; entre uma visão teocêntrica e uma visão antropocêntrica do universo; entre a idéia de um cristianismo único e o empirismo de várias religiões cristãs; entre uma economia agrícola alicerçada na troca e uma economia mercantil

⁸ Luego que ellos fincaron solos en casa, assentáronse a la mesa, et ante que ella ubiasse a dezir cosa cató el novio en derredor de la mesa, et vio um perro et díxol' ya quanto bravamente: - Perro, danos agua a las manos!

El perro non lo fizo. [...] Et desde que vio que lo non fazia, levantóse muy sañudo de la mesa et metió mano a La espada et endereçó al perro. Cuando el perro lo vio venir contra sí, començó a foír, et él en pos él, saltando amos por la ropa et por la mesa ET por el fuego, et tanto andido en pos de'l fasta que lo alcançó, et cortól' La cabeça et las piernas et los braços, et fízolo todo pedaços et ensangrentó toda la casa et toda la mesa et la ropa (MANUEL, 1335. p. 106-107).

baseada no dinheiro; entre uma nação fechada culturalmente falando e uma nação aberta a novas tendências [...] (SANTOS, 2000, p 78-79).

Ao mesmo tempo, nessa época, houve um forte cunho nacionalista que provocou um grande interesse dos ingleses por sua língua. Marlene Santos (2000, p. 79) diz que no século XVI encontravam-se livros, panfletos, prefácios e observações constantes defendendo a língua inglesa contra todos aqueles que a comparavam desfavoravelmente com o latim ou línguas modernas como o francês, o espanhol e o italiano, patrioticamente reconhecendo sua posição como idioma nacional, insistindo na sua capacidade como instrumento de uma produção científica e literária, ao mesmo tempo, tentando resgatar a riqueza da sua tradição poética. Este fato não ausentava Shakespeare de se inspirar em outras fontes literárias.

A temática do conto “De lo que contesçió a un mançebo que casó con una muger muy fuerte et muy brava” ia ao encontro das atitudes e comportamentos londrinos e, talvez, por isso Shakespeare dialogasse com essa história, pois eram facilmente aceitos os castigos ou domaçoões, bem como o divertimento que o maltrato dos animais causava no público.

A isso contribuía, também, o fato de Londres ser, nas palavras do crítico Stephen Greenblatt (2011, p. 179) “um teatro contínuo de puniçoões”, que ele assim denomina devido à “frequência e ferocidade das sentenças executadas nos cadafalsos públicos de Tower Hill, Tyburn e Smithfield; nas prisões de Bridewell e Marshalsea; e em muitos outros lugares dentro e fora das fronteiras da cidade.”

Ainda, segundo ele,

[...] todos os dias ele poderia ter visto o Estado marcar a ferro, mutilar e matar aqueles que considerava criminosos. Os diversos locais de puniçoão existente em Londres não eram suficientes para esses espetáculos. Em alguns casos de assassinato, a mão direita do criminoso era decepada nas proximidades do lugar onde o crime tinha sido cometido, e o criminoso desfilava sangrando pelas ruas até

o lugar da execução. Para qualquer pessoa que morasse na grande cidade, era praticamente impossível evitar esses espetáculos. (2011, p. 180)

Greenblatt menciona que na cidade onde Shakespeare passou grande parte de sua vida profissional era comum à toda a população, bem como aos nobres o deleite com apresentações sanguinárias:

Henrique VIII legou a seus reais filhos o gosto pelo espetáculo de touros ou ursos presos numa arena, ou acorrentados a um poste, e atacados por cães ferozes. Os touros – que volta e meia morriam de exaustão, para divertir os assistentes – eram mais ou menos anônimos, mas os ursos ganhavam nome e personalidade: Sackerson, Ned Whiting, Georg Stone e Harry Hunks (este último foi cegado para aumentar o divertimento). O jogo era tipicamente inglês – em seus diários de viagem, turistas estrangeiros relatavam tê-lo visto, e a rainha Elizabeth levava a ele os embaixadores visitantes. (GREENBLATT, 2011, p. 178)

As pessoas pagavam ingresso para ver esse tipo de espetáculo em arenas circulares de madeira. Greenblatt cita que em uma variante popular, um macaco era amarrado ao lombo de um pônei e este era atacado por cães. "O animal escoiceando os cachorros, e os guinchos do macaco", escreveu um observador, "com os cães dependurados nas orelhas e no pescoço do pônei, é coisa muito engraçada de se ver" (p. 178). O biógrafo de Shakespeare pergunta-se por que na época de Elizabeth I e de Jaime I, inclusive os monarcas das dinastias Tudor e Stuart, que eram seus patrocinadores especiais, gostavam de uma coisa tão brutal e repugnante? Diz que "é quase tão difícil responder a essa pergunta quanto determinar por que gostamos de nossos próprios espetáculos de crueldade" (p. 179).

Greenblatt faz menção a uma observação de um contemporâneo de Shakespeare, Thomas Dekker: "Por fim, um urso cego estava amarrado a um poste e, em vez de açular cães contra ele, um grupo de criaturas que tinham forma humana e rosto de cristãos (fossem carvoeiros, carreteiros ou aguadeiros) assumiu

a função de feitor e açoitou Monsieur Hunks até que o sangue correu de seus velhos ombros" (p. 179). Argumenta que o que as pessoas viram foi uma grotesca versão, o que podemos verificar a partir da citação a seguir:

e por Isso divertida – do açoite disciplinar, que era uma rotina imposta a toda a sociedade: pais açoitavam filhos, professores açoitavam alunos, patrões açoitavam criados, diáconos açoitavam prostitutas, xerifes açoitavam vagabundos e "pedintes saudáveis". O espetáculo na arena tinha um estranho efeito de caráter dúbio, que Shakespeare intensificou incomensuravelmente: confirmava uma ordem de coisas – "isto é o que fazemos" – e ao mesmo tempo questionava aquela ordem – "o que fazemos é grotesco". (GREENBLATT, 2011, p. 179)

O conto de Juan Manuel é grotesco e patético. Aos nossos olhos contemporâneos pode soar como uma narrativa fantástica. Mas seguindo o mesmo questionamento de Greenblatt, as pessoas pareciam se divertir com a narrativa ao virem destroçados os animais. Teriam reverberada sua crueldade e, de certa forma, sanados seus desejos ao constatarem, como em um espelho, algo ou alguém sob seu domínio ou subordinação:

E assim, muito irritado e todo ensanguentado, tornou a sentar-se à mesa. – Viu o gato ao lado e disse a ele: – “Eu disse: água para as mãos!” Ao ver que o gato não se mexia, disse-lhe:

– “Como, Don falso traidor! Não viu o que aconteceu ao cachorro por que não fez o que eu mandei Prometo a Deus que, se me desafia farei com você o mesmo que fiz com o cão!

O gato nem se moveu. Tampouco, como o cão, era seu costume dar água a lavar as mãos! Como não se moveu, pegou-o pelas patas, fixando-o contra a parede e cortou-o em mias de cem pedaços, mostrando muito maior fúria do que com o cão. (MANUEL, 1335. p. 107)⁹

⁹ Et assí, muy sañudo et todo ensangrentado, tornóse a sentar a la mesa et cató en derredor, et vio un gato et díxol' quel' diesse agua a manos; et porque non lo fizo, díxole: -¡Cómo, don falso traidor!, ¿et non vistes lo que fiz al perro porque non quiso fazer lo quel' mandé yo? Prometo a Dios que si un punto nin más conmigo porfías, que esso mismo faré a ti que al perro. El gato non lo fizo, ca tampoco es su costumbre de dar agua a manos, como del perro. Et porque non lo fizo, levantóse et tomó'l por las piernas et Dio con él a la pared et fizo de'l más de çient pedaços, et mostrándol' muy mayor saña que contra el perro (MANUEL, 1335. p. 107).

A moça recém-casada assistia ao seu marido pedindo água aos animais e não tomava partido, deixando que morressem. O tom de domesticação depois de morto o cão e o gato, continua com o cavalo:

Tomado cada qual seu partido, viu que seu cavalo descansava e que não havia mais a quem pedir água. Assim pediu bravamente para que esse lhe trouxesse água para as mãos. O cavalo não se mexeu. Como viu que não se mexeu disse:

– Como Don Cavalo, só porque não há outro cavalo, acha que estará livre de fazer o que mando? Se proteja! Se por causa de seu mau comportamento não fizer o que mando, eu juro a Deus que lhe dou morte tão má como aos outros! E não há coisa viva no mundo que não tenha o mesmo fim se não fizer o que eu mandar.

O cavalo parava quieto, E como viu que não fazia o que mandava cortou sua cabeça com ainda maior gana e despedaçou-o todo. (MANUEL, 1335. p. 107)¹⁰

Quando percebe que não havia mais a quem o marido pudesse matar e ouvindo-o dizer que se houvesse mais mil cavalos em casa que se não o obedecessem seriam mortos, atendeu ao seu pedido e lhe trouxe a água, dando-lhe de comer e comportando-se muito bem. Na manhã seguinte o marido recebeu a visita do pai da moça que achou que seu genro estaria morto pelos sons ouvidos ao longe. O moço explicou-lhe o que aconteceu e o sogro achou que poderia fazer o mesmo com sua mulher. A moral da história é a seguinte: “Se já no início não mostrar o que quer. Nunca mais poderá fazê-lo, se o quiser (MANUEL, 1335. p. 109)”.¹¹

¹⁰ Et desde ovo catado a cada parte, et vio un su cavallo que estava en casa, et él non avía más de aquél, et díxol' muy bravamente que les diesse agua a las manos; el cavallo non lo fizo. Desde vio que lo non fizo, díxol':

-¡Cómo, don cavallo!, ¿cuidades que porque non he otro cavallo, que por esso vos dexaré si non fizierdes lo que yo vos mandare? Dessa vos guardat, que si por vuestra mala ventura non faierdes lo que yo vos mandare, yo juro a Dios que tan mala muerte vos dé como a los otros; et non ha cosa viva em el mundo que non faga lo que yo mandare, que esso mismo non le faga.

El cavallo estudo quedo. Et desde vio que non fazia su mandado, fue a El et cortól' la cabeça con la mayor saña que podía mostrar, et despedaçólo todo (MANUEL, 1335. p. 107).

¹¹ Si al comienço non muestras qui eres, nunca podrás después quando quisieres (MANUEL, 1335. p. 109).

A temática da domesticação com vistas a rir da morte dos animais e rebeldia das mulheres continua nas adaptações contemporâneas e não é característica somente da época de Shakespeare. O que poderia ser perfeitamente entendível dado o contexto que poderia reverberar a “Grande corrente dos seres”.

Segundo Camati (2008) “A grande corrente dos seres”, uma teoria classificatória que dividia os homens e os reinos animal, vegetal e mineral em categorias superiores e inferiores, segundo critérios de hierarquia e ordem, sistematizada por “E. M. W Tylliard em *A imagem elisabetana do mundo* (1934), constituía a base da divisão em classes sociais e do absolutismo monárquico: tratava-se da legitimação ideológica de uma ordem social que procurava manter-se a todo custo” (p. 137). Essa ordem ideológica passou a ser questionada por Shakespeare quanto à posição das mulheres, mas a posição dos animais levaria ainda muito tempo a ser pensada ou transformada.

Tanto que até hoje determinadas narrativas brasileiras retomam a domesticação de uma mulher e da mesma maneira que Juan Manuel, utilizam como estratégia de domesticação a morte de animais. É o que veremos no item seguinte, na peça de Calixto de Inhamuns.

1.3.3 *O moço que se casou com uma jararaca*, de Calixto de Inhamuns

O conto de Juan Manuel, “De lo que contesçió a um mançebo que caso con uma muger muy fuerte et muy brava”, foi adaptado por Espedito Hilton Leonel, sob o título: *O moço que casou com uma jararaca*, em 1990. Espedito, que adotou o nome artístico de Calixto de Inhamuns é brasileiro, natural de Barbalha, Ceará, nascido em 1945. Sua versão retoma a sugestão de domesticação e a temática de

interesse financeiro presente em *El Conde Lucanor*, motivos recorrentes na peça de Shakespeare.

É possível constatar o casamento por interesse na passagem seguinte de Juan Manuel. Nela o filho traz sua preocupação em ser pobre e acha que se casar com uma mulher rica pode ser um bom negócio. A moça que tem em mente para se casar é filha do melhor amigo de seu pai.

Aquele moço tão bom, certo dia chegou ao seu pai e disse-lhe que sabia que ele não era tão rico para dar-lhe viver com distinção, e a não ser que tivesse uma vida pobre ou que tentasse a sorte, seria melhor que arranjasse algum casamento de melhores condições. O pai respondeu que se alegraria em poder falar para que o casamento se cumprisse. (MANUEL, 1335, p.105)¹²

Calixto de Inhamuns, demonstrando também o casamento por interesse da personagem, mesmo que a mulher fosse indomável, sabe que esse seria a única maneira do jovem ter segurança financeira. Logo, traduz assim essa passagem:

PAI POBRE: Meu filho, pense bem antes que eu bata nessa porta. Essa moça é muito rica, e não presta que a mulher seja superior ao marido.

MOÇO: Concordo com senhor, meu pai, mas o homem só tem duas chances de ficar rico na vida – quando nasce ou quando casa. Nasci por baixo, tenho que casar por cima. É tudo ou nada, é pegar ou largar.

(INHAMUNS, 1990, p. 1)

Percebe-se da mesma forma o interesse da personagem pela moça rica, mesmo que seja braba ou má, além do coloquialismo na fala de Inhamuns para caracterizar o tom farsesco.

¹² Aquel tan buen mançebo vino un día a su padre et díxole que bien sabía que él non era tan rico que pudiesse darle con que él pudiesse bevir a su onra, et que pues le convinía a fazer vida menguada et lazdrada o irse daquela tierra, que si él por bien tobiesse, quel' paresçia mejor seso de catar algún casamiento con que pudiesse aver alguna passada. Et el padre Le dixo quel' plazría ende mucho si pudiesse fallar para él casamiento quel' cumpliesse (MANUEL, 1335, p.105).

Quando em *EL Lucanor* o pai do moço pede a mão da filha a seu amigo em casamento, o próprio pai se surpreende e avisa-o de que isso seria uma loucura:

Por Deus, meu amigo, se eu fizesse tal coisa seria um falso amigo. Preste bem atenção, eu lhe faria uma grande maldade se consentisse nesse mal e em sua morte. É certo que se seu filho com minha filha se casasse preferiria estar morto a viver. (MANUEL, 1335, p. 106)¹³

Em *O moço que casou com uma jararaca*, Calixto de Inhamuns cria uma ambiguidade ao dar a resposta, dando a entender que não o faria pelo rapaz ser pobre. Entretanto, há uma mudança no tom da fala dizendo que o motivo de não permitir o casamento seria porque sua filha era muito ruim.

PAI RICO: Chega! Você não casará com minha filha! Você não merece a minha filha! (*MUDANDO*) Merece coisa melhor! Vai ser a desgraça da sua vida! (*PARA O PAI POBRE.*) Meu amigo, não deixe o seu filho cometer essa loucura!

MOÇO: Quero mesmo casar com sua filha!

PAI RICO: Não acredito! Nunca ninguém – mas ninguém mesmo! – quis casar com ela. Agora que tá ficando passada nos anos, tá pior. É dura, brava, maldosa, venenosa como quinhentas cascáveis e 1200 jararacas! Quem cometer essa burrice quántupla vai se arrepender de ter nascido. Gosto muito de você pra permitir essa loucura. (INHAMUNS, 1990, p. 3)

Da mesma maneira, em Shakespeare, Hortênsio se preocupa com o amigo e adverte-o quanto ao casamento, mesmo que ela seja rica e vá ao encontro dos interesses de Petrucchio.

HORTÊNSIO

Petrucchio, vou falar-lhe francamente:

Aceita esposa feia e diabólica?

Não há de agradecer-me pela oferta,

Porém prometo que ela há de ser rica,

¹³ Par Dios, amigo, si yo tal cosa fiziesse, seervos ía muy falso amigo, ca vós avedes muy buen fijo, et ternía que fazia muy grand maldat si yo consintiesse su mal nin su muerte; et só çierto que si con mi fija casase, que o sería muerto o le valdría más la muerte que la vida (MANUEL, 1335, p. 106).

E muito rica. Mas é meu amigo,
 Não me dá gosto impingi-la a você.

PETRUCCHIO

Mas entre amigos tais que nós, Hortênsio,
 Poucas palavras bastam. Se conhece
 Noiva rica o bastante pra ser minha
 Pois com ouro é que soa a minha corte
 (SHAKESPEARE, 1998, p. 41-42)

A temática é a mesma nos três textos: uma moça rebelde e rica que precisa ser domada, além da questão do interesse. Na adaptação de Calixto de Inhamuns, entretanto, há um enaltecimento sádico em torno da morte dos animais, o que no texto de Juan Manuel não transparece. Nota-se violência, mas não sadismo:

MOÇO: Sou pobre, mas sempre tomei um licorzinho depois das refeições. E faço questão de tomar um licorzinho. (*PARA O CACHORRO DA CASA*) Eh, cachorro, traz um licorzinho. (*O CACHORRO ABANA O RABO*) Para de frescura e traz o licor, desgraçado!

MOÇA: Não acredito no que vejo e ouço! Traz o licor, cachorrinho!

MOÇO: Mandei trazer um licor, cão miserável, e não gosto de ser desobedecido. (*PUXA UMA FACA ENORME E SAI CORRENDO ATRÁS DO CACHORRO. FORA OUVI-SE GANIDOS E GRITOS. VOLTA O MOÇO COM A FACA CHEIA DE SANGUE.*)

MOÇO: Mandei trazer o licor, não trouxe! Não gosto que me desobedeçam! (*LIMPA A FACA COM A LÍNGUA. ENTRA UM GATO*) Gato, traz um licor que preciso adoçar a boca!

MOÇA: Essa não! Você tá falando com o gato?

[...]

MOÇO: Não ouviu, gato, traz um licor! (*O GATO MIA CARINHOSAMENTE*)

MOÇA: Deixa disso, marido, gato nem sabe o que é licor!

MOÇO: Cala a boca, mulher! Então, gato, vai trazer ou não? (*O GATO MIA, TERNO*) Bichano dos infernos, vou ensinar a me obedecer! (*SAI CORRENDO COM A FACA ATRÁS DO GATO. FORA, MIADOS, O DIABO. VOLTA COM O GATO ESPETADO NA FACA.*)

MOÇA: Ai, meu gato, meu pobre gatinho!... (*O MOÇO LEVANTA O GATO PELO RABO, RODA E JOGA PELA JANELA*). (INHAMUNS, 1990, p. 6 -7)

O texto mostra um marido frio e irônico. E parece que a intenção do autor é maior em tentar fazer o público rir do jeito sádico de se matar os animais, do que a própria domaçoão de sua esposa. Diferente do seu texto fonte, em *El Lucanor*, o marido age com insanidade e violênciã para que sua mulher não aja da mesma maneira com ele. Em *O moço que se casou com uma jararaca*, além dessas características, traz ironia, parecendo denotar um tom abusivo. Em nenhum momento no texto de Juan Manuel é mostrado por que sua megera é uma megera e de que forma poderia ser responsável ao incitar no noivo à própria morte. Não há uma descrição de algo que essa tenha feito para ter a reciprocidade de um tratamento irônico e cruel. Em Shakespeare, Katherina tem uma língua afiada, é inteligente, nada submissa e cria estratégias para não ser subjugada. A megera de Inhamuns é uma mulher que fica feliz em contrariar. Na versão de Inhamuns é criada uma cena em que ela briga com a mãe por causa de um pano de prato, sendo, logo após, ludibriada por um jogo de palavras com o pai, para que consentisse em se casar.

PAI RICO: Tenho uma novidade que vocês não vão acreditar. Esse rapaz simples, pobre como um cachorro vira-lata, filho do meu melhor amigo, teve a ousadia de pedir sua mão em casamento.

MOÇA: Pedir minha mão em casamento? Esse borra-botas?

MÃE: Quem esse João-ninguém pensa que é?

PAI RICO: Foi o que eu disse! (*DANDO UMA BRONCA NO RAPAZ*) Olha aqui, seu ninguém, quem é você pra querer casar com minha filha! Eu não quero!

[...]

PAI RICO: Você não ousaria me desobedecer e me desafiar!

MÃE: Se ela quisesse, ela casava e pronto!

PAI RICO: Nunca! Proíbo!

MOÇA: Proíbe, é? Pois eu caso! Vou dar uma lição nesse João-ninguém! Estou cansada de andar no meu burro de trote, vou arrumar um mais burro pra montar! Eu aceito! Eu caso com o João-ninguém!

PAI RICO: (*GRITANDO PARA FORA*) Padre! Padre! Minha filha vai casar.
(INHAMUNS, 1990, p. 5)

Como já referido, a temática é a mesma nos três textos: há de se domar desde o início para ver quem manda. É assim que Petrucchio pensa agir, assim que se casa com Kate:

PETRUCCHIO

Com muita astúcia comecei meu reino,
E espero terminá-lo com sucesso.
Meu falcão já está oco de faminto,
E até baixar o vôo ela não come,
Pois como está ela nem vê a isca.
Hei de encontrar caminho pra moldar
Minh'ave-fera até que reconheça
O chamado que a traz para o seu dono;
(SHAKESPEARE, 1998, p. 101)

O que é comum, também é a referência aos animais. As estratégias de domaçoão de Petrucchio são mais sofisticadas, porém quando ele faz confidências ao público, usa a metáfora da falcoaria.

Os recursos usados com os animais é mais fortemente marcado em *O moço que se casou com uma jararaca* de Calixto Inhamuns. O moço, usando de pretensa astúcia, como vimos, dá ordens aos animais da casa e, como não é obedecido, mata-os cruelmente. Conforme Henri Bergson (1980, p. 12), não há comicidade “fora do que é propriamente humano”. Dessa forma haveria uma tendência a perceber características humanas nos animais (antropomorfização):

Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana. Riremos de um chapéu, mas no caso o cômico não será um pedaço de feltro ou palha, senão a forma que alguém lhe deu, o molde da fantasia humana que ele assumiu. [...] Já se definiu o homem como "um

animal que ri". Poderia também ter sido definido como um animal que faz rir, pois se outro animal o conseguisse, ou algum objeto inanimado, seria por semelhança com o homem, pela característica impressa pelo homem ou pelo uso que o homem dele faz. (BERGSON, 1983, p. 3)

O moço da narrativa de Calixto, ao domar sua esposa, reflete a visão do entorno nordestino em sua época, fruto também de uma sociedade patriarcal, que vê na domaçoão algo engraçado e necessário à relação conjugal. A referência à jararaca presente no título da peça, bem como à presença dos animais que servem de instrumento à domaçoão, podem ser considerados exemplos de zoomorfização. A zoomorfização pode variar quanto ao seu uso nos textos, mas está sempre ligada a uma relação social. Geralmente tem conotação social ou de gênero, sendo utilizada com o fim de humilhar e inferiorizar, estando quase sempre ligada a uma relação de poder, com o intuito também de demarcar os limites de sua dominaçoão.

Em Calixto de Inhamuns, a apropriaçoão do texto *El conde Lucanor* ainda recupera a figura da sogra. Em Juan Manuel, bem como em seu texto, ela não pode mais ser domada, porque passou o tempo para isso. Se a domaçoão não acontecer no início do casamento, não acontecerá mais. A figura da sogra é um entrave na relação marido e mulher, talvez por isso Shakespeare tenha sequer citado ou criado uma esposa para Baptista Minola. Em *O moço que se casou com uma jararaca* a mãe da "megera" aconselha a filha que mostre quem manda em casa, enquanto seu pai aconselha que respeite o marido:

PADRE: (*TERMINANDO DE SE VESTIR, MAS JÁ ABENÇOANDO.*) Eu os declaro marido e mulher.

MÃE: Que declara marido e mulher, velho indecente! Tem que ser uma cerimônia bem-feita! (*CHORANDO DE EMOÇÃO, ABRAÇA A FILHA.*) Ah, minha filha! É o dia mais triste e emocionante da minha vida! (*UMA MULHER COLOCA A GRINALDA NA MOÇA.*) Não tá vendo que tá torta, imprestável! (*ARRUMA A GRINALDA.*) Trate

seu marido, filhinha, como eu sempre tratei seu pai – com pancadas e desprezo.
(INHAMUNS, 1990, p. 5)

[...]

PAI RICO: Obedeça ao seu marido, minha filha! Não o maltrate!

MÃE: Não tenha piedade dele! Cachorro que lambe bota, pontapé nele.

(INHAMUNS, 1990, p. 5)

O pai da moça deseja reverter essa situação e tenta fazer o mesmo que seu genro fez com sua filha, mesmo sendo aconselhado que não daria certo:

PAI RICO: Mas que diabo, rapaz! Por Belzebu!... Sabe que você me deu uma grande idéia! Vou fazer o mesmo com a megera da mãe!

MOÇO: Talvez não dê certo, meu sogro... Tem aquele ditado que diz: – “Mande desde o começo, senão quando mandar será tarde”.

PAI RICO: Tem um mais famoso que diz: “Antes tarde do que nunca”. Agora empreste a faca e saia, minha mulher vem aí. (INHAMUNS, 1990, p. 9)

Chega em sua casa, fala grosso com a esposa, ameaça um galo debaixo dos xingamentos da mulher e, como fez o genro, mata o galo, mas, por isso, leva uma tremenda surra. A referência da figura feminina da sogra, no imaginário popular, parece estar atrelada a imagens e ideias que ferem e violam a hierarquia familiar e carnavalizam a ordem conservadora patriarcal:

PAI RICO: Cale-se, mulher! Preste atenção no que vou fazer! Como é que é, galo, vai trazer o licor ou não? (*GALO CANTA.*) Não obedece, galináceo? Você vai fazer, desgraçado! (*SAI CORRENDO ATRÁS DO GALO. CAI. LEVANTA-SE. OS DOIS SOMEM NAS COXIAS.*)

MÃE: Não é possível! Ficou louco! (*COMEÇA A ARREGAÇAR AS MANGAS.*) Com uma boa surra, volta ao normal.

FORA SE OUVES CACAREJAR DE GALINHAS, GRITOS, ETC. A MÃE CONTINUA, CALMAMENTE, ARREGAÇANDO AS MANGAS. VOLTA O PAI TRAZENDO O GALO MORTO PELO PESCOÇO. ESTÁ TODO SUJO DE BOSTA DE GALINHAS, DESPENTEADO.

PAI RICO: Veja o que acontece com quem não me obedece!

MÃE: Velho maluco! Tarado! Matou o galo da minha filha! (*TOMA O GALO DO PAI RICO E BATE COM O MESMO NA CABEÇA DELE.*) Toma, desgraçado! Toma! Vou fazer uma canja de você, desgraçado!

O VELHO SAI CORRENDO E MÃE ATRÁS, BATENDO COM O GALO.

(INHAMUNS, 1990, p. 9 - 10)

Os estudos a respeito da carnavalização propostos por Mikhail Bakhtin em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987) permitem vislumbrar e enxergar, a partir das categorias bakhtinianas, os deboches e escárnios sofridos pelas pessoas, em tom cômico, que poderiam fazer parte da visão patriarcal familiar, daí se incluir a sogra neste contexto, pois ao analisar a relevância do riso popular no entendimento do contexto da obra de Rabelais, Bakhtin afirma que:

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época, Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos esmos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforne, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca – una e indivisível. (BAKHTIN, 1987, p. 3)

Para Bakhtin, o carnaval era paralelamente um conjunto de manifestações da cultura popular e um princípio de apreensão dessa cultura em termos de sua estrutura coesa ou organizada. O componente que unifica a diversidade de expressões carnavalescas é o riso coletivo, em oposição ao tom ritualístico intimidador do poder real, eclesiástico e da cultura oficial (BAKHTIN, 1987, p. 1-10).

Bergson (1980, p. 13) endossa esse pensamento ao dizer que “o riso parece precisar de eco”:

Ouçamo-lo bem: não se trata de um som articulado, nítido, acabado, mas alguma coisa que se prolongasse repercutindo aqui e ali, algo começando por um estalo para continuar ribombando, como o trovão nas montanhas. [...] O nosso riso é sempre o riso de um grupo. [...] O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social. (BERGSON, 1980, p. 13-14)

Segundo Bergson (1980, p. 99) “o riso é, antes de tudo, um castigo. Feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vingá-se através do riso das liberdades que se tomaram com ela.” O riso castigaria o que foge ao automatismo, à ordem comum, alimentado pelo hábito da vida social.

A descrição da mulher rebelde ou sogra é carnalizada em suas representações, sendo estigmatizada e representada quase sempre de forma pejorativa, depreciativa e grotesca ao ser comparada ao demônio, bruxa, serpentes (jararaca) ou a outros animais, o que podemos verificar nos trechos dos textos abaixo:

MOÇO: Se há mula manhosa é por falta de bom montador. Desde o começo mantereí a rédea curta, não se preocupe.

PAI POBRE: O pai nunca conseguiu domar a víbora... Só teve sofrimentos e desgostos. Tem um gênio tão ruim que dizem que nunca apareceu um moço querendo casar com ela.

MOÇO: A moça pode ser um cruzamento de jararaca com cascavel, mas me agrada. Gosto do jeito dela... Desde pequeno tenho olhado para ela com admiração... Olha pai, às vezes, acordo pensando nela, até com amor. Se o pai dela consentir, tenho um plano que pode acalmar a fúria da onça e hei de ser feliz com ela. (INHAMUNS, 1990, p. 2)

Em Juan Manuel: [...] O que tinha de boas maneiras aquele moço, tanto as tinha de más e arrevesadas a filha do homem bom e nenhum homem do mundo queria se casar com aquele diabo. (MANUEL, 1335, p. 106)¹⁴

¹⁴ [...] Ca quanto aquel manço avía de buenas maneras, tanto las avía aquella fija del omne bueno malas et revesadas; et por ende omne del mundo non quería casar con aquel diablo (MANUEL, 1335, p. 106).

Em Shakespeare:

GRÊMIO

Vai perdê-la,
 Senhor Batista, por essa demônia,
 Pensando a outra pela língua desta?
 (SHAKESPEARE, 1998, p. 31)

[...]

PETRUCCHIO

[...] Seja ela a mais horrenda das amadas,
 Mais velha que Sibila, mais maldita
 Que a Xantipa de Sócrates – pior –
 Pouco me importa, e nem tampouco altera
 A afeição que há em mim, nem que ela tenha
 Mais fúria do que as ondas do Adriático.
 (SHAKESPEARE, 1998, p. 42)

As produções culturais, portanto, se consolidam em sua interação e relação com o contexto histórico-social cultivando os elementos da cultura popular. Os sistemas ideológicos constituídos da moral social, da ciência, da arte e da religião cristalizam-se a partir da ideologia do cotidiano, exercem por sua vez sobre esta, em retorno, uma forte influência e dão assim normalmente o tom a essa ideologia:

Em cada época de sua existência histórica a obra é levada a estabelecer contatos estreitos com a ideologia cambiante do cotidiano, a impregnar-se dela, a alimentar-se da seiva nova secretada. É apenas na medida em que a obra é capaz de estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver na mesma época (é claro, nos limites de um grupo social determinado). Rompido esse vínculo, ela cessa de existir, pois deixa de ser apreendida como ideologicamente significante. (BAKHTIN, 2012, p. 123-124)

José Itamar Sales da Silva (2011) argumenta que, nesse sentido, a figura da sogra constitui um campo de combate por manter o paradigma familiar conservador.

Esse necessita da figura feminina da esposa, mãe, avó e sogra para eternizar e legitimar o modelo de perpetuação da família. Sendo assim, “a defesa que se faz oficialmente da figura da sogra, é feita não para defender a sogra em si, mas pela manutenção e perpetuação do "status quo" do modelo familiar, que se utiliza do paradigma da família nuclear, tendo a mulher na função de auxiliar o homem em seu governo, segundo uma visão cultural” (p. 56).

Essa ideologia do cotidiano ao domar megeras, pautadas pela carnavalização e pela farsa, está presente na adaptação de Calixto de Inhamuns elaborada em 1990. A expressão dessa força social ainda faz rir e orienta o pensamento artístico da contemporaneidade.

Um outro exemplo dessas manifestações é o cordel no Brasil. A Literatura de Cordel chamada também de literatura de folhetos é uma das artes que, segundo Silva (2011, p. 104) “de forma transparente, expressa a memória coletiva, através dos valores e padrões que constroem sua identidade”.

O que veremos no tópico a seguir é como a temática da megera se perpetua no início do século XX, em folhetos de cordel, relatando, entretanto, a domaçoão da figura da sogra.

1.3.4 Como se amansa uma sogra – de Leandro Gomes de Barros

A exemplo de *El Conde Lucanor, O moço que casou com uma jararaca*, o cordel *Como se amansa uma sogra* (s/d), de Leandro Gomes de Barros¹⁵, também versa sobre a domaçoão de uma mulher. No caso, associa-se ao desdobramento da narrativa de Juan Manuel, no conto “De lo que contesçió a un mançoebo que casó

¹⁵ Após sua morte, em 1918, seu genro Pedro Batista continuou editando a sua obra em Guarabira, PB, fazendo algumas revisões de linguagem. Em 1921 ocorreu a venda dos seus direitos autorais, pela viúva do poeta, a João Martins de Ataíde, que passou a publicar os folhetos omitindo nas capas o nome do autor e atribuindo ao seu (VIANNA, 2007, s/p).

con una muger muy fuerte et muy brava”. Porém, nesse folheto de cordel, diferentemente da narrativa espanhola, o autor vai mostrar a possibilidade de se domar a sogra.

Leandro Gomes de Barros, fazendo uso de toda a prerrogativa medieval da violência, apresenta em seu texto uma sogra que depois de ter mortos seu cão, uma porca e um bode e afugentados o gato e um bacurau (pássaro de estimação), apanha de seu genro, resolvendo abandonar o lugar onde morava.

Segundo Silva (2011, p. 105), o registro na Literatura Popular de Cordel em relação à sogra é feito quase sempre de forma estereotipada e estigmatizada, escritos normalmente por poetas homens, que representam o pensamento popular patriarcal conservador que defende a superioridade e dominação masculinas:

A sogra é satirizada na literatura de folhetos nordestina como elemento humano de destaque negativo popularizado na memória coletiva, ora fixando-lhes atitudes ou maneiras de ser, ora traduzindo as relações conflituosas existentes. É notório que não obstante o fato de haver um significativo número de folhetos de poesia popular que explorem a temática da sogra, a representação da mesma é feita sempre por homens e quase sempre de forma negativa. (SILVA, 2011, p. 105 -106)

Leandro Gomes de Barros, paraibano nascido em 19/11/1865, na Fazenda da Melancia, no Município de Pombal, é considerado o rei dos poetas populares do seu tempo. Foi educado pela família do Padre Vicente Xavier de Farias (1823-1907), proprietários da fazenda, e dos quais era sobrinho por parte de mãe. Perdeu os pais cedo e em companhia da família adotiva mudou-se para a Vila do Teixeira, que se tornaria o berço da Literatura Popular nordestina, onde permaneceu até os 15 anos de idade tendo conhecido vários cantadores e poetas ilustres (Casa de Rui Barbosa, 2012).

Leandro Gomes de Barros, portanto, foi um homem que refletia a visão do final do século XIX, e como tal representou em sua obra o imaginário cultural popular, do último quartel desse século até 1918. Silva (2011) pontua que na história da literatura de folhetos nordestina, foi o poeta popular que mais se dedicou a representar a figura da sogra:

[...] a julgar pelo que ele escreveu de sua autoria, conforme é registrado e testificado pelo professor Átila de Almeida e pelo poeta pesquisador José Alves Sobrinho (1978), no Dicionário Bio-bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada, que apresenta dez folhetos de autoria de Leandro Gomes de Barros, que tratam direta e especificamente a respeito da sogra, cujos títulos são: A alma de uma Sogra (s. d.), Como se amansa uma Sogra (s.d.), Herança de uma Sogra (s. d.), A morte de uma Sogra (s.d.), A Sogra do Diabo (s.d.),A Sogra enganando o Diabo (s.d.), Um susto de minha Sogra (1910), O testamento de uma Sogra (s.d.), A morte de uma Sogra (s.d.) e a Vacina para não ter Sogra. (SILVA, 2011, p.107)

O poeta mesmo versando a respeito de outras temáticas em outros folhetos, de títulos que não tratavam diretamente da sogra, fez diversas referências sarcásticas e irônicas a essa figura. Os risos provocados por estas representações culturais estabelecem um segundo mundo, ou um mundo "às avessas", em que, segundo Bakhtin são abolidos os dogmas religiosos e sociais. Assim, no folheto de cordel, a sogra é caricaturizada e cômica, ridicularizada e estigmatizada, provocando escárnio quanto a sua apresentação:

Vi o diabo de cócoras
 um mês depois de casado
 quando. julgava passar
 a lua de mel deitado
 a doce, o queijo e o vinho
 e a pequena de um lado
 Porém a mãe dela
 cobra conhecida

há pouco mordida
Por uma cadela
e quem era ela
Inda que eu não sabia
tinha a teoria
da mãe do macaco
tomava tabaco
fumava e bebia
(BARROS, s/d, p. 1)

Endossando a tendência de zoomorfizar o objeto de sua antipatia, o poeta explora a temática da figura da sogra insultando-a e humilhando-a também numa associação à figura de animais.

Em todos os textos citados até agora, há a associação com animais auxiliando na domaçoão de mulheres. Em Shakespeare essa associação é indireta e metaforizada no adestramento de falcões. Em Juan Manuel e Calixto de Inhamuns é direta, com a presença de animais que foram mortos para servir de exemplo, mostrando que se a mulher não obedecesse ao marido seria a próxima vítima.

Como vimos, as tentativas de zoomorfização estão ligadas a insultos e depreciações. No caso do cordel, similar às manifestações anteriores, os animais escolhidos para serem comparados à mulher têm em si características que são repudiadas e rechaçadas pela sociedade em geral, tais como a serpente, urubu, cadela, verme. Segundo Silva (2011, p. 99), a serpente é a comparação mais frequente, pois são transferidos para a figura da sogra a ideia de traição, falsidade e envenenamento, características normalmente atribuídas a esse animal.

Ainda em relação à serpente, a principal associação está relacionada à sua língua, que costumeiramente está exposta a sibilar e a instilar veneno, semelhantemente à "língua da sogra" que na representação popular é o instrumento principal por ela utilizado para causar desavenças e desarmonia nas relações familiares, sendo,

portanto, uma imagem (língua) portadora de um simbolismo de cunho maléfico e atormentador. (SILVA, 2011, p. 99)

A condição identitária de sogra representaria o lado obscuro e profano da mulher que inferniza a vida dos filhos dos outros, tirando-lhe a paz doméstica e influenciando a esposa a rebelar-se contra a dominação masculina. Essa visão é legitimada e endossada pelo universo da tradição religiosa e dos parâmetros que regem a sociedade em sua oficialidade. Conforme menciona Silva: “o lado profano e carnavalesco é perceptível no momento em que esta mulher é rebaixada da sua condição divina, vindo a ser entregue aos seus algozes, que se prevalecem desta migração da identidade feminina [...] quando esta assume o ofício de sogra”. (SILVA, 2011, p. 49):

Ela passa a infernizar e atormentar os lares dominados pela figura masculina. A percepção da sogra, como sendo inimiga de genros e noras, marcará a construção social de sua identidade, culminando por excluí-la socialmente. Antes disso não se economizam esforços no sentido de domá-la através da violência, sendo grotescamente representada pelo poeta:

a mulher correu
que fazia eu?
Estirei a mão
dei-lhe um cachaço
que a velha se ergueu

Fechei a mão bem fechada
Marquei-lhe a boca na frente
O murro ainda obrigou
a velha engolir um dente
também mais de quinze dias
meu braço ficou doente
(BARROS, s/d, p. 7)

[...]
 a velha cortês
 bisonha e calada
 a saia rasgada
 e a cara roxa
 arrumou a trouxa
 encheu a estrada

E assim que amansei
 o leão tão furioso
 a cousa mais carregada,
 o bicho mais perigoso
 eu pensava não haver,
 inseto tão venenoso,

Bicha perigosa
 Nem touro zebu
 ou surucucu

[...]
 (BARROS, s/d, p. 8)

Com o fim de promover o riso irônico e debochado, ridiculariza e deprecia esta identidade feminina zoomorfizando-a, conforme vimos, ou chamando-a de velha. Silva (2011, p. 97) aponta que no folheto *Como se amansa uma sogra* o termo velha aparece de maneira depreciativa catorze vezes em vinte e seis estrofes, uma forma de demarcar decrepitude e insanidade.

Então eu lhe disse: velha
 Eu cá não sou seu marido,
 Se ele fosse como eu
 Não andaria fugido
 Eu faço você beber,
 Chá de chumbo derretido.
 (BARROS, s/d, p. 6)

Essa visão carnalizada da sogra, embora amplamente difundida em todas as camadas sociais, opõe-se aos discursos éticos que sempre expressam a ideia contrária à violência e deboche, pois a sogra ao casar sua filha, ganha um filho e esse uma segunda mãe. A imagem da sogra aceita como inimiga é sempre anônima ofuscada por um imaginário popular:

[...] embora as pessoas de forma geral reproduzam e divulguem essa representação com tanta ênfase e veemência, sua autoria permanece no anonimato, apenas tendo sua autoria atribuída ao imaginário popular das mais elementares camadas sociais. [...] Os discursos acerca da sogra e sua representação são endossados e reproduzidos por "todos", mas oficial e geralmente não é assumido por ninguém, no que se convencionou chamar de ausência atrevida. (SILVA, 2011, p. 50)

O poeta de cordel constitui-se como um catalisador da representação do imaginário popular e da visão de mundo do povo, utilizando-se do folheto para propagar assim os conceitos e os pré-conceitos populares em suas práticas sociais e culturais.

Um elo ainda significativo dessa produção artística quanto à carnavalização de Bakhtin é a associação das feiras nordestinas em que eram expostos os folhetos de cordel com as feiras medievais e renascentistas. As festas sempre continham os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição. Bakhtin (1987, p. 4) cita os carnavais que eram acompanhados de procissões "que enchiam as praças e as ruas durante dias inteiros, celebravam-se também a "festa dos tolos" (*festa stultorum*) e a "festa do asno"; tais ocasiões fazem lembrar as feiras brasileiras em suas declamações públicas, as pelejas dos repentistas, os camelôs comercializando

suas mercadorias, vendedores de ervas, infusões, toda a sorte de exposições públicas que rompem com o rigor oficial das cerimônias religiosas ou do Estado.

Poderíamos conceber que os discursos e representações acerca da sogra e da mulher rebelde nos casos apresentados, tiveram como interlocutores, vozes masculinas polifônicas e carnavalizadas. A mulher na condição de sogra conseguiu, como nenhuma outra representação feminina, canalizar para si a antipatia, inimizade e preconceito através dos tempos. Silva (2011, p. 44) menciona o fato de nenhum poeta ou folheto manifestar-se em defesa de sua mãe ou sogra nas produções de cordel, o que seria compreensível, pelo fato dos artistas representarem a visão androcêntrica e misógina, popularmente veiculada em suas épocas, acerca da mulher, principalmente da sogra. De 1335 ao início do século parece que os discursos não se alteraram.

Outro provável hipotexto de *A megera domada*, *The Taming of the Shrew*, seria o texto denominado *The Taming of a Shrew*. A origem desse texto é uma questão polêmica, pois alguns pesquisadores atribuem sua autoria a Shakespeare, sendo que outros não. Essa questão será abordada no capítulo seguinte.

2 WILLIAM SHAKESPEARE: A MEGERA DOMADA (1592)

2.1: NÍVEIS DE ILUSÃO E REALIDADE: A INDUÇÃO EM *THE SHREW* E *A SHREW*

A ação de *A megera domada* aponta-nos a quebra de ilusão. Evidencia comportamentos, poder, interesses, mentiras, a partir de um desdobramento metateatral, ou peça dentro da peça. Caracteriza-se, como já citado anteriormente, pela presença de um prólogo, subdividido em duas cenas de indução, seguido de cinco atos, revela os casamentos de Katherina e Bianca em dois enredos entrelaçados.

A megera domada foi publicada em 1623, no volume conhecido como *First Fólho*, a primeira iniciativa de reunir a obra do autor. Impresso em formato de fólho, contendo 36 peças, foi preparado pelos colegas de Shakespeare, John Heminge e Henry Condell, Marlene Soares dos Santos (2008, p. 175), apesar de Shakespeare ser mais conhecido por suas tragédias, as comédias abrem a lista de peças no título e no índice do Primeiro fólho, e perfazem metade das peças, dezoito, aceitas como sendo de autoria de Shakespeare.

E se as datas conjecturais do *Oxford Companion to Shakespeare* estiverem corretas, o Bardo teria começado e terminado a sua carreira como comediógrafo: *The Two Gentlemen of Verona* (*Os dois cavalheiros de Verona*) e *The Taming of the Shrew* (*A megera domada*) teriam sido escritas aproximadamente em 1590 e 1591 [...]. (SANTOS, 2008, p. 175)

Não há consenso entre os estudiosos sobre o ano em que teria sido escrita *The Taming of the Shrew* e qual sua ordem de colocação precisa na lista cronológica das peças. No entanto, tudo aponta para o período entre 1592 e 1594, ou seja, quando Shakespeare se aproximava dos trinta anos que, segundo Fernando Nuno (2004, p. 13), era a época em que, apesar de estar no início da carreira, já alcançava imenso sucesso de público.

Barbara Hodgdon (2010, p. 8-17) ainda aponta a possibilidade de a peça ter recebido um título diferente em sua origem. Em 1598, num livro chamado *Palladis Tamia – O tesouro do espírito*, o professor Francis Meres listou simetricamente as doze obras (seis comédias, seis tragédias) de Shakespeare encenadas até então. As comédias seriam: *Os fidalgos de Verona*, *A comédia dos erros*, *Trabalhos de amor perdidos*, *Trabalhos de amor ganhos (Love labours wonne)*, *Sonho de uma noite de verão* e *O mercador de Veneza*. A peça *The Shrew*¹⁶, aceita com sendo desse período não constava da lista. Como *Trabalhos de amor ganhos* é uma obra supostamente desaparecida, especulava-se que poderia tratar-se de *The Shrew*. *Trabalhos de amor ganhos (ou recompensados)* seria um nome igualmente adequado para a peça, quer lhe tivesse sido dado pelo autor ou não.

Entretanto, Hodgdon (2010), ressalta que em 1594 foi publicado anonimamente o texto de uma peça chamada *História muito espirituosa de uma megera domada* ou simplesmente *Uma megera domada – The Taming of a Shrew*¹⁷. A falta de referência à autoria não é de se estranhar, visto que na época era normal a publicação anônima de peças de teatro.

Ainda citando Hodgdon, a trama de *A Shrew* passa-se em Atenas, a de *The Shrew* em Pádua, sendo que todos os personagens possuem nomes diferentes nas duas peças com exceção de Katherina e de Sly. Comparado com o texto *The Shrew*, ao apresentar duas irmãs em idade de se casar e um grande número de pretendentes para a mais nova, o texto de *A Shrew* traz três irmãs e três pretendentes, o que facilita a chegada ao final feliz, no lugar da competição acirrada que se deu em relação à Bianca.

¹⁶ Usaremos a forma abreviada de *The Shrew* para nos referirmos à peça *The Taming of the Shrew*.

¹⁷ *A Shrew* ao invés de *The Taming of a Shrew*.

Atualmente, porém, há o consenso de que *A Shrew* é uma versão anterior de *The Shrew*, ambas escritas por Shakespeare, que teria retrabalhado a primeira. Por outro lado, para alguns estudiosos, a exemplo de Hodgdon (2010, p. 20), o texto de *A Shrew* poderia ter sido composto a partir de falas lembradas por atores que já haviam trabalhado na peça, contando com as falhas de memória características, com a intercalação de trechos parecidos com os de outras peças de autoria de Christopher Marlowe, um dos contemporâneos de Shakespeare, nas quais também teriam trabalhado esses atores.

Nuno (2004) também menciona a hipótese levantada por diversos críticos shakespearianos que a edição do texto de *A Shrew* “também poderia ter sido deturpada, ao se basear nas lembranças de um determinado ator – o qual, naturalmente, tenderia a supervalorizar sua participação na peça e a esquecer falas de outros (p. 18). Como não sobreviveram manuscritos de Shakespeare e nem mesmo roteiros cênicos das companhias (*prompt-books*), a publicação das edições geraram polêmica.

De qualquer forma, tanto em *A Shrew* como em *The Shrew*, a estrutura textual apresenta-se metateatralmente, ou seja, a história é contada por uma peça dentro de outra peça. A diferença, entretanto, é que, em *The Shrew* (a versão do *First Fólho*), os personagens que assistem à representação aparecem apenas mais uma vez após a indução. Em *A Shrew* eles participam mais algumas vezes no decorrer da peça comentando passagens da representação a que estão assistindo, além de fecharem a peça, num epílogo, após o discurso de Katherina.

Em ambas as peças, nas cenas de indução, reiterando o sentido da palavra, o texto induz a plateia para o contexto temático do fingimento, dissimulação e ilusão. O bêbado Sly, levado a acreditar que é um nobre, é o primeiro a ser enganado. Essa

indução orienta o espectador quanto ao embuste do que vai ser assistido, sendo que os diferentes desfechos em nada subtraem a ideia de dissimulação.

São duas cenas que constituem o prólogo. Na primeira cena, o lorde encontra Sly e combina com seus criados e uma companhia de atores de tratá-lo como um aristocrata. Na segunda cena, Sly assume seu novo papel e é também observador, pois é convidado a assistir a peça que se sucede.

A ideia do jogo aparece tanto na cena introdutória, em apostas do nobre sobre seus próprios cães, como no decorrer da peça e na cena final quando Petrucchio, Lucêncio e Hortênsio apostam cem coroas em qual de suas esposas seria a mais obediente. Estão em jogo o status, os papéis sociais e hierarquias. Entretanto, a peça questiona esses valores ao apresentar-se metateatralmente. Ao desdobrar-se entre o “real” e o que poderia ser um sonho do bêbado Sly, instaura outro tipo de jogada. Conforme argumenta Hodgdon (2010), tudo é virado de cabeça para baixo: “nesse teatro de ilusões, onde a estrutura da peça poderia ser comparada a uma série de caixas chinesas, nada permanece estável por muito tempo” (p. 4).

Em *A Shrew*, a moldura completa com prólogo e epílogo faz com que o público tome consciência que tudo o que se passou com Sly não passou de um sonho. Entretanto, em ambos os textos, mesmo com Sly não voltando no final de *The Shrew* continua a indicação de dissimulação e jogo. As duas cenas de indução em *The Shrew* já caracterizam a metateatralidade.

Sem a narrativa de Sly, *The Shrew* poderia ser considerada uma comédia naturalista sobre questões de gênero e casamento. Com a manutenção da indução, como já dito, pode ser considerada uma farsa. Hodgdon (2010, p. 6) comenta que seria uma “exuberante farsa marital” ou comédia romântica que expõe criticamente a

relação do casal ao salientar a coerção no ato de Petrucchio domar Katherina. Exemplifica que seu discurso final delinea ironicamente os direitos dos maridos e mulheres no casamento. Esse discurso mais do que qualquer outro na própria peça, traz marcas de louvor e indignação, conversando com as políticas de gênero da época, tópico que será aprofundado no item seguinte, desse mesmo capítulo. De qualquer forma, a cena do logro é uma prefiguração do enredo na peça, na qual acontecem jogos de ilusão. Exemplos são as trocas de identidades: Trânio se transforma em Lucêncio, que, disfarçado como Cambio, corteja Bianca; Hortênsio torna-se Lício, professor de música que tenta se aproximar de Bianca; um mercador de Mântua torna-se Vicentio, pai de Lucentio; Bartolomeu, criado do Lorde converte-se em esposa do bêbado Sly, que é levado a acreditar que é um nobre.

A peça desnuda os mecanismos do fazer teatral, pois no teatro elisabetano havia a convenção do travestimento, em que as personagens femininas eram representadas por homens. O fato de Bartolomeu se vestir de mulher, obedecendo às ordens de seu patrão para fingir ser a esposa de Sly, flagra a convenção do travestimento. Shakespeare brinca com a convenção ao evidenciar esse fingimento, quebrando a ilusão da performance cênica. Com isso a plateia toma consciência da quebra da ilusão dramática. A própria personagem Katherina, interpretada por um homem travestido de mulher, caracteriza um embuste, fato também aludido no discurso final da heroína.

A peça dentro da peça engana Sly, mas também faz com que o público misógino se identifique com a ilusão na qual o bêbado acredita. Da mesma forma, pode agradar às mulheres “rebeldes” que o assistem, pois sabem que são sonhos de um bêbado que se materializam e não a realidade de serem domadas:

SLY

Então sou *lord*, e tenho uma *tal lady*?

Será que sonho? Ou sonhava antes?

Não 'stou dormindo. Vejo, ouço, falo,

Cheiro o que é doce, apalpo o que é suave.

Pois vai que eu sou nobre de verdade,

Não Christophero Sly, o funileiro.

(SHAKESPEARE, 1998, p. 22)

Da mesma maneira, no epílogo de *A Shrew*, mesmo percebendo que acordava de um sonho, ainda assim, se ilude acreditando que há como domar uma megera, conforme se lê na tradução livre da peça *A megera domada* de Fernando Nuno:

Dois empregados carregam Cristóvão Vigliacco, já vestido com suas velhas roupas, e deixam-no onde ele foi encontrado no início desta história.

Em seguida, aparece o taberneiro, pensando:

"Que breu! Esta noite foi escura demais. Mas, agora que começa a manhã, até parece que o céu é de cristal. A esta hora estão todos dormindo, eu também preciso descansar. Mas espere um pouco ... o que é isto aqui? O quê ... Cristóvão? Que coisa, dormiu aqui a noite toda! Vou acordar o coitado, ele deve estar morrendo de fome, apesar da barriga cheia de cerveja."

– Ei, Cristóvão! Hora de acordar!

– Ô Sam, agora vamos tomar uma garrafa de vinho. O quê? ... Para onde foi aquele pessoal da peça de teatro? Ei, mas eu não sou lorde?

– O lorde dos piolhos e das pulgas, isso sim é o que você é. Que ressaca, hein, Cristóvão!

– Quem é você? Ah, o fulano da taverna ... Então ... ?

Porca miséria, acho que tive o sonho de bêbado mais incrível que você já ouviu na sua vida inteira.

– Deve ser verdade, mas agora trate de voltar para casa. A sua mulher vai ficar muito irada quando souber que você passou a noite toda aqui.

– Ela? Nunca mais! Agora eu sei como é que se faz para domar uma megera. Sonhei com isso a noite inteira, até agora mesmo. Você veio me acordar do melhor sonho que eu já tive na vida. Deixe estar que vou mostrar à minha mulher como é que são as coisas, se ela tiver a coragem de levantar a voz comigo.

– Calma, Cristóvão. Eu acompanho você até sua casa, e no caminho você me conta o seu sonho.

(SHAKESPEARE, 2004, p. 147)

O vocabulário da peça faz referências a sonho, imaginação, reiterando a ideia de logro, embuste, brincadeira. Nesse jogo metateatral que ilude e desilude é possível perceber referências a cantigas populares, literatura oral, peças já conhecidas pelo público, comportamentos vivenciados pela coletividade, bem como sugestões de outras peças conhecidas pela erudição do autor. Tal jogo pede a participação de um público que só o torna vivo porque existe um acordo prévio entre autor e leitor, cumplicidade que só fará sentido mediante interpretações comuns relativas aos contextos culturais e históricos em que estão inseridos: Esse tipo de espectador (ou de leitor, no caso de um livro) é o que Umberto Eco (2002) chama de “leitor-modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (p.15). Mesmo que a parte ativa do leitor na construção de sentido afaste a idéia de uma interpretação definitiva, o que pode ser visto nas diferentes recepções de um texto no decorrer dos séculos, há uma base comum de interação com o público, sendo que o texto enquanto objeto cultural está em constante inter-relação: “Se se considerar toda e qualquer produção humana como texto a ser lido, reconstruído por nós, a sociedade pode ser vista como uma grande rede intertextual, em constante movimento. O espaço da cultura é, pois, intertextual” (PAULINO, 2010, p. 12).

A plateia que ri, chora, zomba, surpreende-se, ilude-se, reconhece-se nos textos e faz relações com sua própria história em performance artística, visto que as colocações de *The Shrew* ou *A Shrew* não perderam sua validade.

O capítulo a seguir demonstrará como essa temática é abordada por Shakespeare em sua peça e de que maneira, ainda hoje, repercute na subjetividade e psicologia humana.

2.2 QUESTÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE: JOGOS DE PODER E SEDUÇÃO

*Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.*
(Adélia Prado, 1991, p. 11)

Pensar sobre questões de gênero na peça *A megera domada* pressupõe uma posição polêmica, pois falo como mulher, que reproduz uma subjetividade combinada às atuais condições de produção cultural.

O binarismo homem/mulher presente na peça, tão discutido e pontuado desde a Antiguidade Clássica, passando pelo Feminismo, abre-se às diferentes abordagens quanto ao binômio sexo/gênero gerando muitas possibilidades de leituras. Quero crer que o sucesso de uma criação artística vai além dessa perspectiva binária e coloca o homem/mulher diante do seu próprio espelho, que multifacetado não prioriza o sexo e/ou gênero enquanto poder ou submissão.

Com base nas considerações acima investigarei quais seriam os recursos utilizados por Shakespeare ao deflagrar, na peça *A megera domada*, uma moral patriarcalista, sem, contudo ser moralista. Pretendo também evidenciar os jogos de sedução inerentes a qualquer época, demonstrando o caráter perverso das relações heterossexuais, tanto no texto escrito por Shakespeare, como nas montagens cinematográficas de Franco Zeffirelli e George Sidney.

No decorrer das investigações procurarei sublinhar a estruturação do sujeito na psicanálise e, como não poderia deixar de ser, sob pontos de vista de uma mulher nascida durante os movimentos feministas, nutrida em uma família patriarcal, consciente de referências bibliográficas desconstrucionistas, educada no senso

comum de consumo e artificialismos inconscientes; por vezes sexistas e não sexistas, tendo como premissa a autonomia da arte que subverte padrões do comportamento humano. Portanto, uma leitura que pode ser plural ou paradoxal, mas que tenta analisar o texto de Shakespeare e as montagens cinematográficas quanto à sua autonomia do real ou caráter mimético. Levo em consideração as colocações de Susan Sontag, em seu livro “Contra a interpretação”, no qual sublinha a importância de lermos uma obra como algo singular, mas que está, ao mesmo tempo, em diálogo com o mundo:

A obra de arte, na medida em que nos entregamos a ela, nos exige de uma forma total e absoluta. O propósito da arte não é o de um auxiliar da verdade, particular e histórica ou eterna. (...) A minha reivindicação da autonomia da obra de arte – sua liberdade de não “significar” nada, não exclui a consideração do efeito ou impacto ou função da arte, desde que se pressuponha que nessa atuação de objeto de arte, como objeto de arte, o divórcio entre estético e o ético não tem sentido. Várias vezes apliquei à obra de arte a metáfora de uma espécie de alimento. Envolver-se com uma obra de arte implica, seguramente, a experiência do distanciamento do mundo. Mas a obra de arte em si é também um objeto vibrante, mágico e exemplar que nos devolve ao mundo, de alguma maneira mais abertos e enriquecidos. (SONTAG, 1987, p. 39 - 40)

O que Sontag propõe é que não podemos fazer recortes mentais em detrimentos de outros recortes mentais. Como diria Terry Eagleton (2003. p. 287): “Não há como dizer qual a política preferível, em termos de crítica literária. Temos simplesmente que discutir política. Não se trata de debater se a “literatura” deve se relacionar com a “história” ou não: trata-se de uma questão de se ler diferentemente a própria história”. Nesse sentido, os estudos podem tornar-se controversos, pois a peça *A megera domada* poderia reduzir-se a um estudo machista a partir de uma leitura superficial, sendo ao mesmo tempo uma precursora dos ideais feministas.

Se os textos de Shakespeare se eternizam e são retomados, e recriados séculos após séculos, não se deve, com certeza, aos estudos e respaldo da crítica. mas aos jogos de prazer e sedução que seus textos oportunizam ao público. Embora, também seja um deleite tentar entender como se estabelece essa fruição e como o autor e as diversas mídias se apropriam da condição humana eternizada em suas obras:

O escrever no prazer garantir-me-á – a mim, escritor – o prazer do meu leitor? De modo nenhum. Esse leitor é necessário que eu o procure (que eu o “engate”), sem saber onde está. Cria-se então um espaço da fruição. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do fruir: que os dados não estejam lançados, que exista um jogo. (BARTHES,1973, p. 37)

De qualquer forma, o meu objetivo é o de salvaguardar o objeto estético, enquanto um fenômeno humano, que decorre da relação do homem com um cosmo físico, social e cultural. Para isso focarei, conforme mencionado anteriormente, o binarismo homem/mulher e suas diferentes abordagens quanto ao gênero, bem como os jogos de poder e perversão inerentes ao texto de Shakespeare e às montagens fílmicas, sabendo que tal análise não esgotaria a riqueza do texto shakespeariano.

Shakespeare falava a uma cultura com restrições de gênero, raça, etnia e classe social. Na Inglaterra de Shakespeare, durante o Humanismo e Renascimento, o homem podia exercer uma grande variedade de papéis de acordo com suas possibilidades e capacidades, entretanto o desempenho social da mulher era limitado:

Sua identidade derivava exclusivamente do sexo ao qual pertencia: podia ser mãe, esposa ou viúva; dama ou criada; virgem, prostituta ou bruxa. A opção do claustro,

que assegurava uma vida de respeito e segurança às mulheres solteiras, não mais se apresentava desde os tempos da reforma anglicana, quando os mosteiros e conventos foram extintos e seus bens confiscados pela coroa, fato que elevou os níveis de prostituição e mendicância. (CAMATI, 2008, p. 139)

Segundo Anna Camati (2008, p. 139), o mito da identidade da mulher como um dado fixo era invocado para não permitir que ela assumisse outros papéis, diferentes daqueles considerados preordenados por Deus, e que, segundo crenças antigas, estavam inscritos em sua própria natureza. Não sendo facultado à mulher que assumisse papéis de destaque na sociedade, na política, nas artes, no mundo dos negócios e nas relações diplomáticas.

Havia toda uma série de preconceitos com relação à mulher, como revela a criação das estruturas de pensamento binárias, cultivadas pelo poder patriarcal, sempre ávido em assegurar a hegemonia masculina. A mulher era considerada fraca, passiva, submissa, dependente, falsa e volúvel, deixando-se guiar demasiadamente pela emoção; em contrapartida, o homem era visto como o exato oposto: forte, ativo, dominador, independente, sincero e verdadeiro, orientado pela razão. (CAMATI, 2008, p. 139)

Segundo Emily Detmer (1997), feministas e historiadoras demonstraram de forma convincente que "as mulheres rebeldes" eram uma preocupação para os ingleses durante o final do séc. XVI e início do séc. XVII. Comenta que há "evidência de ansiedade sobre as mulheres que fugiam às regras dos comportamentos vigentes, ou marcadas pelas "Disputas por calças", como Linda Woodbridge faz referência," (p. 273). Essa evidência poderia ser encontrada em várias manifestações escritas ou peças populares, baladas, relatos de crimes domésticos, tratados legais, livros de conduta e sermões de bom comportamento. A vontade de disciplinar as mulheres rebeldes, às vezes de maneira brutal, está inscrita em documentos legais e não legais que versam sobre regras para a correção das

“megeras”, assim como das mulheres itinerantes ou desabrigadas, bastardas, prostitutas e bruxas.

Era comum, portanto, que existissem relatos, bem como peças sobre a megera, ou sobre a mulher que não se adequava à sociedade e ao sistema, usando sua língua afiada e comportando-se de modo inadequado. Os textos prescreviam uma forma de puni-la, no intuito de ensinar qual era seu lugar na sociedade, ou seja, subjugada ao homem. Barbara Hodgdon cita a balada, intitulada “A Merry Jest of a Shrewd and Curst Wife, Lapped in Morel’s Skin, for Good Behaviour” (1550), como o mais famoso exemplo desse tipo de texto. O título resume a fábula, “Uma brincadeira alegre de uma esposa megera e maldita, envolvida em pele de Morel, para adquirir uma boa conduta”. Nessa história, uma mulher é criada por sua mãe para dominar seu marido e usurpa da violência, que seria uma prerrogativa do sexo masculino, lutando com o marido no leito nupcial. No entanto, ele a domina batendo nela, jurando não mais fazê-lo se ela o obedecesse, ao que ela concorda. Por sua vez, nega-se a fazer os trabalhos domésticos e bate nele como se fosse um homem. O marido revida surrando-a com varas, tirando-lhe sangue do corpo nu (prática comum para domesticar as mulheres “desobedientes” antes da Renascença). Mata seu cavalo Morel, salga-lhe o couro e envolve-a com a pele do animal. Diz que a manterá assim se não obedecê-lo. Ela promete obediência e reitera sua subserviência em uma festa, na frente de todos (HODGDON, p. 42 - 43).

Shakespeare faz alusão a esse final no término de sua peça, pois também utiliza um discurso proferido por Katherina. Entretanto, o faz de forma irônica. O teor dos discursos é totalmente diverso, mostrando uma megera hábil nas palavras fingindo obedecer. Parodia a balada “A Merry Jest of a Shrewd and Curst Wife, Lapped in Morel’s Skin, for Good Behaviour” e da mesma forma, faz uma

brincadeira, mas de maneira crítica. A balada que pode ter-lhe servido como um texto-fonte está afinada à ideologia da época em questão, na qual rir do comportamento da megera, seria rir de seu desajuste social e não de um discurso crítico como sugere Shakespeare. Vemos que a violência doméstica era permitida, pois foi interpretada como disciplina e entendida como uma medida de responsabilidade. Margaret Hunt, citada por Emily Detmer (1997, p. 275), argumenta que os homens, nos séculos XVII e XVIII raramente se preocupavam em negar que batiam em suas esposas, em vez disso, concentraram-se na desobediência que sofriam, sendo necessária a punição. Dessa feita, uma mulher que se nivelasse em violência ao marido ou que o desobedecesse, com certeza, seria considerada uma brincadeira. Acrescenta que a “mesma cultura que ainda "se sentia bem" em enterrar, repreender, chicotear prostitutas, ou queimar bruxas foi, durante este período, tornando-se cada vez mais sensível sobre maridos batendo em suas esposas” (DETMER, 1997, p. 273).

A comunidade se envolveu quando sentiu abusiva a violência contra as mulheres em relação a ferimentos graves e mortes. Não se promulgavam leis que claramente distinguiam entre o permitido e o não permitido. Segundo Detmer (1997), no mais antigo tratado legal existente para resolver a situação da mulher, “Leis e Resoluções de Direitos da Mulher” (1632), o autor/editor, conhecido apenas como "TE", a contragosto, admite que as mulheres poderiam ter algum direito legal em relação à violência. Em "O barão pode bater em sua esposa", TE admite que, "se uma mulher for ameaçada pelo marido, espancada, maltratada, ou morta, ela pode processá-lo fora da Chancelaria para obrigá-lo a encontrar garantia de um comportamento honesto." TE prepara o terreno para a intervenção da ameaça de violência letal e "danos corporais" resultantes de atos", caso contrário, a mulher

pertence aos domínios de um marido para a correção legítima e razoável" (DETMER, 1997, p.276-277). A ambiguidade no discurso de TE sobre espancamento de esposas, reflete a relutância da jurisprudência para forçar maridos a parar de usar a violência. Entretanto, enquanto a lei não estava disposta a punir os homens por usar a violência em suas casas, no espancamento de esposas, pregadores puritanos e protestantes retomaram o assunto em seus sermões:

[...] como Frances Dolan tem mostrado, uma variedade de textos, incluindo sermões como "Uma homilia do estado do matrimônio" (*An Homily of the State of Matrimony*) e livros de conduta numerosos (muitas vezes derivados de sermões, como os de William Gouge, "A obediência domesticada" (*Of Domestic Duties*) [1634]; todos insistem em que "os maridos devem governar pela política e não por golpes. (DETMER, 1997, p. 277)

As reformas defenderam a subordinação através da política baseada em civilidade; política era preferível à violência, não porque era humano, mas porque era mais eficaz. Detmer também apresenta os argumentos de William Whately ao dizer que a violência pode funcionar no curto prazo, mas há melhores alternativas para subordinar uma esposa: "As estratégias têm também o melhor efeito quando a vontade é seduzida, mais do que o corpo compelido" (DETMER, 1997, p. 277).

Shakespeare não usava de violência física em suas peças, portanto ia ao encontro das tendências modernas ao legitimar essas reformas. Era necessário que as mulheres obedecessem aos homens, mas para isso não se faria uso de golpes. De acordo com Emily Detmer (1997, p. 274), a literatura da época deixou de apresentar a violência específica de se bater nas esposas. A expectativa do público era a de que houvesse uma reformulação quanto aos meios apresentados nas peças, mostrando um marido que conseguia manter o controle da família, usando noções de civilidade e de classes. Logo, Shakespeare, em "*A megera domada*",

dando voz à cultura emergente, utilizou em seu roteiro estratégias de demonstrar como um cavaleiro poderia domesticar uma mulher rebelde por meio de uma dominação civilizada. Ou seja, poderia mostrar como subordinar uma mulher sem recorrer à força bruta. Petrucchio não desaponta, pois mantém-se firme em seu propósito de não usar de violência, mesmo quando é agredido por Katherina ao receber dela uma bofetada:

PETRUCCHIO

Que é isso? Minha língua no seu rabo?

Ora, Kate; sou um cavaleiro.

KATHERINA

Eu vou ver. (Bate nele.)

PETRUCCHIO

Eu te arrebento se bater de novo.

KATHERINA

Mas perde na moral.

Se me bater, cavaleiro não é;

(SHAKESPEARE, 1998, p. 68)

Tampouco vê-se sem argumento frente às provocações da “megera” quanto ao fato de ser um cavaleiro. Podemos constatar isso na versão de Barbara Hodgdon:

PETRUCCIO

Eu juro que vou te algemar se atacar novamente.

KATHERINA

Assim, pode perder suas armas.

Se você me algemar você não é cavaleiro,

E se não é um cavaleiro, porque então, não há armas.

PETRUCCIO

Um arauto, Kate? Coloque-me em seus registros.

KATHERINA

Qual o seu brasão? Um barrete?

(SHAKESPEARE. 2010, p. 2007)¹⁸

Katherina desafia Petruccio em relação a sua suposta nobreza e civilidade. E com isso, afronta-o no que diz respeito a sua masculinidade. Detmer, ao citar Susan Dwyer Amussen (1997, p. 278), diz que o ideal do comportamento do homem cristão era alcançar os objetivos de "masculinidade" (independência, e proteção de sua própria honra e da honra de sua família) sem violência, o que deveria ser substituído por autocontrole. Maridos que confiavam na força física e não na razão chegaram a ser considerados como menos viris e menos humanos. Eles eram comparados a animais ou criaturas irracionais. Detmer (1997) cita, ainda, Valerie Wayne ao demonstrar, entretanto, que, enquanto os humanistas concedem às mulheres igualdade espiritual e racional, os reformadores da lei se recusam a fazer valer a igualdade de uma esposa com o marido em termos de poder e recursos. Uma mulher tinha poder sobre seus subordinados, mas permanecia sujeita a seu marido. Deixa claro que o argumento para convencer os homens contra espancamento de esposas, não é um argumento para tratar as mulheres como iguais. Por isso, era necessário que as mulheres que não cumprissem as expectativas fossem moldadas não pela violência física, mas a psicológica. O que também não deixava de ser uma violência doméstica. O método que Petrucchio usou para domesticar Katherina era o mesmo usado para domesticar animais. Segundo Barbara Hodgdon (2010, p. 55), Petrucchio fazia uso de técnicas

¹⁸ PETRUCCIO
 I swear I'll cuff you if you strike again.
 KATHERINA
 So may you lose your arms.
 If you strike me you are no gentleman,
 And if no gentleman, why then, no arms.
 PETRUCCIO
 A herald, Kate? O, put me in thy books.
 KATHERINA
 What is your crest – a coxcomb?
 (SHAKESPEARE, 2010, p. 207)

encontradas nos manuais de falcoaria. A falcoaria consiste em criar, treinar e cuidar de falcões e outras aves de rapina para a caça. Em geral, pode-se dizer que é uma caça de aves e pequenos quadrúpedes, praticada desde a Idade Média. Considerada uma arte, a falcoaria tem como objetivo o treino do animal a fim de adquirir a capacidade de perseguir uma presa no ar ou no solo até derrubá-la ou matá-la. Katherina é uma personagem que não se adequava às condutas sociais esperadas, portanto podia ser considerada uma megera associada à figura de uma bruxa, demônio ou fera, sendo natural que fosse adestrada. Isso fazia rir na época. Da mesma forma fez rir aos expectadores contemporâneos que assistiram às montagens de Franco Zeffirelli e George Sidney. Seus roteiros não fogem ao texto de Shakespeare e se apropriam dos mesmos rituais de domesticação.

Tanto no texto de Shakespeare, como na montagem de Zeffirelli há o mesmo processo de adestramento usado pelos domadores de falcões, que consistia em deixar o animal acordado e com fome. Em *Dá-me um beijo* é negada a comida à personagem. Há uma espécie de esgotamento físico e mental, no qual o resultado é a rendição. Barbara Hodgdon (2010, p. 55 - 57) alerta que na “arte” de adestramento dos falcões aquele que doma também passa pelas mesmas dificuldades que o ser domado. Pois ao vigiar o sono, mantém-se acordado, ao não deixar comer, também não se alimenta. Dessa forma estaria atribuindo à relação matrimonial de Petruchio e Katherina um jogo de forças em que a cumplicidade de ações remeteria à sedução entre as partes:

Não somente o falcoeiro fala a linguagem do amor. Latham aconselha que o treinador deve acariciar delicadamente a ave com uma pena, atraindo-a ao modelar sua voz, com um ou dois pedaços de carne, concedido a ela. Isso vai torná-la

receptiva e dependente, ávida de obediência sem se sentir ameaçada. (HODGDON, 2010, p. 56)¹⁹

Somente a partir de uma visão perversa nos relacionamentos é que poderíamos conceber por que as montagens cinematográficas também privilegiam o riso e a identificação de plateias no decorrer dos séculos. A estrutura psicológica parece não se alterar com o passar do tempo.

Mesmo com todas as posturas feministas de crítica e questionamento quanto ao tratamento recebido pela mulher em uma sociedade patriarcalista, o que segundo algumas interpretações reiteram a leitura do texto, ainda assim, o sucesso das peças de Shakespeare é assegurado nos dias atuais, fazendo rir plateias que se identificam com os métodos de domesticação, o que poderia ser concebido enquanto jogos de sedução que permitem um prazer perverso.

De uma forma ampla a perversão, mais que o desvio em relação a uma norma social, é vista como conjunto de comportamentos psicosssexuais em busca contínua da obtenção do prazer:

O termo perversão abrange um campo muito mais amplo, na medida em que os comportamentos, as práticas e até as fantasias só podem ser apreendidos em relação a uma norma social que, por sua vez, induz a uma norma jurídica. Além disso, a perversão sempre esteve ligada a todas as formas possíveis de arte erótica no Oriente e no Ocidente; por isso, as variações sobre o tema são múltiplas conforme as épocas, os países, os países, as culturas e os costumes.

(ROUDINESCO, PLON, 1998, p. 585)

A palavra perversão deriva do verbo latino *pervertere* e significa tornar-se perverso, corromper, desmoralizar, depravar. Seu emprego não é privilégio da

¹⁹ “Not only does the falconer speak a language of love, but Latham advises him to stroke the bird gently with a feather and to 'lure her using your voice, with a bitte or two of meate bestowed her... for that will make her eager, and to loue your voice, because she sees nothing to crosse that humor in her”.

psicanálise, sendo também empregado em psiquiatria e sexologia, ora de maneira pejorativa ora valorizando-as, para designar as práticas sexuais consideradas como desvios em relação à norma social (ROUDINESCO, PLON, 1998, p.583 - 584).

A perversão tem sido uma questão controversa em psicanálise. Alguns autores a situam, com suas particularidades teóricas, dentro das categorias psicopatológicas ao lado das neuroses e psicoses; outros, como estrutura. Na obra freudiana, podemos encontrar esse conceito em momentos distintos sendo possível assinalar sucessivas e significativas alterações em sua teorização. O primeiro momento baseia-se no axioma: "a neurose é o negativo da perversão", publicado em "Três ensaios sobre a sexualidade" (Sigmund Freud, 1905). O segundo momento relaciona-se com a teoria do complexo de Édipo, núcleo das neuroses e também das perversões. Já o terceiro momento, define a recusa da castração como mecanismo essencial da perversão.

Em "Três ensaios sobre a sexualidade", a perversão é apresentada como a permanência na vida adulta de características perverso-polimorfas, típicas da sexualidade pré-genital infantil, em detrimento da sexualidade genital por ele considerada normal. Freud faz da neurose o "negativo" da perversão, pois nas neuroses os impulsos pervertidos, após terem sido reprimidos, manifestam-se a partir do inconsciente da mente; ao contrário da sexualidade dos neuróticos, essa sexualidade perversa não conhece nem o recalque nem a sublimação (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 585).

Um dos primeiros fundamentos do processo perverso pode ser localizado na concepção freudiana de pulsão sexual (energia da libido, o que para Freud difere de instinto, pois associa-a à vida psíquica e sua manifestação na sexualidade).

Poderíamos nos questionar se a sexualidade humana não é perversa, visto que ela nunca se desliga plenamente de suas origens, procurando sempre satisfação no ganho de prazer ligado a atividades que dependem de pulsões. As perversões sexuais deixam então de ser uma prática que só a estrutura perversa exibiria, passando a ser algo presente no inconsciente de todos os seres humanos. Quando o instinto sexual é muito intenso e pervertido, há dois desfechos possíveis: no primeiro, o indivíduo permanece pervertido e sofre as consequências do seu “desvio” em relação aos padrões sociais; no segundo, o sujeito consegue realmente, sob a forte influência da educação e das exigências sociais, suprimir seus instintos pervertidos (ROUDINESCO, PLON, 1998 p. 585). Nesse caso a arte ou a dramaturgia em questão seria um instrumento de identificação e catarse para os diferentes públicos que a assistem: “Por isso quando a arte realiza a catarse e arrasta para esse fogo purificador as comoções mais íntimas e mais vitalmente importantes de uma alma individual, o seu efeito é um efeito social” (VIGOTSKI, 1998, p. 315).

Joyce McDougall (2001) fez uma importante e inovadora leitura crítica de Freud em relação à perversão. Segundo a perspectiva teórica desta autora, a palavra “perversão”, apresenta uma conotação depreciativa e em direção ao mal, já que nunca se ouve que alguém foi “pervertido” para o bem. A autora sustenta que além da implicação moralista no uso vernacular da palavra, o atual padrão de classificações psiquiátricas e psicanalíticas é igualmente questionável. Ao se rotular e diagnosticar alguém como “neurótico”, “psicótico” ou “perverso”, não se leva em consideração as inúmeras variações de estrutura psíquica de cada categoria clínica, perdendo-se de vista o aspecto mais notável dos seres humanos em relação a sua “singularidade” (MCDOUGALL, 2001, p 186). Às chamadas sexualidades perversas, como o fetichismo e as práticas sadomasoquistas, constata que as

mesmas acontecem na qualidade de jogos eróticos nas atividades sexuais de adultos não-perversos, sejam estes heterossexuais ou homossexuais, sendo que tais práticas não despertam conflito, pois não são experienciadas como compulsivas ou como condições exclusivas para o prazer sexual desde que haja comum acordo. Ao invés de “perversão”, McDougall (2001, p 188) prefere nomeá-las como “neo-sexualidades”. Segundo a autora, o termo “perversão” seria mais apropriado “como um rótulo para atos em que um indivíduo impõe desejos e condições pessoais a alguém que não deseja ser incluído naquele roteiro sexual (como no caso do estupro, do voyeurismo e do exibicionismo) ou seduz um indivíduo não-responsável, como uma criança ou um adulto mentalmente perturbado (MCDUGALL, 2001, p 192). O intuito desse capítulo é o de abordar as perversões, não como patologias, mas sim manifestações da sexualidade ou jogos eróticos, de acordo entre os pares, ou seja, entendo-as sob a designação de neo-sexualidades, sem contudo deixar de fazer referência, quando plausível, às diferentes estruturas em psicanálise.

Nesse sentido, como as neo-sexualidades poderiam ser lidas em relação às personagens Katherina e Petrucchio? E de que forma o público se identificaria com as pulsões reprimidas das personagens, aliviando as suas próprias?

O primeiro passo a observar é que Petrucchio convida-nos a uma brincadeira, um jogo que se propõe a fazer:

Petrúquio: Mande-a aqui, por favor, eu a espero. (*Saem Batista, Grêmio, Trânio e Hortênsio*). Vou lhe fazer a corte com algumas ironias. Se me insultar, bem, eu lhe direi que canta tão suavemente quanto o rouxinol). Se fizer cara feia, aí eu direi que seu olhar tem o furor e a limpidez das rosas matinais banhadas pelo orvalho. Que fique muda, sem pronunciar sequer uma palavra: louvarei sua maneira jovial, frisando que tem uma eloqüência admirável. Que me mande ir embora: eu lhe agradecerei como se pedisse para ficar a seu lado uma semana. E se recusa a

casar, fingirei ansiar pelo dia das bodas. Mas, lá vem ela. Agora, Petróquio, fala!
 (*Entra Catarina*)
 (SHAKESPEARE, 2009, p. 56)

Jean Pierre Winter (2001, p. 162) considera a fala de Petrucchio um discurso histórico, visto que mostra a necessidade de inventar uma manobra para abordar o outro, sem se mostrar submisso. Entretanto, esse fator também pode ser considerado uma característica perversa, pois faz uso de uma estratégia de poder, não vendo o outro. “A dinâmica perversa subtrai o direito ao desejo. É por isso que o perverso tenta administrar esta situação pela demonstração regular de que a única lei que conta é a lei imperativa do seu próprio desejo, e não a lei do desejo do outro” (ANDRADE, 1992, p. 10). Petruccio encarna seu poder com base em aparências perversas e nega a demanda do outro. Luis Andrade (1992, p. 11) menciona que o perverso só pode ter uma relação sintomaticamente estereotipada, tanto com a mãe como com as mulheres em geral, relação marcada, aliás, pelo horror da castração:

Ante tal horror, o perverso busca um compromisso: ele lança mão de uma construção fantasmática: institui a mãe como onipotente e fálica. Assim ele neutraliza a incidência do pai, supondo que a mãe já não o deseja. Por isso ele, o perverso, pode se comportar como o único objeto do desejo que a faz gozar. Tal compromisso fantasmático acarretará certos traços de funcionamento psíquico estereotipado, tanto no que concerne a relação do perverso com a lei, como na interpelação do seu desejo às mulheres e aos homens. Ele procura manter sempre a possibilidade de um gozo liberto desta causa significativa. É por isso que ele não encontra outra saída a não ser a do desafio da lei e a da sua transgressão.
 (ANDRADE, 1992, p. 11)

Aliás, no universo da peça não há mães. Petrucchio é órfão de pai e mãe, que chega à Pádua em busca de casamento por interesse. Seu objeto de desejo parece ser o dinheiro. Jamais uma relação humana determinada pela quebra do espelho que em psicanálise é figurado pela mãe. E para Katherina, quem poderia

desempenhar essa função senão o seu próprio pai, o Senhor Batista Minola, igualmente ávido de interesses financeiros, que barganha as filhas em casamento?

Sabemos que em psicanálise é a mãe que institui a fase do espelho. O Ego ideal:

Revelação: o espelho, até para quem nunca teve espelho, é o próprio olhar da mãe. Quem diz: você é esta / você é esta para o meu desejo / eu te vejo e te quero assim. É este o código que ela detém: o das insígnias do desejo, as do Ego Ideal, lugar de máxima valoração narcisista para o bebê. Enquanto a mãe detém o código, a dependência em relação a ela é completa. O código é dela, pois quando a mãe diz (com a boca ou com os olhos): “você é meu lindinho(a). você é meu xodó, o bebê tão passivo e ignorante quanto o seduzido, não tem a menor idéia do que ela quer dizer; mas até então, até que se veja “de fora” no espelho, separado do mundo externo – não sente necessidade de entender; pois ele e ela ainda são um só... (KEHL, 1988, p. 413)

A entrada de terceiros na relação dual filho-mãe liberta a criança do espelho, a prisão narcísica que o constitui como falo da mãe, o Ego Ideal. A identificação primária é realizada com o traço unário paterno. É a metáfora paterna que produz o significante da falta do outro que permite que o sujeito seja representado por um significante em relação a outro significante. Sem o significante da falta, não falta nenhum significante ao Outro. Se a mãe assume todo espaço no Outro, não há falta de significante, logo ela não vai ocupar a função materna. Ela ocupa o lugar do pai sem, portanto conter o significante da falta do Outro (ARAUJO, 2012). A função materna pode ser estruturante, supõe a mãe, sujeito dividido, barrado pela própria castração. Essa função vai ser desenvolvida junto à criança num processo de passagem, permitindo a entrada da lei, interditando radicalmente o gozo da mãe pela criança, introduzindo o sujeito na cultura.

Para ambas as personagens, Katherina e Petrucchio, onde está a mãe? Quem proporcionou a quebra de seus espelhos? Katherina ainda identificada com o sexo do pai (se foi esse, conforme sugeri, quem exerceu a função materna), para que desejaria ter marido? Por isso fálica, transgredindo comportamentos aceitos por seu sexo biológico. Por que Shakespeare apresentou-nos um recorte de prazer e sedução sem a presença de quem instituiria o gozo nas personagens, o despertar das pulsões? Ainda há de se perguntar: o que Petrucchio e Katherina, já que jogados no mundo, sem sabermos exatamente como quebraram seus espelhos, ou como negaram ou aceitaram seus processos de castração, buscam um no outro? O que sabemos é que toda a relação entre eles parece ser um jogo. Um jogo perverso que pode combinar estruturas psicanalíticas, mas que só se pautariam em suposições. O que se vê é uma caçada, não sendo em vão a metáfora de Shakespeare quanto ao adestramento do falcão:

O que se diz de imediato sobre a sedução é que é um jogo. Caçada silenciosa entre dois olhares: captura numa rede perigosa de palavras. Jogo arriscado e fascinante – angústia e gozo – onde o vencedor não sabe o que fazer de seu troféu e o perdedor só sabe que perdeu seu rumo: um jogo cuja única possibilidade de empate se chama amor. (KEHL, 1988, p. 411)

Quem perde é quem foi seduzido. É o seduzido que tenta compreender o que aconteceu ao ser envolvido, é quem tenta entender o olhar e o poder do sedutor. Em termos de *A megera domada* podemos conceber que Katherina foi a figura seduzida. Aparentemente descobriu o prazer que lhe interessava e estava pouco se importando para jogos de poder entre homens e mulheres.

Não se pode dizer que o seduzido ame o sedutor – ele é seu prisioneiro. Talvez odeie mais do que ame – “mas não deixo de querer conquistar / uma coisa qualquer em você / que será? A conquista do sedutor é a esperança de libertação do

seduzido já que o sedutor parece possuir a chave dos enigmas que o aprisionam: o que você vê em mim que eu não vejo? O que você sabe de mim que eu não sei? O que você deseja em mim que eu não domino, ao mesmo tempo que o seu olhar me diz que eu não possuo? Que dom seu olhar tem de criar em mim para o seu desejo? (KEHL, 1988, p. 412)

O processo de entrega de Katherina é lento e exige de seu parceiro também uma rendição. Os métodos de falcoaria usados por Petrucchio pressupõem matar “sua esposa com bondade”.

PETRUCCHIO

Jogo longe o colchão e os travesseiros,
 Pra cá a colcha e pra lá os lençóis,
 Sempre insistindo, em meio à baderna,
 Que tudo é feito por respeito a ela.
 Vai ficar a noite toda de vigília;
 Se cochilar, eu grito e esbravejo,
 Prá mantê-la acordada com o barulho.
 Assim se mata a esposa com bondade,
 E assim acabo com o mau gênio dela.
 E quem domar melhor uma megera,
 Por favor fale logo, sem espera (*Sai*)
 (SHAKESPEARE, 1998, p. 102)

Petrucchio nessa fala expõe sua estratégia de domesticação. Assim que se casam, em um primeiro momento não deixa Katherina dormir, como já dissemos ser a prática de adestramento dos falcões, verificamos isso no aparte para o público que acabamos de ler: “Jogo longe os colchões e os travesseiros, /Pra cá a colcha e pra lá os lençóis, /Sempre insistindo, em meio à baderna, /Que tudo é feito por respeito a ela”. Segundo Marie-France Hirigoyen (2011), o uso do paradoxo é uma agressão perversa. Consiste em fazer o outro sentir a tensão e a hostilidade, sem que nada seja expresso nesse sentido. O discurso paradoxal é composto de uma mensagem

explícita e de um subentendido que o agressor nega existir, sendo um meio eficaz de desestabilizar o outro. Há a tentativa de abalar a autoconfiança do parceiro que não consegue pensar ou compreender, fica abalado e sem saber quem estaria errado e quem teria razão: “Será que ele quis dizer isso, ou fui eu que interpretei errado?” Se a vítima tentar nomear suas dúvidas, vê-se tratada como uma paranoica que interpreta tudo às avessas (p. 122 - 123). O objetivo de Petrucchio, como vimos, é confundir Katherina. Acreditava que agindo como um maluco ao se livrar das roupas de cama e gritar quando essa dormisse, estaria mostrando sua indignação ao não lhe oferecer as melhores acomodações. Em seu entender, dessa forma, “mataria sua esposa com bondade”, garantindo-lhe o poder sobre ela, pois, com certeza, ela não revidaria.

Pouco a pouco Katherina altera seu comportamento, mas isso não significa perda de sua identidade. Ela passa a entender o jogo proposto por Petrucchio. Compreende que para exercer soberania ela precisa entrar nesse jogo. Segundo Hirigoyen (2011), a tomada de poder se dá pela palavra. “O perverso sabe, ele tem razão, e tenta arrastar o outro para o seu terreno, levando-o a aceitar o seu discurso” (p. 128). Por isso, Petrucchio desafia alguém mais a dizer como se doma uma megera. Ele sabe que, aparentemente, tem um discurso totalizante e lança o desafio. Entretanto, o que Petrucchio não imagina é que tem uma parceria a sua altura nos jogos perversos. Somente no decorrer da peça, após o silêncio aparentemente dócil de Katherina é que vemos esse discurso se equiparar. Os jogos de linguagem não deixam de acontecer, fazendo com que as personagens confundam-se reciprocamente, o que acaba instaurando um clima de sedução ainda maior, pois para o perverso se o parceiro é demasiado dócil, o jogo deixa de ser

excitante (HIRIGOYEN, p. 110). Um exemplo é a cena V, na qual o casal discute a ida ao casamento de Bianca:

KATHERINA

Já que estamos aqui, vamos em frente.
Seja isso lua, sol, ou o que quiser.
E se disser que é só vela de sebo,
Doravante eu concordo inteiramente

PETRUCCHIO

Disse que é lua.

KATHERINA

Pois sei que é lua.

PETRUCCHIO

'Stá mentindo: é o sol abençoado.

KATHERINA

Deus me abençoe, é o sol abençoado.
Mas não é o sol, se você diz que não.
E a lua muda como a sua mente,
E se acaso quiser mudar o nome,
De hoje em diante eu só aceito o novo.

HORTÊNSIO:

Vá lá, Petrucchio. Ganhou a batalha.
(SHAKESPEARE, 1998, 125 – 126)

Aparentemente Petrucchio ganhou a batalha, mas ele próprio parece duvidar e lança nova provocação à Katherina ao cruzarem com Vicentio durante a viagem:

PETRUCCHIO

(*para Vicentio*) Bons dias, jovem dama; pr'onde vai?
Doce Kate, diga agora – e com verdade –
Acaso já viu dama mais viçosa?
Vermelho e brando lutam por suas faces!
Que estrelas brilham tão belas no céu
Quanto seus olhos em rosto celeste?
(...)

KATHERINA

Formosa, delicada, jovem virgem:
 Pra onde vai, ou onde – acaso – mora?
 Felizes são os pais de uma tal filha,
 E mais feliz o homem cuja estrela
 A faz de companheira de seu leito.

PETRUCCHIO

Espero que não 'steja louca, Kate.
 Este é um homem, fraco e enrugado,
 Não uma moça, como você disse.
 (SHAKESPEARE, 1998, 126)

A palavra usada enquanto poder é igualmente dominada por Katherina, tanto que Petrucchio também vê-se confuso quando chama a atenção de sua esposa perguntando se está louca ao chamar o velho Vicentio de formosa jovem, mesmo que supostamente ela o estivesse obedecendo. Ele sabe que ela não faz isso e o jogo começa a ficar cada vez mais divertido. Jean Pierre Winter (2001, p. 167) atribui esse fato ao lúdico da linguagem que desloca o significante do significado, “Que lhe imponha entender que o Sol e a Lua não remetem ao objeto Sol e Lua, mas à voz que diz Sol e Lua.” Desta feita o objeto de seus desejos passa a ser deslocado do objeto em si, enquanto homem e mulher para o poder que exercem sobre os seus desejos a partir da palavra. Como diz Hirigoyen (2011, p. 117): “O importante é ficar ‘por cima’ em uma troca verbal.” Ambos dominam esse discurso. Katherina passa a ceder porque gosta da brincadeira e sabe que mesmo seduzida, também seduz.

Esse jogo se estabelece já no início da peça e mesmo que aos olhos da maioria da sociedade Katherina possa ser a megera, esse parecer inverte-se:

PETRUCCHIO

Meu pai escute: o senhor e o mundo
 Estão errados do que dizem dela.

Se ela é megera é de caso pensado –
Ela é tão tímida quanto uma pomba;
(SHAKESPEARE, 1998, p, 68)

Esse é mais um exemplo de paradoxo enquanto estratégia de perversão. Ainda poderíamos citar Sun Tsé (2012), se levarmos em consideração a fala de Hortênsio, ao comparar o relacionamento do casal a batalhas. Esse nos diz que a arte da guerra é a arte de enganar, e, mantendo sempre uma aparência contrária ao que se é realmente, aumentam-se as chances de vitória (p. 25).

Os jogos são, portanto, necessários. A mulher fálica e sedutora, Katherina, precisa manter-se arredia. Nega-se ao prazer o que a torna duas vezes mais poderosa: uma pelo “mistério” que não deixa desvendar, outra pela autossuficiência que aparenta questionando diretamente a autoestima que o homem centraliza em sua potência sexual.

Se o homem sedutor faz da mulher um bebê passivo aprisionada diante do espelho de suas bajulações, a mulher sedutora, com sua indiferença bem calculada transforma sua vítima num menino priápico, hiperativo, empenhando todos os recursos de suas pobres façanhas masculinas na conquista daquela que agora parece ser a única capaz de lhe devolver a autoestima perdida, a única merecedora de receber todo o amor que um dia ele dedicou à mãe fálica. (KHEL, 1988, p. 421)

Petruccio diz ter nascido para domar Katherina. Com o intento de conquistá-la, como já referido, confunde-a mentalmente. Hirigoyen (2011) diz que essa característica perversa consiste em paralisar as vítimas para impedirem de se defenderem. O que também pode ser visto quando Petruccio justifica ao Sr Batista que Katherina concordou em se casar ao argumentar que na frente de todos ela continuaria a ser megera:

Petrúquio: Paciência, amigos; foi para mim que a escolhi. Se ela e eu estamos satisfeitos, que lhes importa a maneira de nos tratarmos? Combinamos, quando estávamos a sós, que, em público, ela continuaria a se portar como sempre.[...] (SHAKESPEARE, 2009, p. 62)

Kate pouco a pouco submete-se aos desígnios de seu esposo, parecendo concordar com isso. Segundo Andrade (1992, p. 11) há outro elemento fantasmático que conta na construção perversa: “a acusação de cumplicidade que é feita à mãe, no seu comprometimento com o desejo do pai. O horror da castração só existe porque a mãe foi cúmplice!”

Como vimos, Shakespeare construiu uma personagem, Katherina Minola, considerada uma megera pelo discurso patriarcal e misógino. No entanto, com o questionamento acima de poder assumir também uma estrutura perversa ao ser cúmplice, podemos nos questionar se a personagem reage a esse meio ou não. Ela reforçaria ou quebraria o paradigma social renascentista no que diz respeito à condição da mulher? Ou, como já vimos, iria ao encontro da mesma estrutura perversa de seu esposo?

A opinião de outros personagens da peça em relação à Katherina ajuda-nos a traçar um perfil da personagem, que demonstra tirar proveito das práticas de domesticação de Petrucchio, entretanto ao agir assim pode ter incorrido em um processo de vitimização. Segundo Hirigoyen (2011, p. 15), uma pessoa que tenha sofrido uma agressão psíquica tem seu psiquismo alterado de maneira mais ou menos duradoura, mesmo que ao reagir à agressão contribua para estabelecer com o agressor uma relação auto-alimentada e que dê a impressão de ser simétrica.

Ao falar de vitimização, remonta-se automaticamente à posição da mulher na sociedade patriarcal. Mesmo que saibamos que o patriarcalismo ao eleger a

masculinidade como um ideal, faça com que esse ideal seja inalcançável (SABO, 2002, p. 40).

Os esforços da maior parte dos homens para se conformarem ao ideal da masculinidade são como tentar subir uma montanha que não tem topo – eles lutam com determinação, mas nunca chegam, No entanto o esforço dos homens em se conformarem à masculinidade ideal também se vincula à reprodução da ordem maior de gênero. (SABO, 2002, p. 40)

Donald Sabo, sociólogo e professor da D'Yonville College, EUA, é uma voz masculina que questiona a tendência dos estudos de gênero ao relacionar o homem sempre como a figura do dominador, tendo a mulher como vítima. Nesse sentido devemos focalizar a relação de poder nas dimensões do público e do privado, lembrando as considerações de Judith Butler (2003, p. 45) de que aceitar o sexo como um dado natural e o gênero como um dado construído, determinado culturalmente, seria aceitar também que o gênero expressaria uma essência do sujeito. Disse que haveria nessa relação uma “unidade metafísica” e chamou-a de paradigma expressivo autêntico, “no qual se diz que um eu verdadeiro é simultâneo ou sucessivamente revelado no sexo, no gênero e no desejo” (BUTLER, 2003, p. 45). O que Butler parece ter indagado foi como se dá a construção do gênero. Sendo que para ela, a posição feminista humanista entende gênero como “atributo” de pessoa, “caracterizada essencialmente como uma substância ou um ‘núcleo’ de gênero preestabelecido, denominado pessoa” (p. 29). O que Butler argumentou foi que, ao contrário do que defendiam as teorias feministas, o gênero seria um fenômeno inconstante e contextual, que não denotaria um ser substantivo, “mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (p. 29).

Desmonta-se assim a ideia de um sujeito uno proposto pelo sistema binário elencado pelo feminismo: sexo/gênero. Butler não recusa completamente a noção de sujeito, mas propõe a ideia de um gênero como efeito no lugar de um sujeito centrado. Nas palavras de Butler (2003), essa possibilidade se apresenta como um devir: “Se há algo certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim torna-se mulher decorre de que mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim” (p. 58 e 59). Faz referência ao ser enquanto um processo de efeito: “A presunção aqui é que o ‘ser’ um gênero é um efeito” (p. 58). Aceitar esse caráter de efeito seria aceitar que a identidade ou a essência são expressões, e não um sentido em si do sujeito.

Katherina mostra-se nesse processo, o de constituir-se a partir de sua própria desconstrução enquanto sujeito, ao admitir a importância da alteridade em seu comportamento, abrindo mão de ser “megera”, mesmo que não o deixe de ser completamente. Nesse contexto nos auxilia o conceito de *différance* dado por Jacques Derrida e comum à desconstrução de gênero. Nesse sentido, Butler, apresentada por Carla Rodrigues (2005), contribui ao dizer: “Não é nenhuma diferença particular ou qualquer tipo privilegiado de diferença, mas sim uma diferencialidade primeira em função da qual tudo o que se dá só se dá, necessariamente, em um regime de diferenças (e, portanto, de relação com a alteridade)”. Assim, tudo só existe em um processo de diferenciação, não sendo a identidade algo, mas o efeito que se manifesta em um regime de diferenças, num jogo de referências.

Para Derrida, por exemplo, na linguagem só existem significantes, que se expressam em uma relação de remetimentos. Butler diz que não existe uma identidade de gênero por trás das expressões de gênero, e que a identidade é performativamente constituída. O que Derrida diz sobre o signo é que não há significado por trás do

significante, e que o sentido é efeito constituído por uma cadeia de significantes. (RODRIGUES, 2005)

Katherina, mesmo sendo rebelde em contato com o discurso do outro, acaba por reiterar a ideologia misógina da época, entretanto o faz de forma irônica. Como exemplo temos seu discurso final. Toda a discussão termina, entre os homens, com uma aposta: qual das três mulheres, Katherina, Bianca ou a viúva, era a mais obediente. As três saem e os maridos pedem que Biondello vá chamá-las, dizendo que estes as ordenem que venham a seu encontro. Bianca recusa-se a vir, dizendo estar ocupada. A viúva faz o mesmo, dizendo ao marido que vá encontrá-la se a ele convier. E por fim, Katherina obedece e vem ao encontro ao marido. Num ápice de dissimulação, faz um discurso aconselhando as mulheres a obedecerem a seus maridos. Sem perder de vista a postura que deve assumir em relação à sociedade patriarcal, ela o faz de forma a parodiar as homílias proferidas na época, que só tinham voz na boca dos homens e pastores. Ela sabe exatamente o que dizer e como dizer, provando que sabia manipular para sobreviver naquele contexto, sem abrir mão de seus princípios.

Segundo Hodgdon (2010, p. 50), Katherina usa uma linguagem didática para instruir comportamentos. Cita haver paralelos verbais com dois dos Colóquios de Erasmo e com duas obras de Juan Vives, “O ofício e dever do marido” (*The Office and Duty of a Husband*), de 1553, e “Um livro muito proveitoso e agradável chamado a instrução de uma mulher cristã” (*A Very Fruitful and Pleasant Book Called the Instruction of a Christian Woman*), de 1529, textos que ecoam a ideia de dependência das mulheres em relação aos homens por comida, abrigo e conforto. Descreve ainda que Erasmo, em seu colóquio *Senatulus* (1529), adota uma personagem feminina para falar aos homens, argumentando que a manutenção das

famílias depende do labor do homem atravessando intempéries por terra e mar, enquanto as mulheres ficam sentadas em casa e em segurança. Trechos que são citados por Katherina, ao enaltecer ironicamente os valores de seu marido, que a deixou passar fome e viajar no frio, sem abrigo durante a tempestade.

Seu marido é senhor, é vida, é guarda;
 Seu chefe e soberano, ele é que a cuida.
 Ele a sustenta; seu corpo ele dedica
 Ao mais árduo labor, em terra e mar,
 Na noite horrenda e no frio do dia,
 Pra deixá-la no lar segura e quente.
 (SHAKESPEARE, 1998, p. 147)

Percebe-se nessa passagem, o quanto Katherina satiriza Petrucchio ao dizer que a mulher fica aquecida e protegida em casa, enquanto o marido trabalha arduamente. A fragilidade também pode ser associada à descrição erótica com que descreve a maciez e suavidade dos corpos femininos, acentuando os jogos de sedução:

Porque razão nossos corpos são macios, frágeis e suaves,
 Inaptos para suportar os problemas do mundo,
 Senão para com nossa suave condição e corações
 Concordar com nossas partes externas?
 (SHAKESPEARE, 2010, p. 303)²⁰

Da mesma maneira, Katherina joga com o sentido das palavras, ao demonstrar que a única saída frente à sociedade em que vivia seria fingir obedecer:

Nossa força é fraca, nossa fraqueza sem comparação,
 pois somos menos o que fingimos mais ser.
 (SHAKESPEARE, 2010, p. 304)²¹

²⁰ "Why are our bodies soft, and weak, and smooth,
 Unapt to toil and trouble in the world,
 But that our soft condition and hearts
 should well agree with our external parts?"

Hodgdon (2010, p. 304) salienta que esses versos possuem uma sintaxe enigmática, pois consistem de um pentâmetro iâmbico ou rima feminina. O fato de ser dita por um ator homem, travestido de mulher denota ser a frase ainda mais falsa. São os jogos de linguagem que demonstram ainda mais a ironia no discurso de Katherina. Podemos supor que Shakespeare ao desmascarar um discurso hipócrita, ainda desmascara na linguagem artística o ato do travestimento, que proibia a mulher de encenar. Falado pelo ator menino, essas linhas mostram que o que se apresenta não é o que é, por isso finge-se ser.

O discurso final também ironiza o fato da mulher ser favorecida com as economias do marido, o que no caso de Katherina é uma mentira, pois seu pai barganhou o dote a Petrucchio para que com ela se casasse, dando a entender que é seu marido quem lhe deve:

E só pede a você, por recompensa,
 Amor, beleza, e doce obediência
 Pouca paga pra dívida tão grande
 (SHAKESPEARE, 1998, p. 147)

Sabemos que era comum na época, os pais negociarem a mulher como mercadoria, sendo que essa se casava tendo um homem interessado em sua fortuna. No caso, Petrucchio foi quem ganhou com o casamento, não Katherina.

Natasha Korda (1996, p. 116) cita Lena Cowen Orlin, que baseando-se em Lévi-Strauss, argumenta sintetizar a peça as três "formas de troca que constituem a vida social", ou seja, a troca de esposas, de bens e de palavras. Além do texto demonstrar conexões com o patriarcalismo vigente, o faz de forma a enfatizar seu lado econômico e financeiro. Entretanto, menciona que a megera de Shakespeare

²¹ Our strength as weak, our weakness past compare,
 that seeming to be most which we indeed least are."

inova ao fazer isso, pois mostra uma mulher não passiva dentro da ordem econômica. Com o declínio da família como uma unidade econômica de produção, o papel da dona de casa na Inglaterra do século XVI mudava de produtor qualificado para consumidor esclarecido. Neste período a produção familiar foi sendo gradualmente substituída pela indústria capitalista nascente, tornando-se mais econômico para a dona de casa comprar o que já havia produzido (panificação, serviços de lavanderia, por exemplo). Uma vez que parte da rotina de atividade da dona de casa começou a se deslocar de casa para o mercado, tornavam-se atividades inadequadas para as donas de casa de classe média e essas foram cada vez mais delegadas aos funcionários, lavadeiras pagas ou mulheres solteiras. As donas de casa foram assim gradualmente se afastando da produção para o consumo de bens de mercado, ou *cates*, mercadorias produzidas fora de casa (KORDA, 1996, p. 109). A faixa disponível de mercadorias aumentou no período, de forma que bens de luxo, uma vez considerados disponíveis apenas para os mais ricos ou nas elites, estavam sendo encontrados em domicílios em todos os níveis da sociedade.

O trocadilho com a palavra *cate* que ocorre na peça, segundo Korda, *kate* é uma variação da palavra *acate* que deriva do francês antigo: *achat*, que nos dá a ideia de um objeto de compra. A sonoridade do nome próprio ou apelido *Kate* em relação com a palavra homófona *cate* sugere que *Katherina* também seja uma mercadoria no discurso de *Petruccio*. Provocação mútua, pois *Kate* também o compara a um objeto. Uso abaixo a tradução de Millor Fernandes (2009, p. 57) como exemplo, por aproximar-se mais da provocação entre as personagens, agredindo-se como se fossem objetos de troca ou barganha, indo ao encontro das palavras de *Natasha Korda* quanto à troca de esposas, bens ou palavras:

PETRUQUIO: Tu mentes, Catarina; pois te chamam simplesmente Cata. Cata a formosa e, algumas vezes, a megera Cata. Mas Cata, a mais bela Cata de toda Cristandade. Cata esse cata-vento, minha recatada Cata, a quem tantos catam, ah, portanto, por isso Cata, meu consolo, ouvindo cantar tua meiguice em todas as cidades, falar de tuas virtudes, louvar tua beleza, me senti movido a vir aqui pedir-te em casamento.

CATARINA: Movido? Em boa hora! Pois quem o moveu até aqui que daqui o remova. Assim que o vi percebi imediatamente que se tratava de um móvel.

(SHAKESPEARE, 2009, p. 57)

A peça *A megera domada* pode ser oportuna para essa reflexão cultural ao apresentar Kate não como uma produtora ou objeto de consumo, mas sim como uma ávida consumidora. Faria parte do adestramento e educação de Kate o fato de não ser mais uma ávida consumidora, o que poderia por a perder o patrimônio de Petrucchio. Quando esse apresenta-se de forma desleixada no casamento é isso que quer dizer a sua esposa:

PETRUCCHIO

Assim mesmo. Já chega de conversa;
Ela casa comigo, não com minhas roupas.
Pudesse o que ela vai gastar em mim
Ser de fácil remendo como as roupas
Seria bom pra Kate e pra mim ótimo.
(SHAKESPEARE, 1998, p. 84)

Também ridiculariza o seu conhecimento da moda ao contratar o alfaiate que faria suas roupas e chapéu:

PETRÚQUIO: (...) Que novidades traz o cavalheiro?

MASCATE: Esse chapéu que V. Senhoria encomendou.

PETRÚQUIO: Isso? Foi inspirado numa frigideira? É uma bela terrina de veludo. Ora! Ora! É indecente e feio. É um caramujo, uma casca de noz, um gorro de criança, uma brincadeira de mau gosto, uma bobagem. Bota isso fora. Mostra-me um maior.

CATARINA: Eu não quero um maior! A moda é essa! É o que usam as mulheres de gosto delicado.

PETRÚQUIO: Então ganharás um quando tu fores delicada.

(SHAKESPEARE, 2009, p. 100)

A discussão prolonga-se em relação ao vestido, igualmente ridicularizado por Petrucchio, até que esse destrói todo o trabalho mostrado pelo alfaiate, sugerindo que ambos visitem o pai de Katherina de maneira simples. Antes, porém, dá ordens a Hortênsio para que pague por todo o serviço do alfaiate.

Korda (1996) ainda coloca que a casa enquanto uma esfera de consumo e não de produção não correspondia à realidade de todas as mulheres na Inglaterra do século XVI. Muitas mulheres continuavam a trabalhar de forma produtiva, tanto dentro como fora de casa. “No entanto, a aceitação desta ideologia, como Susan Cahn aponta, tornou-se o "preço da mobilidade social ascendente", no período e, como tal, exerceu uma influência poderosa em todas as classes sociais” (KORDA, 1996, p. 112)²². O período moderno marcou uma mudança fundamental na valorização cultural da casa-trabalho, uma mudança historicamente ligada, ao que Christine Delphy, citada também por Korda (1996, p. 112) chamou de "teoria do trabalho doméstico" o que remeteu à ascensão do capitalismo. O trabalho doméstico sob a ótica do capitalismo não é considerado trabalho "real", porque o trabalho das mulheres se limita a valores de uso, enquanto os homens produzem para a troca. O trabalho doméstico não desaparece com a ascensão do capitalismo, mas torna-se economicamente desvalorizado, pois o trabalho da dona de casa não tem valor de troca, permanecendo não remunerado e, portanto, economicamente invisível. Ao privilegiar o adestramento de Kate para não ser consumidora, Shakespeare acaba refletindo sobre não consumo, ou o consumo de mercadorias que afirmam sua

²² Yet the acceptance of this ideology, as Susan Cahn points out, became the "price of upward social mobility" in the period and, as such, exerted a powerful influence on all social classes.

própria superficialidade. Korda questiona se a presença de objetos de status, ou cates, dentro do agregado familiar não-aristocrático transformaria material e ideologicamente, os "deveres" domésticos da dona de casa.

Até que ponto ser uma consumidora ameaçaria seu zelo pela casa? Que novos mecanismos de defesa ideológica foram inventados para amenizar tais ameaças percebidas? Vou argumentar que é precisamente a ansiedade cultural em torno do novo papel da dona de casa ao gerenciar os cates domésticos que levaram Shakespeare a escrever sobre uma nova maneira de domesticar megeras. (KORDA, 1996, p. 113)²³

A criação da personagem Katherina, como foi evidenciado anteriormente, não se encaixa em certos padrões sociais da época de Shakespeare. Nesse sentido, Katherina representaria um estereótipo de megera, termo impregnado de sentimentos negativos pelos seus contemporâneos. O discurso negativo sobre a personagem Katherina é uma constante na obra. Tanto sua família como vizinhos e empregados emitem opiniões negativas sobre ela. Petrucchio, entretanto, faz um discurso contrário como já mencionado anteriormente, confundindo-a e seduzindo-a.

Na Renascença, como sabido, era uma tradição casar a filha mais velha, antes da mais nova. Se não acontecesse dessa forma, a filha mais velha não teria mais valor. A mulher era negociada abertamente entre as famílias como uma mercadoria (PAIVA, 2004). Na cena abaixo, percebemos que Batista, pai de Katherina, tem medo de perder o seu negócio e comenta com seu empregado Trânio sobre a possível desvalorização das filhas.

BATISTA: Palavra, cavalheiros; faço agora o papel do mercador que se aventura em negócio desesperador.

²³ "To what degree was her new role as a consumer and caretaker of household cates perceived as threatening? What new mechanisms of ideological defense were invented to assuage such perceived threats? I shall argue that it is precisely the cultural anxiety surrounding the housewife's new managerial role with respect to household cates which prompted Shakespeare to write a new kind of shrew-taming narrative".

TRÂNIO: Era uma mercadoria que se estragava abandonada; agora ou traz lucros ou perde-se nos mares.

(SHAKESPEARE, 2009, p. 63)

Pelas falas desse trecho, percebemos que Batista assume seu papel de mercador, vendo Katherina como mercadoria. Trânio ressalta que esta pode dar lucro ou se perder de vez. Portanto, é interessante percebermos esse aspecto, visto que o fato de a sociedade pressionar Katherina ao casamento e considerá-la como uma mercadoria velha, já a torna uma pessoa deslocada e subjugada, o que vai determinar o seu mau comportamento perante a sociedade. Ao mesmo tempo, ela parece não se subjuar.

Assim como Petrucchio considera Katherina uma mercadoria ou como uma ávida consumidora a ser educada para não consumir, todos ao redor dela recriminam-na por suas posturas. Seu pai usa adjetivos negativos para descrevê-la o que contribui para sua personalidade rebelde.

Na primeira cena do ato II, Katherina, após bater em Bianca, ele a repreende:

BATISTA

Vamos moça; pra quê tanta insolência?

Venha cá, Bianca; a coitadinha chora.

Vá costurar; não se meta com ela.

Mas que vergonha, bruxa dos diabos;

(SHAKESPEARE, 1998, p. 54)

Podemos perceber que não é somente a sociedade que falava a respeito de Katherina, utilizando termos negativos para descrevê-la. Também seu pai, algumas vezes a desprezava. O fato de ela rejeitar o casamento faz com que os pretendentes de sua irmã Bianca se unam para que possam encontrar um marido para ela.

GREMIO: Um marido? Um demônio?

HORTENSIO: Eu digo um marido.

GREMIO: E eu um demônio! Acaso pensas, Hortensio, que mesmo o pai sendo tão rico, há um homem bastante tolo para se casar com o inferno?

(SHAKESPEARE, 2009, p. 29)

Katherina partilhava da relação comum à sociedade renascentista de relacionar a mulher ao dinheiro ou a um bem a ser vendido e comercializado entre as famílias, na troca de dotes. Esse fato, provavelmente, a irritava muito, pois as filhas mais velhas deveriam se casar primeiro. Como não tinha pretendentes, sentia-se acuada, pois esses não faltavam para sua irmã mais nova. Como Bianca somente se casaria depois que Kate se casasse, seus pretendentes negociam o “passe” de seu casamento:

HORTÊNSIO

(...) Eu posso conseguir-lhe uma mulher

Rica o bastante, jovem e bonita

Criada como cabe a uma fidalga.

O seu defeito – e desse um só já basta –

É ser malditamente insuportável,

(...)

Seu nome é Katherina Minola, famosa em Pádua por sua língua vil.

(...)

Grumio: Maldita Katherina! É um belo título pr'uma mocinha!

(...)

(SHAKESPEARE, 1998, p. 54)

São várias as passagens da peça que demonstram a visão negativa da sociedade a respeito de Katherina. Entretanto, Petrucchio revela o contrário em seu discurso, motivado pelo desafio de conquistá-la ou, como já mencionado, impulsionado pelo seu caráter perverso ao tentar seduzi-la:

PETRUCCHIO

Isso é mentira; todos dizem Kate;
 Kate boa, ou então é Kate maldita,
 A mais linda das Kates da Cristandade,
 Kate a morgada, Kate a delicada.
 Fique sabendo, Kate do meu consolo,
 Que depois de escutar tantos louvores
 À sua doçura, virtude e beleza,
 Sempre menores do que os que merece,
 Fui levado a querê-la como esposa
 (SHAKESPEARE, 1998, p. 62)

A partir do discurso irônico de Petrucchio é que começa a transformação de Katherina. Após o casamento, reiterando o ato da perversão, Petruccio, objetiva demonstrar seu poder. Ao informar Katherina que eles devem partir, ela resiste, o que faz Petruccio simular uma cena, fingindo estar protegendo a esposa. Ele pede a seu empregado que defenda Katherina, pois estariam cercados de ladrões. A partir desse momento, as personagens da peça começam a vê-lo como um louco, assim como Katherina. Há a alusão de uma loucura partilhada. Quando Lucentio pergunta a Bianca sua opinião sobre Katherina, após a encenação de Petruccio, essa responde:

BIANCA

Que, louca, tem o louco que merece.
 (SHAKESPEARE, 1998, p. 91)

Podemos ver de modo claro a mudança de foco sobre o que dizem sobre Katherina. Antes maldita, agora é chamada de cordeiro:

TRANIO: Mais maldito que ela? É impossível!

GEMIO: Ele é um diabo, é um demo, um demônio.

TRANIO: E ela diaba. Ela é a mãe do cão.

GREMIO: O quê? Com ele é pomba, é cordeirinho.
(SHAKESPEARE, 1998, p. 86)

Petruccio comporta-se da mesma maneira que Katherina para conquistá-la. Briga com seus empregados, a ponto fazer sobrecair sobre si o título que antes sua esposa carregava:

CURTIS: Ela é uma megera tão terrível quanto dizem?

GRUMIO: Era, amigo Curtis, antes da nevada! Mas você bem sabe que o inverno amansa o homem, a mulher e a fera; (...)
(SHAKESPEARE, 2009, p. 84)

Portanto, podemos supor que Petruccio havia se apropriado das tendências negativas de Katherina, propositalmente, para poder dominá-la. É interessante observarmos, sob essa perspectiva, que Katherina vai aos poucos se transformando pelo fato de que os outros não falam tão mal a seu respeito. A própria falta do discurso negativo, ajuda-a a descaracterizar seus ditos defeitos.

Vale realçar, conforme nos diz Mikhail Bakhtin (2012), que as palavras são depósitos ideológicos. Katherina não nasceu megera, tornou-se e supostamente deixou de ser. A sociedade refletida em signos transmitidos por processos de interação da fala pode ser demonstrado com base em que todo conceito ideológico sobre Katherina a torna um signo ideológico, a megera. O próprio termo megera é ideológico. Este tem uma encarnação material e só emerge na comunicação entre a consciência de um indivíduo e seu encontro com outras consciências, ou seja, no processo de comunicação e interação social:

A palavra é um fenômeno ideológico por excelência. A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligada a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social. (BAKHTIN, 2012. p. 36)

Poderíamos supor com isso que Katherina, como todos que convivem em sociedade, é construída pelo discurso do outro. Por seu comportamento subversivo, todos a criticam, o que acaba por salientar seu caráter. Sua consciência está ligada à consciência dos outros. As palavras usadas para descrevê-la são depósitos ideológicos.

Sob esse viés, constatamos que a megera pertencia ao domínio da Renascença e que provavelmente megera seria a mulher de língua afiada e de mau gênio, que insulta a todos e não se comporta como uma dama. Nos dias atuais, talvez uma megera seja uma mulher cruel ou de má índole. Uma mulher que recuse o casamento e tenha opinião própria não é necessariamente uma megera no contexto atual, havendo a possibilidade, de acordo com a sociedade na qual se insere, de haver outros termos para designá-la.

Dessa forma temos uma Katherina influenciada pelo discurso da alteridade, mas que não perde sua subjetividade. Além da recusa ao casamento, considerada anticonvencional na Renascença, a personagem apresenta outras atitudes subversivas em relação à sociedade em que se insere. No início do ato II ela bate em Bianca. No entanto, é necessário observar o que a leva a tomar tal atitude. Esta amarra as mãos de Bianca para que ela responda à sua pergunta sobre por qual dos seus pretendentes ela tem mais afeição. Sua irmã responde, com um certo fingimento, que ainda não encontrou o rosto que lhe fizesse ficar apaixonada.

KATHERINA

Está mentindo menina. É Hortênsio?

BIANCA

Se quer a ele, irmã, eu juro agora

Que luto eu mesma pra dá-lo a você.

KATHERINA

Vai ver, então que o que quer é dinheiro.

E então quer Grumio para sustentá-la.

BIANCA

Por causa dele então é que me inveja?

Está brincando, e agora eu compreendo

Que o tempo todo só brincou comigo.

Por favor, Kate, liberte minhas mãos.

KATHERINA

Como vê, tudo é só de brincadeira. (Bate nela)

(SHAKESPEARE, 1998, p. 53 – 54)

A atitude de Katherina é agressiva e acaba ajudando a compor sua figura de megera. Enciumada, parte para a agressão física ao perceber que seu pai defende cegamente sua irmã. Bianca pergunta dissimuladamente se Katherina gosta de Hortensio, mesmo sabendo que despreza os homens. Depois ainda pergunta se Gremio é o motivo de sua inveja. Katherina acaba perdendo a paciência, pois ninguém vê que Bianca a provoca.

Observamos ao longo do texto, que, aos poucos, a personagem vai revelando sua subjetividade, mesmo que todos vissem nela uma megera que alimentasse esse discurso, ela revela qualidades que contrastam com o termo “megera”. Katherina Minola é uma mulher, que reclama por seus direitos, como por exemplo, ao afirmar: “eu vou falar da raiva no meu peito, senão meu coração estoura. E antes que isso se dê eu vou ser livre no que me der vontade de dizer” (SHAKESPEARE, 1998, p. 113). Aprende que para ser respeitada deve entrar no jogo e dominar estratégias de poder. Ela descobre essas estratégias sob a dominação de Petrucchio. Esse, mesmo que a domine, por ele se apaixona, pois passa a ser ouvida. Ele, por sua vez, reconhece as artimanhas da esposa para se fazer respeitar e acaba também seduzido.

De certa forma os posicionamentos acabam por reiterar o sistema patriarcal, mas sem, supostamente, deixar vítimas. Esse sistema patriarcal é confirmado por

todos perversamente, pois ainda hoje ele existe na disputa pelo poder e vai além do binômio sexo/gênero, o que acaba por ter a afinidade de toda uma plateia tentando sublimar a falta da cena primária dada pela castração. Os jogos de esconde-esconde, provocações, ameaças liberam e permitem a perversão no ideal de sermos amados e correspondidos:

Preciso me apropriar desse mundo para saber de mim mesmo e conquistar poder – sobre mim, sobre os outros. Conhecer para me dominar, conhecer para rivalizar: todo saber humano é mediado em parte pelo desejo do Outro (o outro com letra maiúscula, ou seja, o detentor do código que eu não tenho). Todo saber se funda na necessidade de ser amado e no medo de ser dominado pelos outros. (KEHL, 1988, p. 413)

Daí a identificação e catarse e por que Shakespeare fala diretamente à psicologia e sexualidade humana. Porque concordamos em “Somos menos o que mais fingimos ser” (trecho da fala do discurso final de Katherina), ou seja, concordamos em jogar, mentir, subordinarmo-nos ao desejo do outro em busca do nosso próprio, como se fosse uma grande brincadeira. E assim rimos de um desejo ainda pautado pelas estruturas primárias da psicanálise. E até que se alterem essas estruturas, as palavras de Shakespeare não perdem a validade.

Mesmo que os binarismos sejam questionados, não parece haver o que colocar em seu lugar. Mesmos que sujeitos se constituam a partir da filosofia ou psicanálise, mesmo que se mostrem em transformação ou multifacetados, ainda pressupõem um princípio egóico e carecem de poder. Por isso a arte existe. Para que possamos entender-nos sem a necessidade de nos justificarmos.

Entretanto a arte que nos diverte em espelhos, também subverte-nos em utopia. É o que diz Rilke ao seu jovem poeta:

Um dia se encontrarão a menina e a mulher cujos nomes não significarão apenas uma oposição ao elemento masculino, mas algo independente, algo que não fará

pensar em complemento ou em limite, apenas na vida e na existência: o ser humano feminino. Tal progresso transformará profundamente a vivência do amor, agora cheia de equívocos, trará alterações profundas, configurando uma relação de ser humano com ser humano, não mais de homem e mulher. E esse amor mais humano (que se realizará de modo infinitamente delicado e discreto, certo e claro, em laços atados e desatados) será semelhante àquele que nós preparamos lutando com esforço, portanto ao amor que consiste na proteção mútua, na delimitação e saudação de duas solidões. (RILKE, 2010, p. 71)

Mas esse é um tempo que ainda vai demorar a chegar.

3 FRANCO ZEFFIRELLI: *A MEGERA DOMADA* (1967)

O pior dos nossos retratos é que vão ficando
cada dia mais jovens.
(Mario Quintana, 2010, p. 75)

3.1 O MUNDO DE CABEÇA PARA BAIXO: A RECRIAÇÃO DA CENA DE INDUÇÃO

No decorrer desse subcapítulo discutiremos as permutas intertextuais e intermediáticas que caracterizam o trânsito do texto shakespeariano *A megera domada* (1596) para a versão cinematográfica homônima (1967), com direção de Franco Zeffirelli, levando em consideração as características da sátira menipeia e da carnavalização na literatura. Para essa análise, usaremos como referência as conceituações de Mikhail Bakhtin, em *Cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais* (1987) e *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010).

As dicotomias sério/cômico, gravidade/riso, sobriedade/embriaguez, espiritualidade e aspectos carnavais parecem evidenciar que a natureza humana subsiste em duas bases que se opõem e se complementam ao mesmo tempo: de um lado a visão séria/trágica da existência humana; do outro, a celebração da vida através do prazer e do riso. Descrevendo como esse paradoxo se processava durante a Idade Média, Bakhtin (2010, p. 148) afirma que o homem medieval levava duas vidas: uma oficial, monoliticamente séria e sombria, subordinada à rigorosa

ordem hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade, e outra público-carnavalesca, livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo o que é sagrado e indecências do contato familiar com tudo e com todos. Com:

Todos esses ritos e espetáculos [...] Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção (...). Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média, nem a civilização renascentista. (BAKHTIN, 1987. p. 3-4)

Entre os muitos recursos estéticos e estilísticos que servem à produção do riso tanto na literatura quanto em outras formas de arte, podemos citar os jogos de palavras, a ridicularização, o estereótipo, o grotesco, o burlesco, a obscenidade e a ironia, normalmente combinados entre si em alguma extensão. De acordo com Bakhtin (1987, p. 103), esses recursos evoluíram durante o Renascimento até tornarem-se “componentes estilísticos dos gêneros sérios, principalmente o romance”. É nesse contexto, com base no estudo da narrativa fílmica e dramática, que gostaríamos de destacar a paródia como um gênero peculiar de produção artística ao reverberar as características da menipeia, bem como os elos com os gêneros sério-cômicos da Antiguidade. Como ele ainda comenta,

A cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível. Por isso, aqueles gêneros que guardam até mesmo a relação mais distante com as tradições do sério-cômico conservam, mesmo em nossos dias, o fermento carnavalesco que os distingue acentuadamente entre outros gêneros. (BAKHTIN, 2010, p. 122)

As obras a serem analisadas revelam essas características, o que Bakhtin (2010, p. 122) denomina de literatura carnalizada: “Chamaremos literatura

carnavalizada à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades do folclore carnavalesco (antigo ou medieval)”.

É importante ressaltar que em *Uma teoria da paródia*, Linda Hutcheon (1989, p. 54) afastando-se da concepção de paródia como sendo um recurso estilístico que deforma o discurso com o qual dialoga, sugere que o homem ocidental moderno tem a necessidade de afirmar o seu lugar na difusa tradição cultural que o cerca, levando-o a buscar deliberadamente a incorporação do velho ao novo em um processo de desconstrução e reconstrução por meio dos recursos estilísticos encontrados na ironia e na inversão:

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. (HUTCHEON, 1989, p. 54)

Portanto a paródia não se caracterizaria apenas pelo seu potencial de subverter e de ridicularizar. Na modernidade, a paródia tornou-se a própria via predominante da criação artística. A inversão irônica é o seu *modus operandi*, mas a sua essência está na “auto-reflexividade” (HUTCHEON, 1989, p. 13), na busca do distanciamento crítico e do diálogo independente com a obra de arte, seja na literatura ou em qualquer outra forma de expressão artística.

Bakhtin ainda argumenta que “a paródia é um elemento inseparável da menipeia” e de todos os gêneros carnavalizados. [...] Na Antiguidade, a paródia estava indissolúvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca” (BAKHTIN, 2010, p. 145). Da mesma forma nos apresenta três peculiaridades dos gêneros sério-cômicos

que poderiam subsistir nas produções analisadas. A primeira seria o tratamento que é dado à realidade, com uma atualidade viva, do dia a dia:

Nesses gêneros, os heróis míticos e as personalidades históricas do passado são deliberada e acentuadamente atualizados, falam e atuam na zona de um contato familiar com a atualidade inacabada. Daí ocorrer, no campo do sério-cômico, uma mudança radical da zona propriamente valorativo-temporal de construção da imagem artística. (BAKHTIN, 2010, p. 123)

A segunda peculiaridade seria a libertação da lenda, cuja imagem literária estaria calcada na experiência e na fantasia livre, sendo a terceira peculiaridade a que nos interessaria mais de perto, pois apresenta a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos os gêneros:

Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródias, tec. Em alguns deles observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos [...], surgem diferentes disfarces do autor. Concomitantemente com o discurso de representação, surge o discurso representado. (BAKHTIN, 2010, p. 123)

Nos domínios do sério-cômico e de acordo com as peculiaridades apresentadas acima, a menipeia é determinante enquanto diálogo que se dá entre a produção contemporânea: *A megera domada*, de Zeffirelli, e a renascentista, de William Shakespeare. Segundo Bakhtin (2010, p. 128) as raízes da menipeia remontam diretamente ao folclore carnavalesco, devendo sua denominação ao filósofo Menipo de Gádara, filósofo do séc. II A. C. Entretanto o termo foi introduzido por Varro, erudito romano no séc. I, que chamou sua sátira de *saturae menippeae*.

A “sátira menipeia” exerceu uma influência muito grande na literatura cristã antiga (do período antigo) e na literatura bizantina [...]. Em diferentes variantes e sob

diversas denominações de gênero, ela continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores da Idade Média, nas épocas do Renascimento e da Reforma e na Idade Moderna. Em essência sua evolução continua até hoje (tanto com uma nítida consciência do gênero como sem ela). Esse gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível e mutável como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros, teve uma importância enorme, até hoje ainda insuficientemente apreciada, no desenvolvimento das literaturas europeias. A “sátira menipeia” tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias. (BAKHTIN, 2010, p. 129)

A seguir, associaremos a moldura textual de *A megera domada*, de Shakespeare à cena de abertura do filme homônimo de Franco Zeffirelli (Productions Verona / Columbia Pictures, 1967), que evidenciam o caráter da politonalidade da narração, descrita por Bakhtin, bem como a fusão do sério e do cômico, em que o discurso de representação surge enquanto discurso representado, ou uma narrativa dentro da outra, exemplificando as peculiaridades da sátira menipeia.

A ação de *A megera domada*, de Shakespeare, apresenta-se a partir de um desdobramento metateatral, ou peça dentro da peça, caracterizada pela presença de uma cena introduzindo a ação principal, a indução, e pela narrativa que se dá posteriormente, revelando dois enredos entrelaçados, envolvendo os casamentos de Katherina e Bianca.

Na indução, o texto prepara a plateia para o contexto temático do fingimento, dissimulação e ilusão e é com base na presença do bêbedo Sly, levado a acreditar que é um nobre, que isso se inicia. Sly, personagem principal da indução, é também um observador, pois é convidado a assistir à peça que se sucede. Essa peça apresentada a Sly faz parte do embuste, o nobre que se diverte, ao contratar uma companhia de atores itinerantes para pregar uma mentira no funileiro alcoolizado, fazendo-o acreditar que é nobre, rico e poderoso e que tem uma mulher submissa. A peça a ser-lhe apresentada alimentaria sua fantasia machista de poder. Dessa

forma, a peça dentro da peça torna-se um jogo, uma farsa, sendo o último discurso de Katherina um convite à pergunta: ela realmente é domada ou diverte-se dominando um jogo?

Da mesma forma, na montagem cinematográfica, Zeffirelli acentua esse jogo, mas recria a cena introdutória de Shakespeare. Isso é enfatizado à medida que Lucentio e Trânio adentram a cidade. As duas personagens cavalgam como se estivessem em um paraíso idílico, sob a chuva que descortina um lindo arco-íris em meio a pastores e carneiros, tendo no horizonte a cidade de seus sonhos entre campinas e montanhas. A cena, ao mesmo tempo, simula a artificialidade de um grande cenário pintado. Zeffirelli substitui a indução da peça de Shakespeare por um prólogo para manter a atmosfera de dissimulação e jogo.

Nos dois parágrafos anteriores percebe-se a importância do elemento cômico acentuado pelos jogos de “faz-de-conta”. O elemento cômico será a primeira das particularidades da menipeia citada por Bakhtin (2010, p. 129). A ela seguem-se a libertação das convenções memorialistas, enaltecidas pela liberdade de invenção de enredo e experimentação de ideais filosóficos. Ou seja, “Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à materialização positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade” (BAKHTIN, 2010, p. 130).

Em *A megera domada*, Zeffirelli recria a indução conhecida em Shakespeare; a presença de Sly é sugerida na adaptação do cineasta por meio de um bêbedo dentro de uma gaiola. Mas esse início de filme, como na peça, prepara o espectador para um jogo no qual se dará um desdobramento de narrativas, sendo possível vislumbrar a mistura de realismo e artificialidade.

Franco Zeffirelli criou um filme que realçou os elementos de farsa, enaltecendo as regras desse jogo, a tal ponto, que o filme vai além de uma discussão a respeito do texto e de um possível questionamento sobre uma política sexual e comportamentos sociais. O filme não se propõe a resolver questões da família e do casamento de forma a ser útil ou interessante para um público feminista ou machista. Chama a atenção aos valores vigentes de Pádua, declarando guerra à respeitabilidade, ao direito e à religião. As caracterizações de Petrucchio e Katherina, Senhor e Senhora de um desgoverno, são exageradas pela questão da autenticidade e artificialidade que se estende para além do conjunto e no próprio comportamento dos personagens retratados em Pádua.

O filme não só acentua as mudanças de comportamento de Katherina e Petrucchio, como amplia a visão do jogo inerente à peça. A narrativa fílmica mostra que não só Katherina e Petrucchio não são o que parecem ser, mas que a comunidade de Pádua, simbolicamente representando qualquer outra cidade, é hábil no manejo de máscaras. Exemplifica-se assim também o universalismo filosófico da menipeia:

Ainda é necessário salientar que se trata precisamente da experimentação da ideia, da verdade, e não da experimentação de um determinado caráter humano, individual ou típico-social. [...] Nesse sentido, podemos dizer que o conteúdo da menipeia é constituído pelas aventuras da ideia ou da verdade no mundo, seja na Terra, no inferno ou no Olimpo. (BAKHTIN, 2010, p. 131)

Lucêntio, ao entrar em Pádua, toma consciência que seu paraíso idílico universitário não é tão sereno quanto parece. Passa pela gaiola do bêbedor, sendo atormentado por crianças, percebe um homem preso à parede, com uma espécie de cabresto, em que está escrito “Wife Stealer”, recebendo seu castigo por ter roubado esposas. Ao cavalgar pela cidade, Lucentio fala de todos os conhecimentos que vai ganhar e os assuntos que ele vai estudar, mas não disfarça sua indignação com os

habitantes da cidade, diferentemente de seu amigo Trânio, que parece não se importar com o que vê. Trânio se interessa por uma prostituta local, uma mulher que destoa das demais por calçar sapatos com plataformas altíssimas de madeira.

Dessa forma, a narrativa exemplifica o que Bakhtin apregoa ao dizer que “as aventuras da verdade na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordéis, nos covis de ladrões, nas tavernas, nos covis, secretos, etc. Aqui a ideia não teme o ambiente do submundo e nem teme a lama da vida” (2010, p.131).

Ao deflagrar esse universo humano, o homem é apresentado em sua totalidade através do confronto de suas atitudes no mundo, o que na sátira menipeia denomina-se síncrise. As atitudes estariam desnudadas, tendo como exemplo a representação satírico-carnavalesca (BAKHTIN, 2010, p. 132). Isso é percebido no filme, quando são trazidos à tona os comportamentos mais vis e mascarados dos moradores, seja na representação da prostituta e sua aia, ambas sem nenhuma vergonha, ao tentarem conquistar a atenção de Trânio, ou no ato de um artista esculpir uma mulher nua em praça pública, sendo observado por vários meninos que observam e o imitam ao talhar a estátua, ou ainda na miserabilidade dos ferreiros que se mostram curiosos com a chegada dos dois rapazes cheios de alegria e encantamento, destoando do cenário pobre da cidade.

Zeffirelli brinca com as caracterizações das personagens e suas representações sociais. A aparência da mulher, gigante e prostituta, é a nossa primeira visualização do papel das mulheres em Pádua. Não se trata somente de uma mulher, consciente de seus amplos dotes físicos, ela está segura que sua presença é notada pelos homens e mulheres ao seu redor. Seria uma ilustração de que as mulheres que desafiam a sociedade tradicional são igualmente aceitas por ela. Uma característica interessante dessa prostituta é que ela "joga com suas

forças" através de roupas soltas e cabelos desgrenhados. Ela está consciente de que tem uma figura notável e, como tal, envolve o que for preciso para definir-se entre as outras mulheres da cidade.

Poder-se-ia, a partir das colocações acima, considerar também o que Bakhtin chama de experimentação moral e psicológica na menipeia: "ou seja, a representação de inusitados estados psicológicos-morais anormais do homem, toda espécie de loucura, da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura" (2010, p. 133).

A representação satírico-carnavalesca ainda pode ser percebida na natureza enganosa do resto da cidade, reforçando o caráter lúdico da abertura do filme, talvez melhor ilustrado pela cena na Universidade de Pádua. A cidade é um centro de estudos e recebe vários jovens, havendo uma comemoração para o início do ano letivo. A sala está lotada de estudantes, professores, clérigos. Todos cantam e exultam a nova jornada de aprendizagem. Lucentio, ao entrar nesse local, deixa evidente sua admiração em relação ao ritual tão ilustre e formal, ambiente que é repentinamente quebrado por um tiro de canhão, marcando uma saudação ao evento e, ao mesmo tempo, apresentando o título do filme e a abertura dos créditos de rolagem na tela. À medida que o título aparece, a multidão reservada explode em comemoração e as pessoas, outrora reservadas e comportadas por ocasião do ritual de abertura do ano letivo, abrem mão de convenções e do eruditismo. A cena endossa o que Bakhtin ressalta:

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro dessa sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões, gigantes, anões e monstros, palhaços e diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de

estilo e constituem partes e parcelas da cultura popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível. (BAKHTIN, 1987, p. 3-4)

Dá-se, logo após o ritual na universidade, um turbulento festival, em que os estudantes comemoram o início das aulas. São marcadas também, além das formalidades, a alegria e a irreverência dos jovens que comemoram o início do ano letivo. Todos abandonam o local solene cantando e dançando, apropriando-se de fantasias, figuras encapuzadas, máscaras que simulam a presença de um rei, rainha, do Papa, cardeais; brincam com objetos carnavalescos, tocando instrumentos musicais e desfilando nas ruas, num cortejo alegre e irreverente. Essa cena carnavalesca no filme é a que melhor representa a alusão à fantasia que Zeffirelli pretendeu manter enquanto uma referência ao texto fonte. É a moldura que escolheu ao recriar a peça de Shakespeare, sem, entretanto, retirar seu caráter de ilusão. Nessa cena de abertura, o cineasta desmistifica a igreja, ao representar um pontífice usando mitra e uma máscara de porco (Fig.1), apresenta um casal de rei e rainha desfilando em meio ao povo sem nenhuma formalidade (Fig. 2), um burrico que os precede com cavalheiros medievais marcando troça (Fig. 3), o que exemplificaria a ação carnavalesca do destronamento:

A ação carnavalesca principal é a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval. Esse ritual se verifica em formas variadas em todos os festejos de tipo carnavalesco. Aparece nas formas mais apuradas: nas saturnais, no carnaval europeu e na festa dos bobos (nesta, em lugar do rei, escolhiam-se sacerdotes, bufos, bispos ou o papa, dependendo da categoria da igreja) [...]. (BAKHTIN, 2010, p. 142)



Figura 1 – O pontífice porco (6'15")



Figura 2 – Destronamento do rei e rainha (6'57'')

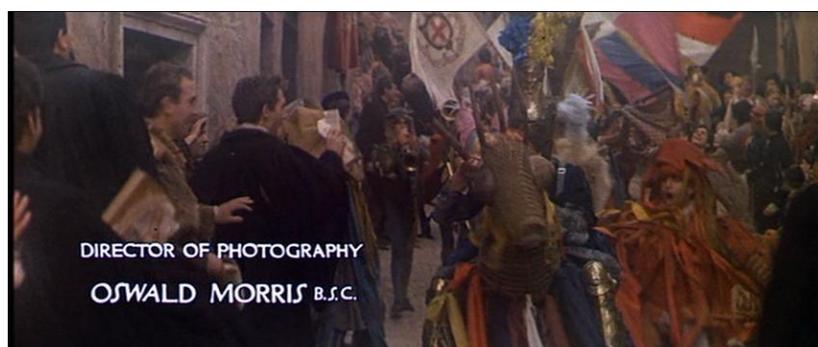


Figura 3 – Estudantes comemoram a volta às aulas (5'53'')

O destronamento também pode ser observado no filme ao incorporar rituais de bruxaria e da inquisição. Há forte crítica e zombaria a essas práticas que faziam parte da Idade Média ao serem apresentados homens encapuzados de preto, carregando um doente ou morto em uma maca (Fig. 4).



Figura 4 - Ritual de vida e de morte (6'9'')

O defunto em questão é ridicularizado por todos ao passar pelas ruas, apanhando de vassouradas das mulheres que ficavam nas sacadas. Seu cortejo é

acompanhado por adereços de caveiras e esqueletos que remetem ao riso e à ridicularização do ato macabro. Essas ações remetem, contudo, a um ritual de vida e de morte, compondo um festival alegre de mentiras e ilusões. Como Bakhtin afirma, “na base do ritual de coroação e destronamento [...] reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova” (BAKHTIN, 2010, p. 142).

A cena de abertura do filme de Zeffirelli apresenta uma juventude em festa que, como não poderia deixar de ser, corrompe valores, questiona o poder e a ordem vigentes usando o “carnaval” como manifestação dessa crítica e irreverência. Acaba por subverter as hierarquias e a ordem em uma “Festa da desordem”. Tal ato dá vida ao que fenece, ressuscita o que já não respira. Como nos diz Bakhtin “Além do mais, era precisamente no ritual do destronamento que se manifestava com nitidez especial a ênfase carnavalesca nas mudanças e renovações, a imagem da morte criadora” (BAKHTIN, 2010, p. 143).

Nos estudos de Bakhtin os aspectos irreverentes encontrados no filme poderiam ser considerados reminiscências saturnalescas:

Os festejos do tipo carnavalesco ocupavam um imenso espaço na vida das mais amplas massas populares da Antiguidade grega e especialmente a romana, onde o festejo central (mas não único) de tipo carnavalesco eram as saturnais. Não era menor (e talvez nem maior) a importância desses festejos na Idade Média européia e na Renascença, ressaltando-se que, aqui, eles eram em parte, uma sequência viva imediata das saturnais romanas. (BAKHTIN, 2010, p. 147)

Como vimos, no filme, o poder é questionado e transgredido, sendo a juventude a responsável pela renovação dos velhos hábitos:

As injúrias põem a nu a outra face do injuriado, sua verdadeira face: elas despojam-no das suas vestimentas e da sua máscara: as injúrias e os golpes destronam o

soberano. As injúrias representam a morte, a passada juventude que se tornou velhice, o corpo vivo transformado em cadáver. Elas são o “espelho da comédia” colocado diante da face da vida que se afasta, diante da face daquele que deve sofrer a morte histórica. Mas nesse sistema, a morte é seguida pela ressurreição do ano-novo, a nova juventude, a nova primavera. (BAKHTIN, 1987, p. 172)

A cena de rua, que introduz o filme de Zeffirelli, assemelha-se ao que Bakhtin ressalta como uma festa de loucos, ou a “Festa da desordem”. Seriam degradações grotescas dos ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal [...] (BAKHTIN, 1987, p. 64). O que, por sua vez, caracterizaria a profanação, uma das categorias da carnavalização na literatura. Se considerarmos a cena de abertura, na narrativa fílmica de Zeffirelli e as ações nele citadas como uma manifestação de narratividade literária, teremos o enaltecimento de contrastes entre o rico e o pobre, o sagrado e o profano, a castidade versus a orgia; reiterando assim, o que nos diz Bakhtin: “O carnaval aproxima, reúne, celebra os esposais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.” (BAKHTIN, 2010, p. 141)

A seguir reproduzo a fotografia de uma cena em que Zeffirelli apresenta a prostituta e sua aia na janela, em contraste com duas pombas brancas, que podem ser lidas como símbolo da pureza, estão empoleiradas sobre um patamar, em cima de uma gaiola vazia (Fig. 5). Aparentemente as duas mulheres estariam presas em um cômodo e as “pombas”, concomitantemente, estariam livres. Metáfora capciosa também reveladora de suas liberdades sexuais. Essa cena conotaria novamente o jogo de antíteses, deflagrando a pureza em detrimento do pecado:



Figura 5 – Presas ou libertas? (2'49”)

Aspectos como esses remeteriam à influência da carnavalização no cinema através de suas imagens artísticas.

No carnaval todos participam ativamente sem contemplá-lo, vivendo-se nele. Não há representação. É um espetáculo sem palco e sem divisão entre atores e espectadores. “Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (monde à l’envers)” (BAKHTIN, 2010, p. 140). Esse fato é observado quando todos na cena de abertura do filme se entregam à folia, em que não há distinção entre ricos e pobres, sábios e ignorantes. Fazem da festa e da fantasia uma realidade plenamente vivida.

Pode-se observar a mesma situação nas cenas a seguir fotografadas do filme (figuras 6, 7 e 8), nas quais todos brincam e se divertem, fantasiados, mascarados, carregando bandeiras e flâmulas, adereços, vivendo diversos papéis, entre inquisidores, cavaleiros medievais, frades, freiras, esqueletos, etc.:



Figura 6 – Mundo às avessas (5'53”)



Figura 7 – Carnaval de rua (5'10")



Figura 8 – Folia e fantasia (5'25")

Sendo a narrativa o denominador comum entre a literatura, o teatro e o cinema, os processos de apropriação de estratégias narrativas fazem uso da carnavalização, mesmo ao passarem de uma mídia para a outra.

Em *A megera domada* de Shakespeare, por exemplo, há a moldura que antecipa a história a ser contada, como a se viver um sonho, no qual a mulher obedeceria ao marido. O bêbedo Sly, acreditando ser nobre, assiste a um espetáculo no qual isso aconteceria. Poder-se-ia denotar aqui uma “forma concreto-sensorial semirreal, semirrepresentada e vivenciável, *um novo modus de relações mútuas do homem com o homem*, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca” (BAKHTIN, 2010, p. 140). O sonho de

riqueza, glória e poder realizados na literatura, reconfigura alegoricamente a vida cotidiana a uma espécie de emancipação social, conjugada ao riso:

O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos [...]. A excentricidade é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, organicamente relacionada com a categoria do contato familiar; ela permite que se revelem e se expressem – em forma concreto-sensorial -- os aspectos ocultos da natureza humana. (BAKHTIN, 2010, p. 140)

Somando-se à carnavalização literária há muitos exemplos de subversões quanto ao comportamento das personagens dentro da narrativa shakesperiana, o que reiteraria a sátira menipeia: “A destruição da integridade e da perfeição do homem é facilitada pela atitude dialógica (impregnada de desdobramento da personalidade) em face de si mesmo [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 133).

Petruchio finge ser um equivalente masculino para a megera, batendo e brigando com seus agentes, tratando Katherina com ironia em forma de bondade exagerada para conseguir seu intento de casar-se com ela. Seu objetivo é dar-lhe o gosto de seu próprio remédio, enquanto ao mesmo tempo a obriga a assumir o papel de uma dama. Também esconde sua verdadeira identidade, assumindo o papel do domador a fim de manter uma harmonia esperada por todos e dissolver as diferenças entre o casal. Katherina, por sua vez, também usa o disfarce da megera, um papel conveniente para se defender de um pai que mostra preferência pela filha mais nova, uma irmã ardilosa que se aproveita desta situação em uma sociedade que discrimina as mulheres de personalidade forte.

O disfarce da trama Lucentio-Bianca, em que quatro personagens assumem identidades trocadas, a fim de ganhar acesso a Bianca são exemplos desse desdobramento de personalidades. A maioria das personagens não são o que

parecem ser; eles assumem vários disfarces: o patrão, o de criado e vice versa (Lucentio e Tranio) e, no ato II, cena i, Lucentio assume a identidade de Cambio e Hortêncio a de Lício. Bianca também finge ser doce e submissa, mas na realidade mostra sinais de ser egocêntrica e voluntariosa. Há vários níveis de ilusão e mentira na peça interpretada pelos atores itinerantes, ao assumirem papéis fictícios na peça dentro da peça.

No jogo cênico da indução, por exemplo, a convenção teatral do travestimento, segundo a qual os rapazes imberbes encarnavam os papéis femininos, é flagrada aos olhos dos espectadores. Por meio da quebra da ilusão dramática, o público é informado pelo Lorde que um ator da companhia irá se vestir de mulher para fazer o papel da esposa de Sly na peça e enganar o funileiro. Esse fato, conotando uma representação dentro de outra representação, satiriza o próprio costume de encenação teatral do Renascimento, evidenciando o caráter cômico e metateatral do autor ao desnudar a própria cena, o que poderia incorrer em mais um exemplo do que poderia ser uma carnavalização literária, que põe abaixo todas as restrições e proibições.

Há um jogo de espelhos que reflete as atitudes sociais da época de Shakespeare. A megera era uma personagem padrão em comédia – uma mulher que estava fora de controle, irracional, irritada, e por vezes cruel, numa época em que não se dava voz às mulheres. Petruchio propõe domá-la, indo ao encontro dos padrões sociais. No entanto, a narrativa de Shakespeare, devido às múltiplas ironias, pode ser lida como uma forma de jogo: Katherina percebe o intento de Petrucchio e, por sua vez, descobre-se nesse jogo, resolvendo se divertir. Shakespeare satiriza a misoginia. Provoca o riso através da inversão de papéis, fraudes, dissimulações. Cenas como o namoro entre Katherina e Petrucchio,

casamento e noite de núpcias, na qual Petrucchio não a deixa dormir, sem que haja relação sexual entre os dois, surpreendem pelo inusitado da situação. O contraste entre o namoro de Bianca, seguindo as convenções sociais e literárias em oposição ao “duelo verbal” entre o casal protagonista sublinha a ironia entre os dois enredos, contrastando, também, um ideal romântico do que poderia ser a realidade.

A peça de Shakespeare, que serviu como texto-fonte ao filme de Zeffirelli, também se caracteriza pela parodia e carnavalização. Ambos conservam o caráter lúdico e metacrítico, deflagrando a ironia e reflexão sobre papéis sociais, subvertendo valores e costumes. Como enfatiza Bakhtin,

Pode-se dizer que, na época do Renascimento, a espontaneidade carnavalesca levantou muitas barreiras e invadiu muitos campos da vida oficial e da visão de mundo. Dominou, acima de tudo, todos os gêneros da grande literatura e os transformou substancialmente. Ocorreu uma carnavalização muito profunda e quase total de toda a literatura de ficção. (BAKHTIN, 2010, p. 148-149)

Nesse contexto, a carnavalização se renova em várias linguagens. Ao adaptar a indução do texto de Shakespeare, Franco Zeffirelli cria uma imagem histórica e atemporal, fazendo com que o teatro de Shakespeare, atravessando séculos, continue sendo popular porque, a exemplo das versões atuais, apresenta a mesma irreverência ou experimentação formal ao se apropriar e recriar formas, gêneros e estratégias dramáticas, ou ao propor reflexões e questionamentos acerca do pensamento ocidental, além de retratar mistérios e complexidades da natureza humana, fazendo jus às peculiaridades da sátira menipeia.

3.2 JOGOS ROMANTIZADOS POR ZEFFIRELLI

Nesse subcapítulo será investigado como Zeffirelli se apropriou do texto de Shakespeare, adaptando-o. O termo “adaptação” é também empregado no sentido de tradução ou de transposição. Trata-se de uma tradução que adapta o texto de partida ao novo contexto de sua recepção com as supressões e acréscimos julgados

necessários à sua reavaliação. A releitura dos clássicos – concentração, nova tradução, acréscimos de textos externos, novas interpretações – é também uma adaptação, assim como a operação que consiste em traduzir um texto estrangeiro, adaptando-o ao contexto cultural e linguístico de sua língua de chegada (PAVIS, 1999, p. 11).

O filme *A megera domada* de Zeffirelli, estreou no auge do movimento feminista nos Estados Unidos. Buscaremos compreender se a Katherina de Zeffirelli seria uma megera mais moderna e atualizada por ter sido representada nesse período, ou se ela teria confirmado os parâmetros sociais convencionais concomitantes à década de 1960. De que forma Zeffirelli reescreveu a megera?

No século XX, final da década de 1920, os movimentos feministas ganham espaço na chamada “primeira onda feminista” que, de modo geral, caracterizou-se pela busca do reconhecimento legal da igualdade de direitos: direito ao voto, ao trabalho, etc. (TEIXEIRA, 2007). Durante esse período, a mulher voltou para o mercado de trabalho, executando funções masculinas, pois, no contexto entre guerras, muitos homens serviam seus países, tendo que se afastar de seus cargos.

Os anos 1930 e 1940 representam, ainda de acordo com Branca M. Alves (2003), um período em que algumas reivindicações femininas haviam sido atendidas, pois elas já poderiam votar e ser votadas, ingressar nas instituições escolares e participar do mercado de trabalho. No entanto, com o final da guerra, a condição feminina ligada ao espaço doméstico é reativada. Segundo a autora, mensagens veiculadas pelos meios de comunicação enfatizam a imagem da “rainha do lar” (ALVES, 2003, p. 50). Dessa forma, somente na década de 1960, influenciado pelos livros *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, e *A mística feminina* (1963), de Betty Friedan, o movimento feminista se fortalece.

Beauvoir (1949), em *O segundo sexo*, afirma que a supremacia masculina sobre a feminina se dá desde o mito Adão e Eva (p. 30). O ser “inessencial” estaria em oposição ao ser essencial. Este, o homem, seria o Sujeito, absoluto, enquanto a mulher seria o Outro.

O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe. É sob esse aspecto que os que a cercam encaram seu futuro e que ela própria o encara. Admite-se unanimemente que a conquista de um marido — em certos casos, de um protetor — é para ela o mais importante dos empreendimentos. No homem encarna-se a seus olhos o Outro, como este para o homem se encarna nela; mas esse *Outro* apresenta-se a ele como o essencial e ela se apreende perante ele como o inessencial. (BEAUVOIR, 1949, p. 67)

Essa noção de Outro é adotada pela autora para explicar a posição marginalizada da mulher perante a sociedade. Friedan (1971), em *A mística feminina*, faz um ensaio sobre as mulheres da sociedade norte-americana nas décadas de 40 e 50, que sofriam de uma indefinida frustração. Em um dos seus ensaios, Friedan declara que, na juventude, várias mulheres não conseguiam se imaginar com mais de vinte e um anos (p. 62). A autora entrevistara algumas mulheres e quando lhes perguntou acerca de seus empregos e carreira profissional, muitas se calaram. Uma delas respondeu, sobre as amigas que se formaram:

Sabem que não vão ter ocasião de utilizar o que estudaram. Serão esposas e mães. Talvez até continuem a ler e a se interessar pela comunidade, mas não é a mesma coisa. A verdade é que se deixa de estudar. É um desapontamento parar agora, sabendo que é impossível utilizar o que aprendeu. (FRIEDAN, 1971, p. 63)

O livro de Friedan mostra que a situação da mulher na sociedade estadunidense, ainda estava arraigada aos valores patriarcais. Quinhentos anos

após a Renascença, a noção de mulher se relacionava ao lar, à família e à noção de feminilidade. Raquel Teixeira endossa essa visão:

A repercussão do livro *A mística feminina* aguçaria a crítica feminista, sendo paralela ao movimento feminista na sua “segunda onda”. Nesse período, a luta vai das leis aos costumes, ou seja, a busca da igualdade se estende às práticas do cotidiano e o foco é a discriminação de gênero e sexualidade. (TEIXEIRA, 2007)

De acordo com Stuart Hall (2006, p. 45), o feminismo possibilitou que fossem contestadas políticas da vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico etc. Com isso, problematizou a formação do sujeito contemporâneo e sua subjetividade e processos de identificação como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas. Questiona a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade. Houve um movimento de redefinição do homem (ou mulher) enquanto sujeito, em virtude da necessidade de se confrontar com o surgimento de novos discursos e novos sujeitos.

Zeffirelli deu ênfase em seu filme a um estilo de comédia farsesca, cujo núcleo recai sobre o romance de Petrucchio e Katherina. Assim como no texto de Shakespeare, Kate é vista com uma megera a ser domada, temida e repudiada por todos. Deve se casar antes para que sua irmã Bianca também possa dar sua mão em casamento.

Gremio e Hortênsio planejam achar um pretendente para Katherina. Gremio argumenta que o marido dela não seria um homem, seria um demônio. No entanto, Hortênsio diz que por uma boa quantia de dinheiro muitos homens concordariam em casar com Katherina. Zeffirelli reforça o tom de comédia e desloca a fala de Gremio para um transeunte, que mal escuta o que os dois estão falando, mas se coloca na conversa ao dizer: “– Eu não faria por uma mina de ouro!” (14’48”)

Essa inserção de um personagem alheio à narrativa, marca a visão que todos têm a respeito de Katherina. Inclusive, quando está para se casar, recebe uma arara de presente de casamento, que a chama de megera. Provavelmente foi treinada pela viúva que se casa com Hortênsio. Isso evidencia que também Zeffirelli espelha a visão da sociedade na construção da personagem que se rebela. Aos poucos presenciamos uma mulher que vai tomando parte e voz no convívio social, alterando seu discurso e revelando sua identidade.

Zeffirelli apresenta uma personagem raivosa, mas faz questão de mostrar sua solidão atrás de uma janela, marcando um dos seus olhos em close, (câmera-olho) observando por uma fresta. Ela observa a todos que passam, a irmã sendo cortejada no final da festa, da qual não participou.

Ao mesmo tempo, percebermos que Katherina olha de cima, e vê a todos, sob o ângulo *plongée*, o que, segundo Marcel Martin (2003, p. 41) sugere o efeito de diminuir os indivíduos e esmagá-los moralmente. Esse talvez seja o sentimento de Katherina para com a sociedade que ela parece desprezar (Fig. 9).



Figura 9 – Câmera-olho (10'21")

Em seu filme, Zeffirelli mostra o desmascaramento dos personagens principais, cujo conflito não residiria na domesticação de uma pessoa rebelde, mas sim na revelação de novas identidades. O diretor evidencia que a peça de

Shakespeare é mais do que a história de um incontrolável casal; trata-se de um jogo, no qual Petrucchio e Katherina se empenham para se ajustar um ao outro.

Petrucchio é um dos personagens que se esconde atrás de uma fachada construída. Ele é tudo o que os outros homens de Pádua não são: alto, tanto em estatura como em voz, profano, e muito sincero sobre o que ele quer em uma mulher. Cada um de seus atos são frutos de reflexão. Para construir um vínculo com Katherina torna-se um estrategista. Ele revela os diversos artifícios, que fogem do padrão romântico, que pretende usar para cortejá-la:

Pr'um namoro animado quando vier.
Se gritar, eu lhe digo simplesmente
Que ela canta melhor que um rouxinol:
Se franze a testa eu digo que parece
Mais clara e linda que a rosa orvalhada;
Se ficar muda, sem dizer palavra;
Eu elogio a sua falastrice,
Digo que fala com eloquência rara:
Se me mandar embora, eu agradeço
Por insistir que eu fique aqui mais tempo;
Se disser que não se casa, eu marco o dia
Pra correrem os banhos e pras bodas
Lá vem ela. Petruchio, fale agora.
(SHAKESPEARE, 1998, p. 61)

Sabe que ela não iria achá-lo interessante, se ele repetisse o discurso codificado do amor cortês. Ele é extremamente astucioso e sabe exatamente como lidar com ela. Sabe que deve controlar seus impulsos de paixão por um comportamento de resistência. Acredita que isso seria mais prazeroso e diz: "Esta é a maneira de matar a esposa com carinho" (SHAKESPEARE, 1998, p. 102).

Neste ponto do filme, o tratamento que Petrucchio dá a Katherina apresenta-se de duas formas: uma dominação apaixonada e uma paixão desconfortável.

Sabemos que a maltrata na tentativa de controlá-la, para domá-la. Mas suas ações são prejudicadas pelos breves lampejos de compaixão que sente. Estas quebras apresentadas por Petruccio no filme demonstram a dualidade do personagem.

Katherina também se esconde por trás de uma máscara. A imagem que temos dela no início do filme, como vimos, é de apenas um olho espiando por trás de persianas. O foco no olho é notável e assustador, revelando não ser de uma mulher comum. Espreitar através de uma janela, também a distingue da irmã que sai à rua para flertar com seus pretendentes. Todos os aspectos de Katherina são apresentados como o oposto de sua irmã. Enquanto Bianca é vista pela primeira vez na cena de rua, caminhando tranquilamente e livremente, Katherina explode na tela, irrompendo através das persianas a gritar com seu pai.

Jonathan Culler (1999), resgatando Michel Foucault, nos diz que na Pós-Modernidade as pesquisas da psicanálise, da linguística, da antropologia "descentralizaram" o sujeito em relação às leis de seu desejo, às formas de sua linguagem, às regras de suas ações, ou ao jogo de seu discurso mítico e imaginativo. Essas possibilidades de pensamento e ação passaram a ser determinadas por uma série de sistemas que o sujeito não controla e nem compreende, estando descentralizado:

A questão do sujeito é "o que sou?"

Sou feito o que sou pelas circunstâncias?

Qual é a relação entre a individualidade do indivíduo e minha identidade como membro de um grupo?

E em que medida o "eu" que sou, o "sujeito", é um agente que faz escolhas ao invés de ter escolhas impostas a ele ou ela?

(CULLER. 1999. p. 108)

Tanto o texto shakespeariano, como o filme de Zeffirelli apresentam a dualidade humana, indo além do estereótipo em uma produção estética.

Entretanto, é pertinente observar como os recursos cinematográficos utilizados pelo diretor reiteram as diferentes nuances de comportamento das personagens, a exemplo da cena em que Bianca mostra-se mais do que uma bela jovem mulher. Controlada pela sociedade, irrita-se com as restrições. Por um breve momento, Zeffirelli nos mostra esse aspecto de sua personalidade através de close-ups. Um lado selvagem se esconde debaixo de sua aparência cordata (Fig. 10). Vemos, por meio da expressão de seu olhar, uma mulher voluntariosa, um aspecto que ela não consegue esconder por meio de sorrisos ou da imagem angelical de seu rosto.



Figura 10 – Bianca dissimulada (12'33")

Em relação à Katherina, percebemos que Zeffirelli tem como intenção construir no começo do filme uma personagem frenética, que pressupõe uma expressão gestual e verbal propositadamente exagerada (MARTIN, 2003, p. 75), reforçando, assim, o estilo farsesco. Ao longo do filme, o diretor muda o tom cômico da exclusão para um tom dramático, sublinhando a solidão da personagem, mostrando sua sensibilidade e emoção contida.

Percebemos essa postura ao ver a personagem atrás de janelas (Fig. 11).



Figura 11 – Katherina ouve a conversa de Bianca e seu pai (12'24")

Ao ser trancada por Petrucchio após o primeiro encontro que tiveram e espiar pelo vitrô. (Figs. 12 e 13).



Figura 12 – Katherina observa a alegria da família (50'04")



Figura 13 – Câmera-olho marcando a exclusão de Katherina (50'33")

Nessa cena, ao observar sua família comemorar seu casamento forçado, uma música triste é tocada, acentuando o caráter melancólico da personagem. Logo após, diferentemente do texto Shakesperiano, Katherina demonstra gostar da ideia de se casar (Fig. 14).



Figura 14 – Katherina sorri ao saber que irá se casar (51'14")

As cenas analisadas demonstram o lado emocional da personagem. Diferentemente do texto de Shakespeare, evidencia não uma megera, mas uma mulher romântica.

Nesse sentido não subverte os padrões de comportamento da época que vê em uma mulher doce e meiga os atributos de uma boa esposa. Zeffirelli acentua o comportamento romântico nos jogos de sedução do casal através da troca de olhares, dos sorrisos, nas brincadeiras de esconder (Fig. 15 e 16); na alegria de Katherina, no dia de seu casamento, ao cumprimentar a irmã e os convidados, lindamente vestida (fig. 17); na tristeza da noiva ao constatar que foi vendida pelo seu pai (Fig. 18).



Figura 15 – Petrucchio observa Katherina que se esconde (38'19")



Figura 16 – Katherina diverte-se ao achar que conseguiu se esconder (38'30")



Figura 17 – Confraternização de Katherina e Bianca (54'27")



Figura 18 – Petrucchio leva o dinheiro que ganhou como dote de Katherina (1:7'30")

O foco da cena mostra Petrucchio numa perspectiva ao fundo, o que acentua o olhar distanciado de Katherina ao observá-lo.

Ao ser chamada pelo pai para se casar, Katherina parece resistir. Leva bastante tempo para descer para a cerimônia. Quando seu pai desiste de esperá-la, ela abre a porta e estende o braço furiosamente para ele. No entanto, é aplaudida por todos e muda totalmente o semblante, mostrando docilidade e delicadeza. Demonstra um comportamento alegre ao ver os presentes de casamento, acariciando o enxoval num gesto que acentua a feminilidade convencional de uma boa dona de casa (54'40"). Poderíamos pressupor que o cineasta privilegiou uma personagem menos resistente à imposição a certos padrões sociais, tornando-a mais sentimental em que o estereótipo do feminino marca-se pela fragilidade emocional. Entretanto, em alguns momentos retoma a dualidade da personagem ao mostrá-la insubordinada.

Quando Petrucchio não quer participar da festa de casamento, ela se rebela e não quer obedecer. Em seguida, por meio de raios e trovões (1:10'00"), é criado um efeito por Zeffirelli para enfatizar a teima de Katherina e seu espírito rebelde, em contraste com o sentimentalismo anteriormente mostrado pela personagem. Mas,

apesar dos indícios de resistência observados, vê-se a transformação de Katherina de uma mulher voluntariosa e rebelde para uma mulher dócil e sensível. Depois da partida de sua casa para a de Petrucchio encontra-se muito mais calma. Ao chegar morta de frio e cansaço na casa de Petrucchio (1:17'01") espera somente aquecer-se e se alimentar, o que não ocorre. Faz parte do adestramento recebido por Petrucchio que não coma e não durma. Igualmente, isso acontece no filme de Zeffirelli. Também não há a consumação do ato sexual entre eles na noite de núpcias. Depois que se recolhem ao quarto é notório o jogo de poder e insinuações entre os dois, entretanto, não se entregam ao sexo esperado. Quando Katherina se despe, tirando as roupas molhadas da viagem, parece dizer sim a Petrucchio que por um breve momento se anima. Mas ela corta qualquer possibilidade de envolvimento ao atirar-se chorando, repentinamente na cama, deixando-o possesso. Ele, por sua vez, joga as cobertas ao longe, quebra o espaldar e cortinado da cama. Depois de Kate ter chorado bastante, seu rosto se ilumina de repente, pois parece feliz com sua condição de casada. Aparenta saber que tem as chaves do jogo e o domínio da situação, pois só cederia a Petrucchio quando ela quisesse. Dorme sorrindo e acorda disposta a limpar toda a imundície de sua nova casa (fig. 19).



Figura 19 – Feliz... (1:26'46")

Na sequência do filme a casa está limpa, os empregados todos arrumados. Lembram os anões da Branca de Neve, obedientes, amorosos e trajados com belas roupas (Fig. 20). Inclusive o cachorro de Petrucchio está usando laços. Deve ser proposital o conto de fadas se realizando, mas Zeffirelli não coloca nisso um tom de crítica, ao contrário, passa a ideia de uma felicidade geral se materializando, fato que conquista a simpatia de Petrucchio. O diretor mostra uma Katherina que se enquadra nos paradigmas tradicionais sobre a mulher. A mulher dona de casa, que quer ser mãe.



Figura 20 – Conto de fadas! (1:34'38')

Na cena final, em que ocorre o casamento de Bianca, Katherina e Petrucchio trocam olhares desconcertados, demonstrando um envolvimento entre os dois. Na sequência, crianças brigam e brincam ao lado da mesa. Katherina as observa e sorri. Ela olha para Petrucchio, e este, envergonhado, desvia o olhar (Fg. 21). Kate mostra seu espírito maternal, o que confirma a opção do diretor por uma personagem menos resistente aos ditames sociais. As cores dos figurinos de Katherina e Petrucchio em tons de vermelho, bebendo vinho, reforçam a sensualidade da cena (Figs. 22 e 23).



Figura 21 – Katherina observa as crianças (1:49'46")



Figura 22 – Katherina procura pelo olhar de Petrucchio (1:49'56")



Figura 23 – Petrucchio desvia o olhar (1:49'58")

O jogo entre eles surte efeito, contudo, as atitudes de Katherina comprovam que ela não havia sido domada. Achava um meio de controlar o marido.

A cena do discurso final, ambígua, no texto de Shakespeare, foi proferida por Elizabeth Taylor sem o tom de ironia sugerido por Zeffirelli (HENDERSON, 1997, p. 156). Segundo o cineasta foi ensaiado um piscar de olhos para a plateia. A atriz não obedeceu a marcação. Houve uma discordância entre atriz e diretor, pois apesar de Zeffirelli ter traduzido a questão feminina de modo tradicional e conservador, ele quis preservar o tom de ironia da peça, sendo confundido pela interpretação de Taylor, que acabou reforçando a condição de mulher passiva da personagem.

Há, entretanto, um tom de ironia quando Kate deixa Petrucchio para trás e quando a prostituta que já havia aparecido na cena de indução chora de emoção, após ouvir seu discurso. O filme, ao mesmo tempo, acrescenta um novo final à peça de Shakespeare. Quando Petrucchio, emocionado com as palavras de Katherina pensa mais uma vez exibir o rosto triunfante de um homem poderoso, percebe que sua esposa fugiu. Desesperado, corre atrás dela, atitude que demonstra que o domador foi domado. Essa interpolação, interpretada no contexto geral do filme revela que ela está disposta a deixar cair a máscara, se ele fizer o mesmo.

Podemos concluir que a Katherina de Zeffirelli é ainda mais ambígua que a de Shakespeare. Ele parece apresentar uma mulher dividida entre ser assertiva e dócil. O diretor constrói uma personagem ambígua porque talvez fosse rejeitado por seu público. Um período em que a voz feminina havia sido calada e que ao mesmo tempo lutava por seus direitos. Talvez Zeffirelli, assim como Shakespeare, necessitasse moldar suas megeras, encaixando-as nos parâmetros da época.

Também o cinema hollywoodiano servia como entretenimento. Por isso os elementos farsescos das cenas.

Zeffirelli recupera no final de seu filme a representação satírico-carnavalesca apresentada em sua cena de abertura. A festa de casamento de Bianca conta com a presença de nobres, doutos, clérigos que estavam na cerimônia da universidade e dividem a mesa com os casais da família. Os personagens de rua: estudantes, trabalhadores, a prostituta e suas auxiliares lotam o mezanino. Eles comem e se divertem observando quem ganhará a aposta que fizeram Petrucchio, Hortênsio e Lutencio para ver quem tinha a esposa mais obediente (Fig. 24).



Figura 24 – Rindo dos perdedores (1:53'46")

Zeffirelli acentua o caráter cômico e farsesco, assim como Shakespeare fez em sua época. Esses elementos fazem rir e minimizam o caráter negativo que a subserviência da mulher pode apresentar. Emily Detmer (1997, 274), entretanto, diz que a farsa pode alimentar uma violência silenciosa, pois por trás do caráter farsesco, arrisca-se a cumplicidade com uma ideologia que autoriza a opressão.

De qualquer forma, Zeffirelli apresenta uma reflexão em relação à figura feminina, quebrando o estereótipo da megera. Mesmo que seu intuito não tenha sido

o de mostrar uma mulher que rompa com os padrões convencionais, o diretor reescreve uma Katherina dotada de subjetividade, assim como a de Shakespeare.

4 GEORGE SIDNEY: *DÁ-ME UM BEIJO* (1953)

4.1 MOLDURAS ENTRELAÇADAS: CRUZAMENTO DE FRONTEIRAS ENTRE A ARTE E VIDA

PETRUCCIO
[...] Come on, and kiss me, Kate.
(SHAKESPEARE, 2010, p. 304)

A frase acima, dita por Petrucchio, depois de ter ganhado a aposta feita com Hortênsio e Lucentio de que Katherina seria a esposa mais obediente, serviu de mote ao título do musical da Broadway, *Kiss Me, Kate* (1948), de Cole Porter, adaptado para a versão cinematográfica homônima em 1953. A filmagem feita pelos estúdios da Metro Goldwyn Mayer foi produzida por Jack Cummings, e dirigida por George Sidney e tem como enredo principal a história de *A megera domada* (1590 – 1592), de Shakespeare.

O filme, lançado em 3-D, foi um sucesso de público e bilheteria. No entanto, segundo depoimento de Ann Miller (2003)²⁴, somente metade das apresentações do filme *Dá-me um beijo* se deram nessa técnica, pois havia saído de moda esse estilo de cinema. O cinema 3D nasceu em meados de 1910, tinha como padrão a criação do filme focado na experiência e na técnica de reprodução de imagens em terceira dimensão usando a técnica do estraboscopismo (do inglês stereoscopic), que consiste na criação de imagens duplicadas e sobrepostas. O termo estraboscópico caracteriza-se por uma ilusão de ótica causada pelo cérebro humano que tenta corrigir a defasagem das imagens duplicadas, vistas através de uma lente polarizada para suplantar a frequência alternada de exibição das imagens, unindo-as

²⁴ Depoimento dado pela atriz que interpretou Bianca, nos extras do DVD *Dá-me um beijo*, Informações especiais, Cole Porter em Hollywood (8'20").

em um ponto central, e por tanto, dando a impressão de saltar da tela (REIS, 2012). Essa técnica, pois, em 1953, não causava mais interesse ao público, segundo Ann Miller.

Dá-me um beijo (1953) é um *backstage musical* dentro de um filme, subgênero do teatro musical em que as fronteiras entre arte e vida se cruzam. Essa modalidade de teatro musical coloca à mostra as dificuldades e rivalidades de um grupo de atores engajados na montagem de uma versão musical baseada na peça *A megera domada*, de Shakespeare. Nesse processo, são evidenciados romances fora de cena e outras complexidades do convívio humano nos bastidores e camarins e as especificidades de construção da cena, como seleção de atores para interpretar os diversos papéis, ensaios, marcações cênicas, preparação das músicas, etc. são flagradas.

A análise do filme será desenvolvida através dos números musicais cantados dentro e fora de cena, no palco e no backstage.

A versão cinematográfica recuperou catorze músicas criadas para o musical da Broadway por Cole Porter: *So in Love* (*Tão apaixonados*); *Too Darn Hot* (*Está quente demais*); *Why Can't You Behave?* (*Por que não pode se comportar?*); *Wunderbar* (*Maravilhoso*); *We Open in Venice* (*Estreamos em Veneza*); *Tom, Dick or Harry*; *I've Come to Wive It Wealthily in Padua* (*Vim para casar ricamente em Pádua*); *I Hate Men* (*Odeio os homens*); *Were Thine That Special Face* (*Que especial era teu rosto*); *Where Is the Life That Late I Led?* (*Onde está a vida que eu tinha?*); *Always True to You in My Fashion* (*Sempre fui fiel a você à minha maneira*); *From This Moment On* (*A partir desse momento*); *Brush Up Your Shakespeare* (*Melhore seu Shakespeare*) e *Kiss Me, Kate* (*Dá-me um beijo*).

As músicas inseridas no filme se dividem em intradieéticas e extradieéticas. As que recriam a peça de Shakespeare e acontecem no palco do Ford Theatre, em Baltimore são: *We Open in Venice (Estreamos em Veneza)*; *Tom, Dick or Harry*; *I've Come to Wive It Wealthily in Padua (Vim para casar ricamente em Pádua)*; *I Hate Men (Odeio os homens)*; *Were Thine That Special Face (Que especial era teu rosto)*; *Where Is the Life That Late I Led? (Onde está a vida que eu tinha)*; *Kiss Me, Kate (Dá-me um beijo)*.

E as canções interpretadas no *backstage*, cujas cenas acontecem nos bastidores da montagem, camarins, terraços e pátios do teatro, etc. são: *So in Love (Tão apaixonados)*; *Too Darn Hot (Está quente demais)*; *Why Can't You Behave? (Por que não pode se comportar?)*; *Wunderbar (Maravilhoso)*; *Always True to You in My Fashion (Sempre fui fiel a você a minha maneira)*; *Brush Up Your Shakespeare (Melhore seu Shakespeare)*.

Nessa parte, abordaremos como as fronteiras entre arte e vida se entrecruzam em *Dá-me um beijo*. Como o teatro traz a possibilidade de superar na arte as paixões que, muitas vezes, não encontram vazão na vida normal, parecendo ser o que constitui o fundamento da criação estética.

O filme que apresenta as diferentes realidades dos atores, dentro e fora de cena, também, provoca a catarse de público que o assiste:

Eis por que a percepção da arte também exige criação, porque para essa percepção não basta simplesmente vivenciar com sinceridade o sentimento que dominou o autor não basta entender da estrutura da própria obra: é necessário ainda superar criativamente o seu próprio sentimento, encontrar a sua catarse, e só então o efeito da arte se manifestará em sua plenitude. (VYGOTSKI, 1999, p. 314)

Todos estariam envolvidos pela arte de representar, os atores que se desdobram entre os planos da encenação e seus romances e o público que os assiste.

Vigotski argumenta que as emoções fora de nós realizam-se por força de um sentimento social objetivado, levado para fora de nós, materializado e fixado nos objetos externos da arte, que se tomaram instrumento da sociedade. Consistiria em

[...] uma técnica social do sentimento, a qual incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do nosso ser. Seria mais correto dizer que o sentimento não se toma social, mas, ao contrário, toma-se pessoal: quando cada um de nós vivencia uma obra de arte, converte-se em pessoal sem com isto deixar de continuar social. (VYGOTSKI, 1999, p. 315)

Dessa forma todo o público é levado a se identificar com as cenas interpretadas pelos atores. O processo de identificação é pessoal, mas todos acabam por vivenciar a catarse sugerida. Esse estado identificação aproxima as fronteiras entre a arte e a vida. Da mesma forma, no *backstage musical* será analisado como essas fronteiras se entrelaçam entre o palco e a vida dos atores.

Sendo assim, no subcapítulo 4.2, o diálogo intermediário entre o texto de Shakespeare e as músicas cantadas em cena na peça dentro do filme será investigado e as músicas do backstage, que remetem, principalmente, às relações humanas e confusões amorosas, serão objeto de análise do capítulo 4.3. Em ambos os capítulos, as fronteiras entrelaçadas entre arte e vida constituirão um dos mais importantes focos das minhas considerações críticas.

4.2 MOLDURA INTERNA: O ENREDO DE SHAKESPEARE CONTADO POR NÚMEROS MUSICAIS

Da mesma forma que na peça de Shakespeare, o filme apresenta estratégias metateatrais, mostrando personagens com consciência dramática e que fazem reflexões sobre a representação e a ilusão dramática. Podemos concebê-lo com duas molduras: a interna, ou seja, da peça dentro da peça, marcada pela encenação de *A megera domada*, e a moldura externa, caracterizada pelo *backstage musical* dentro do filme, que apresenta o processo de montagem do espetáculo tanto no que diz respeito aos recursos tecnológicos, como das relações pessoais que ocorrem entre os atores.

Jane Feuer (1993) argumenta que em um *backstage musical* a estrela do espetáculo é o próprio espetáculo, o qual põe a nu o fazer artístico, revelando quais são os recursos da magia teatral e mostrando o desempenho artístico com uma rotina: “A filmagem dos bastidores do teatro pode representar apenas mais uma visão interessante da apresentação, ainda assim revela a mecânica das tomadas cinematográficas em si. Muitas vezes a tomada de cena nas coxias é subjetiva, na qual um dos personagens observa outro, entretanto essa visão acaba por desmistificar a ilusão teatral” (p. 42).

Durante todo o filme é evidenciada a quebra de ilusão dramática ao se mostrar como se monta o musical ou nas tomadas de cena de ensaios (Fig. 25), das coxias e bastidores (Fig. 26), da plateia que assiste ao musical, desdobrando metalinguisticamente a cena que assiste à cena (Fig. 27).



Figura 25 – Ensaio do final da peça (15'30")



Figura 26 – Troca de cenário à mostra (1:29'05")



Figura 27 – Plateia dentro do filme (36'39")

Nesse contexto, o público assume a narratividade do espetáculo. Como se a nossa subjetividade fosse colocada dentro do universo narrativo do filme. Feuer (1993, p. 26 – 27) ressalta que esse público interno aplaudindo ao musical dentro do filme é uma compensação por uma vivacidade perdida, presente no teatro, que a linguagem do cinema instaura. Como se o público do filme fosse uma plateia ao vivo, tornando a película também viva. Por sua vez, a plateia real que assiste ao filme no cinema identifica-se com ela e suas reações, tendo a impressão de que também faz parte do filme. Seriam as caixinhas chinesas citadas por Hodgdon (2010) “Nesse teatro de ilusões a estrutura da peça poderia ser comparada a uma série de caixas chinesas, aninhando-se umas nas outras [...] (p. 4). Com isso, ocorre uma identidade com a tela mais significativa, de forma a obter uma relação direta do público, ou possibilitar uma resposta ao filme.

A interatividade e quebra da ilusão dramática, evidenciando o *backstage musical* ocorre desde a primeira cena do filme. Fred Graham, ator Howard Keel, que encenará Petrucchio, toma em suas mãos o script com as partituras de *Dá-me um beijo*, de autoria de Cole Porter (Fig. 28). Na sequência, chega o compositor Cole Porter (Fig. 29), encarnado por Ron Randel, e começam a conversar sobre o musical que irão montar.

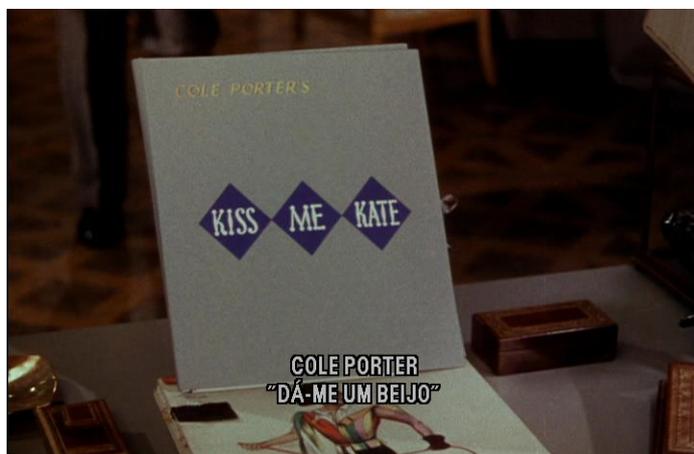


Figura 28 – *Script* com partitura de Cole Porter (1'25")



Figura 29 – Chegada do compositor (1'4")

A chegada de Lilli Vanessi, a atriz Kathryn Grayson, que interpretará Katherina é aguardada. Lilli e Fred são divorciados e se encontram por ocasião da montagem do musical. Desde a primeira cena é mostrado ao público o entrelaçamento entre arte e vida, pois o casal de atores, Elizabeth Taylor e Richard Burton, vivia em briga, assim como Katherina e Petrucchio, personagens que irão representar.

Nesse jogo metateatral, como nos coloca Patrice Pavis (2008) a problemática é centrada no teatro que "fala", portanto, de si mesmo, se "auto-representa". É o teatro dentro do teatro. Não sendo necessário que os elementos teatrais formem uma peça interna contida na primeira. "Basta que a realidade pintada apareça como já teatralizada: será o caso de peças onde a metáfora da vida como teatro constitui o tema principal" (p. 240).

No caso ocorrem os dois, o teatro é auto-representado, sendo, ao mesmo tempo, como já mencionado anteriormente, um *backstage musical* dentro de um filme. O musical é a adaptação da peça de Shakespeare, sendo todos os preparativos e contingências da vida dos atores com suas brigas, amores e dissabores um espelho de Katherina e Petrucchio e Bianca com seus pretendentes.

Há uma constante alternância de cenas no palco e fora dele, nos bastidores, coxias e até mesmo na casa dos atores, sendo o foco principal o processo de montagem.

A adaptação como processo é retomada em tom irreverente pelo diretor George Sidney. Na época da criação do filme *Dá-me um beijo* as peças de Shakespeare eram montadas de maneira formal e aristocráticas. Sidney ironiza esse fato dentro do filme de maneira crítica ao quebrar com estereótipos. Podemos citar como exemplo, ainda na primeira cena de *Dá-me um beijo*, a personagem Fred Graham parando na frente de um retrato pintado a óleo com a figura de Hamlet (Fig. 30), parodiando o gesto da personagem da pintura.

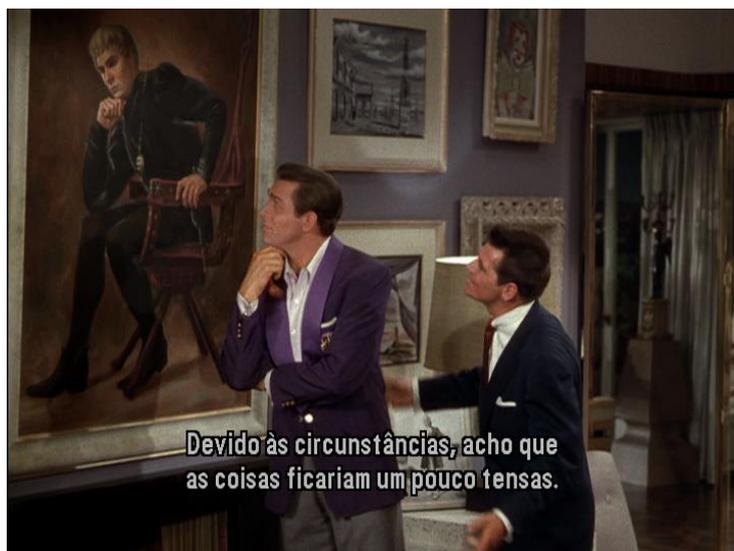


Figura 30 – Quadro de Olivier como Hamlet (2'30")

Segundo Robert Lawson-Peebles (1996, p. 96), esse quadro retrata o personagem Hamlet de Laurence Olivier, vivido sob sua própria direção no cinema, em 1948. George Sidney faz uma referência crítica bem humorada às montagens formais do bardo ao incluí-lo em sua cena. Tanto Fred como Cole Porter param em frente ao retrato. Fred imita o gesto de Hamlet, que apoia sua cabeça, pensativamente, em sua mão. Nesse momento em que planejam montar a comédia

shakesperiana, agem como se precisassem da aprovação de Olivier representado na pintura.

Laurence Olivier dirigiu e atuou em seu próprio filme, assim como fará Fred Graham no musical. O retrato é majestoso. Fred ao observá-lo e comparar-se a ele, parece sentir-se apto para a produção que planeja colocar em cena. Considera-se um excelente ator e diretor e mesmo tendo dúvidas sobre a aceitação do papel de Katherina por sua ex-esposa, mantém-se seguro de si acreditando que qualquer atriz acharia um privilégio contracenar e trabalhar sob sua direção. Argumenta serem adultos e “civilizados”, portanto, não haveria riscos de surgirem problemas durante o processo de montagem. Cole Porter, acompanha as reflexões de Fred e, ironicamente, reverencia o quadro através de um cumprimento, pondo em dúvida se, realmente, tudo sairia a contento (Fig. 31).



Figura 31 – Reverência irônica de Cole Porter (3')

O retrato “conversa” com a cena. Parece assistir ao número musical de Lois Lane, a atriz que interpretará Bianca. Segundo Robert Lawson-Peebles (1996, p. 98), essa cena marca a irreverência do diretor George Sidney ao montar um musical de Shakespeare escolhendo para isso uma linguagem informal, em que a atriz sobe

na mesa e, ousada e sensualmente, dança sob o olhar pensativo de Olivier/Hamlet (Fig. 32).



Figura 32 – Ousado número musical de Lois Lane (10'43")

Ann Miller causava furor na época por sua sensualidade e graciosidade. Sua postura indica uma leitura diferenciada do texto de Shakespeare, quebrando, conforme mencionado, os estereótipos das encenações tradicionais.

De acordo com Lawson-Peebles (1996, p. 98), o filme desde a primeira cena contrasta com os padrões de comportamento americanos e ingleses. Fred, um ator americano, possui um mordomo chamado Paul, uma referência irônica ao modo de vida aristocrático dos ingleses. Lois, ao sapatear para seduzir Fred, lança olhares também sedutores para a câmera, simulando um *striptease* ao lançar jóias, luvas e lenços para Fred e para o espectador. Esse recurso é recorrentemente usado, já que a película era feita em 3-D, dando a impressão que os objetos saltavam para fora da cena. Essas ações eram realizadas como se fossem observadas, pensativamente, por Olivier/Hamlet do retrato mencionado.

A pintura a óleo no apartamento de Fred Graham reproduz a cadeira e os detalhes da caracterização de Hamlet no filme de Olivier, incluindo sua loira

cabeleira no papel que atuou e dirigiu, sendo a representação no quadro uma imagem de uma das cenas do filme (Fig. 33).



Figura 33 – Hamlet/Olivier, o pensador

A imagem retratada pode ser considerada uma referência à escultura *O pensador* (*Le Penseur* – 1880) de Auguste Rodin, caracterizando o que Irina Rajewski denomina referência intermediária. A própria inserção do quadro de Laurence Olivier no filme também pode ser considerada uma referência intermediária.

As estratégias da releitura, atualização e incorporação de vários textos em um texto novo tornaram-se elementos principais do processo de construtividade textual na contemporaneidade. Segundo Irina Rajewsky,

[...] as adaptações cinematográficas podem ser classificadas na categoria de combinação de mídias; como adaptações de obras literárias, elas podem ser classificadas na categoria de transposições midiáticas; e, se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, essas estratégias podem ser classificadas como referências intermediárias. (RAJEWSKY 2005, p. 11)

A versão musical do filme de Sidney é uma transposição midiática realizada a partir de dois textos-fonte principais: a peça *A megera domada*, de Shakespeare e o *backstage* musical da Broadway, *Dá-me um beijo*, de Cole Porter.

A adaptação de George Sidney também pode se adequar na classificação de Irina Rajewsky quanto à intermedialidade no sentido “mais restrito de combinação de mídias, que abrange fenômenos como ópera, filme, teatro, performance, [...]”; usando-se outra terminologia, esses mesmos fenômenos podem ser chamados de configurações multimídias, mixmídias” (p. 9). Em *Dá-me um beijo*, apresentações de canções musicadas e dança combinando mais de duas formas midiáticas de comunicação são somadas à encenação e recursos cênicos.

Podemos verificar essas configurações multimídias nas figuras abaixo. Na figura 34, verificamos o nome dos atores na fachada do teatro, durante a estreia do espetáculo – *backstage musical* dentro do filme. Na figura 35, dois atores erguem um cartaz na abertura da peça dentro do filme, com o título da peça de Shakespeare: *A megera domada*.



Figura 34 – Letreiro luminoso anunciando a peça (14'40")



Figura 35 – Abertura da peça dentro do filme (36'44")

A maioria das canções intradiegticas são composições baseadas no texto do bardo, ou seja, transposições intersemióticas de uma mídia verbal para a música:

O termo *intertextualidade* designa esta transposição de (um ou de vários) sistema(s) de signos em um outro, mas já que esse termo tem sido freqüentemente entendido no sentido banal de 'crítica das fontes' de um texto, preferimos a ele o de *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação do tético – posicionamento enunciativo e denotativo. (KRISTEVA citada em SAMOYAULT, 2008, p. 17)

Em We Open in Venice, (Abrimos em Veneza), a metateatralidade é gerada quando uma trupe de atores, Lili, Fred, Lois e Bill, apresentam-se ao público do teatro como os atores que farão o musical que irão assistir (Fig. 36). Verificamos uma moldura dentro da outra, ou seja, a trupe de atores anunciando o musical que irão apresentar. O desdobramento metateatral ocorre no filme ao contar a reduplicação de histórias de vida, ou apresentação de uma história dentro de outra no palco.



Figura 36 – *Estreamos em Veneza* (36'58")

Essa cena de abertura mostra as cidades por onde passaram que, coincidentemente, são os lugares onde o enredo da peça é ambientado, o que podemos verificar a partir da letra da música²⁵:

Estreamos em Veneza, nossa próxima peça em Verona,
em seguida em Cremona
Muitos bares em Cremona, nosso próximo salto é Parma, [...]
E Mântua, Pádua e, em seguida, vamos abrir novamente. Onde?²⁶

Os atores se autodenominam um grupo de atores mambembes e não produzidos por L. B. Mayer (Lois Burt Mayer), conhecido por lançar estrelas hollywoodianas pela Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) por mais de vinte e cinco anos (SCOTT, 2005). Como todos eles estavam sendo lançados por L. B. Mayer ou pelos estúdios da MGM, pode-se considerar essas interpolações como uma brincadeira metateatral.

²⁵ Todas as letras de Cole Porter aqui apresentadas são de minha tradução.

²⁶ [...] We open in Venice, we next play Verona, then on to Cremona,
Lots of bars in Cremona, our next jump is Parma, that tearless fearless menace,
And Mantua, and Padua, then we open again. Where?

Disponível em: <http://www.stlyrics.com/lyrics/kissmekate/weopeninvenice.htm>. Acesso em 10/10/2012

Na sequência, Fred assume o papel do narrador para contar os rudimentos do enredo de *A megera domada* (Fig. 37). Tudo marcado com um tom de extrema ironia e exagero na apresentação dos personagens que ora congelam em cena, ora contracenam com o narrador.



Figura 37 – Fred, no papel de narrador (38’42”)

As marcações dos atores, sob diferentes foco de luz a pino, evidenciam os recursos cênicos propositadamente colocados à mostra. Conforme ressalta Jane Feuer (1993, p. 47), o público toma consciência que irá assistir a uma montagem. Os recursos hollywoodianos, geralmente ocultados são propositadamente flagrados.

O roteiro cinematográfico de Dorothy Kingsley, baseado na roteirização de Sam e Bella Spewack para o musical de Cole Porter (compositor e letrista) enriquece o desdobramento teatral a que se propôs George Sidney e mostra a importância da recriação artística.

Segundo Patrice Pavis (1999, p. 10), o termo “adaptação” pode ter vários sentidos, entre eles a “transposição ou transformação de uma obra de um gênero em outro”; de um romance em uma peça (reescritura), um filme, uma minissérie televisiva (transcrições), por exemplo. Pavis também argumenta que na operação semiótica de transferência, quando uma obra é adaptada para o palco, tela ou

televisão, verifica-se a tradução (transformação) da linguagem verbal em linguagens específicas de cada mídia. Constatamos esses aspectos quanto à passagem da peça de Shakespeare para o teatro musical e, mais tarde, ao cinema, ao verificarmos que os textos geraram músicas, canções e danças. Pavis também salienta no processo de adaptação, todas as manobras imagináveis são permitidas na transformação de um texto em uma outra mídia:

[...] cortes, reorganização da narrativa, “abrandamentos” estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos de textos externos, *montagem* e *colagem* de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. A adaptação, diferentemente da *tradução* ou da *atualização*, goza de grande liberdade; ela não receia modificar o sentido da obra original, de fazê-la dizer o contrário (cf. as adaptações brechtianas [*Bearbeitungen*] de Shakespeare, Molière e Sófocles, e as traduções de Heiner Müller como a de *Prometeu*). Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria. (PAVIS, 1999, p. 10)

Levando em consideração os pressupostos de Pavis, citamos como exemplo dessa recriação a primeira canção do musical, intitulada *Tom, Dick e Harry*, que introduz Bianca e seus três pretendentes: Grêmio, Hortênsio e Lucentio (Fig. 38).

Vale salientar o cruzamento entre as fronteiras da arte e vida quanto ao nome do ator que interpreta Lucentio na vida real. Bill Calhoun chama-se Tommy Rall. Quando estão contracenando, os três rapazes fazem a corte à Bianca e perguntam quem ela escolherá para se casar. A pergunta feita por Bill é a deixa para início da canção coreografada: – Pode ser com qualquer Tom?



Figura 38 – *Tom, Dick e Harry* (41'02")

A canção é referência a um filme homônimo realizado em 1941, dirigido por Garson Kanin, no qual a personagem Annie não consegue escolher entre três pretendentes: o vendedor de carros Tom, o jovem rico Dick e o desempregado Harry, sendo que escolhe esse último como seu futuro esposo (GRUNNES, 2012). A relação com a vida de Lois e Bill é latente. Bianca vivida por Lois escolhe Lucentio, interpretado por Bill, um jogador leviano. A associação de Lucentio como um inconsequente não deixa de ser engraçada, posto que, no texto de Shakespeare, poderíamos caracterizá-lo, também, como um estudante irresponsável, que finge ser professor e se esquece dos estudos ao se empolgar por Bianca. Cole Porter compõe uma música para *Dá-me um beijo*, fazendo uma referência a esse intertexto fílmico, Tom, Dick e Harry, provavelmente de conhecimento do público, mesmo que produzido sete anos antes.

O estudo das músicas é relevante quanto à atualização e popularização de textos clássicos mencionadas anteriormente, já que conversa, de forma irônica com padrões de comportamento da década de 50, a exemplo de Shakespeare em sua época.

A canção interpretada por Petrucchio *Where Is The Life That Late I Led? (Onde está a vida que eu tinha?)*, lembrando de sua vida de solteiro, é inspirada na fala do Petrucchio de Shakespeare, no momento em que chega à sua casa após o casamento com Katherina:

PETRUCCHIO

Safados, vão buscar a minha ceia.

(Saem alguns criados.)

***(canta)* Cadê a vida que eu levava?**

Onde estão as...

Bem-vinda, Kate; pode sentar. Comida!

(SHAKESPEARE, 1998, p. 98-99, minha ênfase)

Não sabemos o que pode ser sugerido em relação às reticências no trecho de Shakespeare: “*(canta)* Cadê a vida que eu levava? Onde estão as...” Mas parecem ter servido de deixa a Cole Porter na suposição de que diria o nome de várias mulheres, com as quais teria namorado:

Na querida Milano, onde está você, Momo?

Ainda está vendendo fotos das escrituras no Duomo?

E, Carolina, onde está você, Lina?

Ainda vendendo sua pizza nas ruas de Taormina?

E, em Firenze, onde está você, Alice,

Ainda está bonita em seu estilo itty-bitty Pitti Palace?

E a doce Lucrecia, tão jovem e alegre?

Que escandalosas aventuras nas ruínas de Pompéia!²⁷

²⁷ In dear Milano, where are you, Momo,
Still selling those pictures of the scriptures in the Duomo?
And, Carolina, where are you, Lina,
Still peddling your pizza in the streets o' Taormina?
And in Firenze, where are you, Alice,
Still there in your pretty, itty-bitty Pitti Palace?
And sweet Lucretia, so young and gay?
What scandalous doin's in the ruins of Pompeii!
Disponível em: <http://letras.mus.br/cole-porter/1601315/> Acesso em 10/10/2012

Ele canta essa música em tom operístico, comentando a tragédia de não mais poder vê-las. A relação com a ópera, provavelmente, atribui-se ao fato de suas namoradas viverem na Itália, cenário em que viveu seus nostálgicos romances (Fig. 39).



Figura 39 – *Onde está a vida que eu tinha?* (1:19'15")

Adaptada à década de 50, a canção enaltece a virilidade masculina apresentando Petrucchio como um grande conquistador, saudoso de suas antigas namoradas, mas consciente de sua nova condição de casado. O que não deixa de caracterizar o comportamento dos homens nos dias de hoje, ao contarem orgulhosamente suas conquistas:

Ao tomar ciência da masculinidade
 Comecei a dedilhar os cachos femininos,
 Tornei-me a sensação da minha vizinhança
 Porque eu sempre tive uma multidão de meninas.
 Mas agora que sou afinal um homem casado,
 Finalmente, eu sou.²⁸

²⁸ When at first aware of masculinity
 I began to finger feminine curls,
 I became the toast of my vicinity
 For I always had a multitude of girls.
 But now that a married man, at last, am I,

Em I've Come to Wive It Wealthily in Padua (Vim para casar ricamente em Pádua) que relata a vinda de Petrucchio para Pádua à procura de uma esposa rica, é uma reconfiguração da poesia dramática de Shakespeare em linguagem musical:

Vim para casar ricamente em Pádua
 Se rico serei feliz em Pádua
 Se minha mulher tiver um saco de ouro
 Que importa se o saco é velho
 Vim para casar ricamente em Pádua.²⁹

O que inspira esse número musical é a conversa entre Petrucchio e Hortênsio, assim que Petrucchio chega em Pádua, na primeira cena do primeiro ato da peça shakespeariana:

PETRUCCHIO
 Mas entre amigos tais que nós, Hortênsio,
 Poucas palavras bastam. Se conhece
 Noiva rica o bastante pra ser minha
 Pois com ouro é que soa a minha corte
 Seja ela a mais horrenda das amadas,
 Mais velha que Sibila, mais maldita
 Que a Xantipa de Sócrates – pior –
 Pouco me importa, e nem tampouco altera
 (SHAKESPEARE, 1998, p. 42)

Disponível em: <http://www.stlyrics.com/lyrics/kissmekate/whereisthelifethatlateiled.htm>. Acesso em 10/10/2012.

²⁹ PETRUCCHIO:

I've come to wive it wealthily in Padua,
 If wealthily then happily in Padua.
 If my wife has a bag of gold,
 Do I care if the bag be old?
 I've come to wive it wealthily in Padua.

Disponível em: <http://www.stlyrics.com/lyrics/kissmekate/ivecometowiveitwealthilyinpadua.htm>. Acesso em 10/10/ 2012.



Figura 40 – *Vim para casar ricamente em Pádua* (46'59")

Da mesma forma, quando Katherina canta *I hate men* (*Odeio os homens*) há a materialização musical de toda a carga emocional que a personagem de Shakespeare apresenta em relação aos homens. Esse ódio pode ser percebido em vários momentos na peça de Shakespeare, por meio de falas de outras personagens e dela mesma:

HORTÊNSIO

Senhor, ela me deu com o. alaúde.
 Só disse que ela confundira os trastes,
 E tentei consertar seu dedilhado,
 Quando ela, parecendo mais diabo,
 Disse "São trastes? Pois vou trasteá-lo"
 E, falando, ela bateu-me na cabeça,
 E furou a viola com o meu coco.
 Por um tempo. eu fiquei apatetado,
 Preso num cepo. feito de alaúde;
 (SHAKESPEARE, 1998, p. 60)

[...]

KATHERINA

Domingo é bom pra você ir pra forca.

GRÊMIO

Petrucchio, ela quer vê-lo na forca.

(SHAKESPEARE, 1998, p. 68)

A canção exemplifica a “briga dos sexos” e o ditado popular “se é ruim com os homens, pior sem eles”. Resgata o poderio dos homens sobre as mulheres, também comum na década de 50, mostrando a rebeldia e confusão emocional e psicológica de Katherina em relação a eles.

Oh, eu odeio os homens
 Eu odeio os homens
 Apesar de galos, eu não vou fazer papel de galinha
 [...]

 De tudo que eu li sozinha na cama, de A a Z, sobre eles
 Já que o amor é cego,
 todas as mulheres deveriam tirá-los da cabeça
 Mas, senhoras, vocês devem responder também, o que seria de nós sem eles?
 Ainda assim, eu odeio os homens³⁰

Há nessa letra de Cole Porter uma referência ao monólogo inicial de Helena, em *Sonho de uma noite de verão*, ao referir-se ao amor:

Cupido é alado e cego, à nossa frente:
 Amor não tem gosto nem razão;
 Asas sem olhos dão sofreguidão.
 (SHAKESPEARE, 2004, p. 26)

Durante e no final da canção, ela atira coisas em direção ao foco da câmera, gesto que contrasta com o agradecimento, pois sendo o filme em 3-D, parece tê-los atirado ao público (Fig.41).

³⁰ Oh, I hate men

I hate men

Though roosters they, I will not play the hen

From all I've read alone in bed, from A to Z, about them

Since love is blind, then from the mind, all womankind should rout them

But, ladies, you must answer too, what would we do without them?

Still, I hate men

Disponível em: <http://lyricskeeper.com.br/pt/kiss-me-kate/i-hate-men.html#ixzz2Bag5ROTW> Acesso 2m 10/10/2012.



Figura 41 – *Odeio os homens* (51'17")

Were Thine That Special Face (*Que especial era teu rosto*) é uma declaração de amor feito por Petrucchio à Katherina, na tentativa de convencê-la a se casar com ele. Ela está na sacada de um sobrado que lembra a cena do balcão de *Romeu e Julieta* (Fig. 18).



Figura 42 – *Que especial era teu rosto* (56'55")

A última canção da moldura interna é *Dá-me um beijo* (1:48'09"). Ela marca o final da peça dentro do filme, bem como do *backstage musical*.

Nesse final, Lilli percebe que ama Fred, arrepende-se de ter ido embora com o seu outro pretendente, um vaqueiro do Texas, e volta para assumir seu papel no

espetáculo que havia abandonado. Fred não a espera mais. Está preocupado em terminar a peça tentando substituir a personagem de Katherina por outra atriz.

A cena mostra Fred procurando pelo contra-regra nas coxias perguntando onde estaria a atriz que substituiria Lili (Fig. 43), o que segundo Feuer (1993, p. 53) caracterizaria a desmistificação da cena, ou destruição da ilusão fílmica. A aura das estrelas seria reduzida quando os vemos nos bastidores como "pessoas reais". Além disso em um primeiro plano, são mostrados os refletores, as pernas das coxias, sendo o palco onde ocorre a ação, o segundo plano:



Figura 43 – A desolação de Petrucchio (1:46'10")

Feuer (1993) fala da tendência dos musicais de Hollywood de exporem os bastidores e desmistificarem a narrativa, falando em primeira pessoa e aproximando palco e plateia, mas afirma que é incomum essa quebra de ilusão permanecer até o final do espetáculo. Desta forma toda “desmistificação é sempre seguida por uma nova mistificação. Algo como um final que se completa na realidade de uma terceira pessoa ou em um “final feliz” que caracteriza os musicais em geral” (p. 44).

É o que ocorre na cena final que gera outro desdobramento metateatral. Depois do abandono do musical por parte de Lilli, Fred surpreende-se ao vê-la inesperadamente em cena para o seu discurso final (fig. 44).



Figura 44 – Olhar surpreso de Petrucchio (1:46'34")

A atriz profere o texto de Katherina aos olhos surpresos e maravilhados de Fred, que tenta viver o personagem de Petrucchio, mas não cabe em si pela alegria de vê-la. Há uma quebra dupla de ilusão dramática nesse momento porque o que sentem os atores se sobrepõe às marcações, falas e emoções das personagens. Fred enuncia o texto de Petrucchio de costas, temeroso do que diz, sob o olhar enfatiado de Katherina (Fig. 45).



Figura 45 – Discurso final de Lilli/Katherina (1:46'36")

Ela continua o discurso aparentemente submisso da personagem diante de Fred, que parece somente esperar que acabe de dar o texto (fig. 46).



Figura 46 – Olhar desconfiado de Petrucchio (1:46'40")

Ambos têm um compromisso com o público de terminar a peça. O que dizem parece não corresponder ao que sentem. Como no texto de Shakespeare, no final de sua fala, a atriz oferece sua mão (Fig. 47). Nesse momento seus olhares denunciam que fizeram as pazes dentro e fora da cena, tanto que Fred a chama de Lili (Fig. 48) durante a cena.



Figura 47 – Gesto de reconciliação (1.47'40")



Figura 48 – Fred chama Katherina de Lilli (1:47'51”)

O beijo que acontece é entre os atores, que ora se reconciliam (Fig. 49).



Figura 49 – Dá- me um beijo! (1:48'02”)

A última cena é marcada por uma saída esfuziante do casal. Dessa vez não são mostradas as coxias, bastidores ou marcas de um distanciamento cênico. Ao contrário, remete ao que disse Feuer (1993) em relação a uma nova mitificação. O casal flutua pela plateia; o filme faz uso de efeitos especiais característicos do cinema. No caso, explorando os recursos em 3-D ao jogarem-se “no colo” do

público, metaforizando a absorção desse amor por qualquer espectador que o desejasse (Fig. 50).



Figura 50 – O casal flutua... (1:48'49")

4.3 MOLDURA EXTERNA: JOGOS MULTIPLICADOS POR SIDNEY

Na adaptação de George Sidney os paralelismos geram relações que vão além dos da trama shakespeariana. Isso acontece ao analisarmos as molduras entre arte e vida que se entrelaçam ao comporem o *backstage musical*. Nele, os paralelismos assumem uma triangulação em que as atrizes que interpretam Bianca e Katherina são ambas desejadas pelo ator Fred, que interpreta Petrucchio. Da mesma forma a atriz Lilli, que atua como Katherina, namora um *cowboy* texano e Fred/Petrucchio. Lois Lane, a atriz que encena Bianca, namora Bill, que atua como Lucentio, além de manter uma relação com seu diretor Fred/Petrucchio.

Em *A megera domada*, de Shakespeare, o paralelismo que ocorre é entre as tramas de Lucentio/Bianca e Petrucchio/Katherina. A primeira parece assumir um caráter de protagonista em parte da peça, servindo a relação conflituosa de Petrucchio e Katherina como um contraponto burlesco ao amor de Lucentio e Bianca. Batista Minola, pai de Bianca e Katherina, concorda em dar a mão de sua

filha mais nova em casamento, assim que aparecesse um pretendente para Katherina. Enquanto Bianca era cortejada por três pretendentes, Kate era cobiçada por Petrucchio que se gabava ser o único homem capaz de domar o gênio da megera.

George Sidney, além de ampliar essas relações, também traz a público o questionamento de valores vigentes, pois não ousou somente ao apresentar um Shakespeare numa linguagem informal, mas também ao desafiar padrões de comportamento em uma época, na qual a sociedade americana primava pela mulher dona de casa, que vivia a mística feminina (FRIEDAN, 1971), ao se realizar como esposa e mãe:

Nos quinze anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, esta mística de realização feminina tornou-se o centro querido e intocável da cultura americana contemporânea. Milhões de mulheres moldavam sua vida à imagem daquelas bonitas fotos de esposa suburbana beijando o marido diante do janelão da casa, descarregando um carro cheio de crianças no pátio da escola e sorrindo ao passar o novo espalhador de cera no chão de uma cozinha impecável. (FRIEDAN, 1971, p. 20)

Se Shakespeare, durante o Renascimento, trouxe à luz a reflexão sobre o comportamento nada convencional de uma mulher que para corresponder aos padrões vigentes deveria ser domada, George Sidney flagra interesses e carências nas relações, mostrando conflitos, ciúmes, expectativas e ilusões, comuns a toda sociedade. Faz isso de maneira cômica. No entanto, seu cinema também instaura a quebra da quarta parede, teorizada por Brecht. Robert Stam (2010) comenta a respeito dos ensaios reunidos: *Brecht on theater*, em que o dramaturgo teorizou certos objetivos gerais para o teatro que são igualmente aplicáveis ao cinema, dentre eles, a rejeição do voyeurismo e da "convenção da quarta parede"; o entretenimento, isto é, o teatro como crítico, porém divertido, análogo, em certos

aspectos, aos prazeres do esporte ou do circo (p. 169); Stam também se refere a técnicas específicas, principalmente, a interpretação distanciada: um distanciamento entre ator e papel e entre ator e expectador e a reflexividade, uma técnica na qual a arte revela os princípios de sua própria construção (p. 170-171).

Como já mencionado anteriormente, o *backstage musical* caracteriza-se por evidenciar a desmistificação da cena trazendo à tona as relações pessoais dos atores e recursos técnicos durante a montagem do espetáculo. Apresenta o caráter de reflexividade mencionado acima.

Segundo Stam (2010), a reflexividade evoca uma arte caracterizada pela abstração, fragmentação e colocação em primeiro plano dos materiais e processos artísticos. “Em seu sentido mais lato, a reflexividade *filmica* se refere ao processo pelo qual os filmes trazem a primeiro plano sua própria produção, [...] sua autoria, [...] seus procedimentos” (p. 176).

Tentaremos mostrar como essas características são evidenciadas nas cenas e músicas: *So in Love (Tão apaixonados)*; *Too Darn Hot (Está quente demais)*; *Why Can't You Behave? (Por que não pode se comportar?)*; *Wunderbar*; *Always True to You in My Fashion (Sempre fui fiel a você do meu jeito)* e *Brush Up Your Shakespeare (Melhore seu Shakespeare)*.

So in Love é cantada pelo casal Fred e Lilli no apartamento de Fred. É uma canção romântica. Cantam-na na primeira cena, assim que se encontram para formalizarem a montagem do musical e acordarem os papéis. Estabelece-se aqui, como já comentado, a metateatralidade, a exemplo da indução shakespeariana. Entretanto em *Dá-me um beijo*, os próprios atores se desdobram entre ficção e realidade e, no lugar de assistirem a uma peça, eles próprios a interpretam. Estabelece-se a intertextualidade com a peça shakespeariana quanto à apresentação

das tramas principais, ou seja, os casamentos das irmãs Katherina e Bianca, assim como a história de amor de Lilli e Fred, bem como a de Lois Lane e Bill Calhoun, que encenam Bianca e Lucentio. Os romances paralelos espelham os apresentados pelas personagens de Shakespeare. *So in Love*, portanto é uma canção da época em que Lilli e Fred estavam casados e felizes:

[...]

Estranho, querida, mas é verdade, querida,
Quando eu estou perto de você querida,
As estrelas preenchem o céu,
Tão apaixonado por você sou eu³¹

O que é significativo nessa cena é que tanto Fred como Cole Porter escolheram *So in Love* propositadamente para sensibilizar Lilli. Fred comenta que gostava de canções românticas e seu objetivo, além de convencê-la a aceitar o papel era de conquistá-la novamente (Fig. 51). A escolha do apartamento para primeiro contato de trabalho também foi escolhido por Fred para que Lilli se enternecesse em relação à época em que estavam casados. Desde a primeira cena, portanto, sabemos que acompanharemos o processo de sedução de um casal, que a exemplo de Katherina e Petrucchio, vivem brigando.

³¹ Strange, dear, but true, dear,
When I'm Close to you dear,
The stars fill the sky,
So in love with you am I.

Disponível em: <www.lyricsfreak.com/c/cole_porter/so_in_love_20277811.html - 24k>



Figura 51 – *So in Love* (4'13")

De fato, ao aquecerem suas vozes com *So in Love*, Lilli, mesmo desconfiada das intenções de Fred, comove-se. No entanto, não aceita o papel facilmente. Pergunta a Cole Porter se interpretaria uma boa megera. Ao que Fred, prontamente diz que sim, enfurecendo-a. Porter tenta convencê-la mostrando-lhe a partitura de *Hate Man*, o que viria mais ao encontro do que estava sentindo no momento. Fred tenta seduzi-la apresentando-lhe os figurinos da peça e quando parece dar seu sim ao papel, a campainha toca insistentemente. É sua “rival” Lois, que chegava, a atual namorada de seu ex-marido, que interpretaria Bianca.

Lois não era esperada para o encontro. Como chegou antes da hora combinada, Fred apresentou-a como a atriz que interpretaria Bianca, aos olhos surpresos de Cole Porter e Lilli. Lois veio preparada para apresentar um número musical a fim de garantir sua participação no espetáculo. Número que Cole Porter havia retirado da encenação, detalhe que Fred não havia contato à Lois. O desencontro de informações deixa evidente a situação constrangedora que se instaura, pois fica claro a Lilli e Porter a relação amorosa que Lois e Fred tinham, obrigando-os a aceitarem Lois no papel de Bianca e colocando em risco a participação de Lilli no espetáculo.

A mulher nos anos dourados era vista como símbolo sexual, tudo era baseado na valorização da aparência, dos penteados, dos vestidos, dos acessórios realçando a sexualidade. Dois estilos de beleza feminina marcaram os anos 50, o da ingênua chique, encarnado por Grace Kelly e Audrey Hepburn, que se caracterizavam pela naturalidade e jovialidade e o da sensual e fatal, como a exemplo das atrizes Rita Hayworth e Ava Gardner, além das *pin-ups*, com cinturas marcadas e seios fartos, que surgiram na Segunda Guerra Mundial para estampar calendários que os soldados colavam nas paredes. Os dois grandes símbolos de beleza da década de 1950 foram Marilyn Monroe e Brigitte Bardot, uma mistura dos dois estilos, a devastadora combinação de ingenuidade e sensualidade. O filme, por sua vez, retrata essa visão de mulher, alternando canções românticas com picantes, mostrando as atrizes dentro de um figurino que valoriza suas formas, principalmente na representação da personagem Lois Lane, que executa seu número de sapateado, vestida em um corpete rosa, com as pernas sedutoramente à mostra. A letra da música que entoa, *Too Darn Hot (Está quente demais)*, por sua vez, é extremamente provocativa (Fig. 52).

Está quente demais
 Está quente demais
 Eu gostaria de jantar com o meu baby esta noite
 Voltar a encher a taça com o meu baby esta noite
 Eu gostaria de jantar com o meu baby esta noite
 Voltar a encher a taça com o meu baby esta noite
 Mas não estou a fim de ficar com meu baby esta noite
 Porque está quente demais.³²

³² It's too darn hot
 It's too darn hot
 I'd like to sup with my baby tonight
 Refill the cup with my baby tonight
 I'd like to sup with my baby tonight
 Refill the cup with my baby tonight
 But I ain't up to my baby tonight
 'Cause it's too darn hot



Figura 52 – *Está quente demais!* (8'58")

Lois faz sua apresentação. Ao tomar conhecimento do corte de seu número fica contrariada. Acha que Lili faria o número e estabelece-se uma rivalidade entre as duas atrizes. Lois contava dançar o número ao interpretar o papel de Bianca. O fato de achar que Lilli o faria como Katherina, acaba por instituir, além do ciúme já conhecido entre as irmãs na peça shakesperiana, também uma concorrência de ambas em relação a Fred. Lilli, enciumada, revela que estava de casamento marcado e que não faria o musical, pois atrapalharia sua lua-de-mel. Sai enraivecida. Por outro lado, Lois oferece-se para fazê-lo e Fred concorda, percebendo poder jogar com Lilli que estava saindo de seu apartamento e ouviu a conversa parada atrás da porta. Então Lilli muda de ideia e exige novamente o papel a ela destinado, sendo que Fred acaba rasgando o script da personagem em duas partes a fim de pararem de brigar.

Esse ódio entre as atrizes é alimentado por Fred. Há uma cena em que afinam o agradecimento no final da peça, sendo que o diretor obriga Lilli a sorrir

como faz Lois. Esta aproveita a ocasião para vangloriar-se de suas pernas, sempre provocando Lilli que não as mostra, achando que não o faz por ter joelhos feios (Fig. 53).



Figura 53 – Ensaio dos agradecimentos (15'22")

O fato de se trazer à tona os conflitos dos atores evidencia a quebra da imagem idealizada do artista, que normalmente é vista como alguém divino e perfeito, distante das realidades humanas. Quando o *backstage* apresenta essas imperfeições, aproxima ainda mais o filme do público que o assiste. Essas quebras são retomadas em vários outros momentos, diluindo ainda mais as fronteiras entre arte e vida.

Nesse sentido, o flagrante de relações fora das convenções sociais, que também são passíveis de configurar uma identificação por parte do público, é encontrado em um segundo triângulo amoroso que se forma no *backstage musical*. Diz respeito ao namoro de Lois e Bill Calhoun. Bill é um jogador de cartas, que está sempre devendo por perder no jogo, sendo Lois quem paga suas dívidas. Seu vício atrapalha, inclusive, sua profissão, pois não aparece aos ensaios. Ambos escondem seu namoro de Fred, pois sabem que poriam em risco seus papéis, se acaso fossem descobertos. Fica claro que ela gosta de Bill e mantém uma relação com Fred por

interesse em suas carreiras. A canção *Why Can't You Behave* (*Por que não pode se comportar?*) (18'33") cantada por Lois a Bill marca o seu apelo para que se regenere e honre suas promessas para com ela se casar.

Porque você não pode se comportar?

Ah, porque você não pode se comportar?

Depois de todas as coisas que você me disse

E as promessas que você me fez

Ah, porque você não pode se comportar?

[...]

Conheço uma fazenda perto da minha cidade

onde poderíamos nos estabelecer

Lá eu cuidaria de você para sempre³³

É estabelecida uma ironia em relação ao desejo de Lois e seu comportamento. Diz respeito ao sonho que as mulheres estadunidenses teriam de se casar e cuidarem de seus maridos. Lois demonstra interesse em sua profissão no palco, mas ao mesmo tempo é atraída pelo ideal das mulheres de sua época. Como argumenta Friedan (1971):

Em 1949, o *Ladies' Home Journal* publicou também «Male and Female» (Macho e Fêmea), de Margaret Mead. Todas as revistas falavam então na «Modern Woman: The Lost Sex» (Mulher Moderna: O Sexo Perdido), de Garnham e Lundberg, lançado em 1942, com seu aviso de que as carreiras profissionais e uma educação mais requintada estavam conduzindo a mulher à masculinização, com conseqüências

³³ Why can't you behave?

Oh, why can't you behave?

After all the things you told me

And the promises that you gave,

Oh, why can't you behave?

[...]

There's a farm I know near my old home town,

Where we two can go and try settlin' down.

There I'll care for you forever

<http://www.allmusicals.com/lyrics/kissmekate/whycantyoubehave.htm>

profundamente perigosas para o lar, as crianças e a vida sexual, tanto do homem como da mulher. (FRIEDAN, 1971, p. 40)

Bill, por sua vez, não a leva a sério, brincando o tempo todo (Fig. 54).



Figura 54 – *Por que não pode se comportar?* (18'33").

Esse tipo de teatro evidenciando as contradições humanas é também mencionado por Stam (2010) como um dos objetivos brechtianos: “[...] a personagem como contradição, um palco no qual são encenadas as contradições sociais” (p. 169).

Essa contradição social se expressa nos desejos de Lois que aparentemente se contradizem, pois quer se casar com Bill, ser uma pacata esposa, moradora de uma fazenda e ao mesmo tempo alimentar uma relação com o diretor do espetáculo para garantir sua carreira profissional. Brecht, ao tratar o teatro com distanciamento crítico, mostra que a realidade não é harmoniosa, evidencia a vaidade e interesse humanos, bem como as contradições que se estabelecem em relação ao poder e interesses pessoais.

Wunderbar (Maravilhoso), por sua vez, marca o passado e o romantismo de Lilli e Fred em uma época em que apresentaram uma opereta. A cena faz com que

se entreguem à nostalgia porque eram casados e felizes. Relembrem o início de carreira, o que marca uma identidade entre eles, também profissional, diferentemente de Bill e Lois:

Wunderbar, wunderbar!
 Lá fora a nossa estrela favorita
 Que estrela brilhante
 Como o nosso amor é wunderbar!
 [...]
 Wunderbar, wunderbar!
 Que noite perfeita para o amor
 Aqui estou eu, você está aqui
 Porque é verdadeiramente wunderbar!
 [...]³⁴

Relembrem as marcações de cena retomando a sedução que a letra envolvia (Fig. 55):



Figura 55 – *Wunderbar!* (27'10")

³⁴ Wunderbar, wunderbar!
 There's our favorite star above
 What a bright, shining star
 Like our love it's wunderbar!
 [...]
 Wunderbar, wunderbar!
 What a perfect night for love
 Here am I, here you are
 Why it's truly wunderbar
<http://www.songlyrics.com/kiss-me-kate/wunderbar-lyrics/>

O casal encerra a cena com um beijo, questionando o motivo da separação.

Entretanto, as lembranças do passado evocadas pela canção não põe fim às brigas. Lilli havia recebido de presente de Fred seu próprio *bouquet* de noiva como presente de estreia. Estava voltando a ser apaixonar por ele quando diz que ficaria sem comer para fazer a vontade de Fred, uma alusão ao texto de Shakespeare. Esta observação sugere que ela está disposta a deixar-se domar (Fig. 56).



Figura 56 – Cena em que Lilli recebe as flores (33'19")

A fala: “Se ele quer que eu fique com fome, ficarei” remete ao adestramento de falcões feito por Petrucchio para domar Katherina. Fred, igualmente, pedia para que ela ficasse sem comer para que não tivesse que contracenar com o seu “estômago indigesto”. Retomamos aqui o conceito de Bakhtin em relação a dialogismo citado por Stam (2010, p. 226), em que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos:

[...] o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo

de disseminação. O cinema, nesse sentido, herda (e transforma) séculos de tradição artística. (STAM, 2010, p. 226).

Entretanto, o bouquet foi lhe entregue erradamente. Era para ser enviado à Lois. Ela percebe a troca, quando lê o cartão em cena aberta (Fig. 57), sob o olhar desesperado de Fred, que discretamente pedia para não fazê-lo (Fig.58).



Figura 57 – Lilli lê o cartão (54'45")



Figura 58 – Olhar apavorado de Fred temendo o pior (54'47")

Os planos de ação dramática se entrelaçam entre o palco e a vida dos atores, sendo que em *Were Thine That Special Face* (*Que especial era teu rosto*) cantada por Petrucchio também serve como alusão ao amor de Lilli e Fred. Essa canção,

como mencionado no item anterior, é uma declaração de amor feito por Petrucchio à Katherina, na tentativa de convencê-la a se casar com ele. É uma cena bem mais romântica que a de Shakespeare, pois tem esse romantismo acentuado pela intersecção dos planos Fred/Lilli, que se confundem com os de Petrucchio/Katherina. Nessa cena, Lilli/Katherina segura seu bouquet de noiva apaixonadamente, mas ao ler o cartão, descobre a troca de destinatárias e volta a encarnar a personagem shakesperiana, tornando-se a megera por todos conhecida.

A situação agrava-se cada vez mais entre Fred e Lilli. Sabemos que Katherina bate em Petrucchio em *A megera domada* de Shakespeare, dando-lhe um tapa, depois de trocadas ofensas recíprocas:

PETRUCCHIO

Quem não sabe onde 'stá o ferrão da abelha?

No rabo.

KATHERINA

Na língua.

PETRUCCHIO

Língua de quem?

KATHERINA

Se é por grossura, na sua; e adeus.

PETRUCCHIO

Que é isso? A minha língua no seu rabo?

Ora, Kate; sou cavalheiro.

KATHERINA

Eu vou ver. (*Bate nele.*)

PETRUCCHIO

Eu te arrebento, se bater de novo.

KATHERINA

Mas perde na moral.

Se me bater, cavalheiro não é;

Não sendo, não tem mão pr'oferecer.

(SHAKESPEARE, 1998. p. 64)

Na peça de Shakespeare, Kate provoca Petrucchio, valendo-se do cavalheirismo medieval. No musical, enraivecida por ter constatado que seu bouquet tinha sido oferecido como presente a Lois/Bianca (Fig. 59), depois de ter lido o bilhete, resolve vingar-se em cena, mordendo, dando cotoveladas, ponta-pés e mais de um tapa. Fred/Petrucchio, chama sua atenção dizendo que estão no palco (Fig. 60), chamando-a de Srta Vanessi (Fig. 61), seu nome de atriz, ameaçando lhe dar uma surra (Fig. 62), acaso não parasse com as agressões. Acaba cumprindo o que prometeu para deleite da plateia.

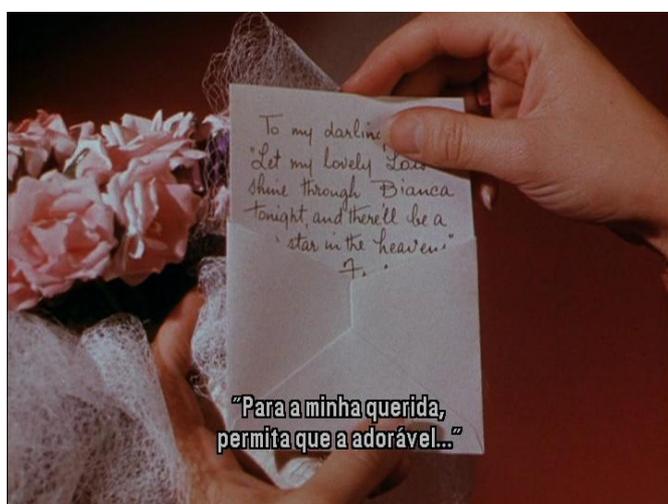


Figura 59 – Bilhete (58'54")



Figura 60 – Estamos no palco! (58'50")



Figura 61 – Chama-a pelo nome próprio (1:00'47”)



Figura 62 – Ameaça dar-lhe uma surra no palco (1:00'50”)

Como podemos perceber as fronteiras da arte e vida se cruzam, fazendo com que Katherina, após ser agredida, abandone o musical.

Lois e Bill também estão em “pé de guerra”. Em uma de suas dívidas de jogo, Bill Calhoun assina como Fred Graham uma nota promissória devendo o valor de dois mil dólares. Conta isso ao diretor, que em meio ao tumulto de Lois largar a peça não lhe dá ouvidos. Mais tarde chegam dois *gangsters* no camarim de Fred cobrando-lhe a dívida. São personagens patéticos que encantam e divertem. São encarregados de receberem o dinheiro da promissória assinada. Na primeira vez

que a dupla aborda Fred, o diretor vale-se da situação dizendo que somente teria o dinheiro se puder acabar o espetáculo e não poderá fazer isso, pois sua atriz principal está indo embora. Pede ajuda aos gangsters para que obriguem a atriz a acabar a peça. Lois, nesse meio tempo, entra no camarim para agradecer a Fred por ter sido compreensivo ao receber a confissão de Bill de ter assinado a promissória em seu nome. Fred, percebendo que seu plano viria a baixo, acaso os gangsters ouvissem que não fora ele quem assinara a promissória, fato que não os obrigaria mais a manter Lilli em cena, tenta calar Lois inúmeras vezes, beijando-a apaixonadamente. Em uma dessas vezes, foi flagrado por Bill e Lilli. (Fig. 63).



Figura 63 – Flagrante (1:08'18")

Agora estariam desfeitas todas as esperanças de acordo entre os casais. Lilli pede ao seu namorado Tex Callaway para vir buscá-la no teatro. Quando esse chega, agrava-se mais ainda o desencontro entre Bill e Lois, pois Lois também conhecia o vaqueiro (Fig. 64). Mais um triângulo se instaura no backstage musical: Lois/ Tex/ Lilli. A canção: *Always True to You in My Fashion (Sempre fui fiel a você à minha maneira)*, marca o diálogo de Lois e Bill em relação aos acordos que deveriam manter, diante dos interesses e infidelidades que viviam:

Mas eu sou sempre fiel a você, querido, à minha maneira
 Sim, eu sou sempre fiel a você, querido, à minha maneira.
 Fui convidada para fazer uma refeição
 Por um magnata grande em aço,
 Se a refeição inclui um acordo, eu possa aceitar.
 [...]
 Há um homem do petróleo conhecido como Tex
 Quem está ansioso para me dar cheques.
 E os seus cheques, receio, significa que Tex está aqui para ficar.
 [...]³⁵



Figura 64 – Lois reencontra Tex (1:29'30")

A canção apresenta a marotice do casal que se entende sob o olhar cúmplice do espectador. A atriz contracena também com a câmera ao justificar seu comportamento interesseiro e leviano (fig. 65). Marca a quebra da quarta parede.

³⁵ But I'm always true to you, darlin', in my fashion
 Yes, I'm always true to you, darlin', in my way.
 I've been asked to have a meal
 By a big tycoon in steel,
 If the meal includes a deal, accept I may.
 [...]
 There's an oil man known as Tex
 Who is keen to give me checks.
 And his checks, I fear, means that Tex is here to stay.
 Disponível em:
 <<http://www.stlyrics.com/songs/e/ellafitzgerald1351/imalwaystruetoyouinmyfashion636423.htm>>



Figura 65 – Sempre fui fiel a minha maneira (1:31'22”)

A mulher que justifica sua infidelidade pode ser vista como uma inversão dos papéis tradicionais de gênero, nos quais o homem é sempre desculpado por “dar uma fugidinha”. A mulher jamais poderia ousar tal comportamento. A ação de Lois evidencia o contrário.

Enquanto Bill e Lois se entendem, Fred tenta dissuadir Kate de se casar com Tex, parabenizando-a por poder levar uma vida no campo, com todo o tempo do mundo só partilhando com o gado. Lilli percebe seu jogo e vai embora assim mesmo.

Em uma última tentativa para que fique, Fred tenta jogar com o lado profissional de Lilli e antes que ela vá embora lhe diz que o teatro sem ela não será nada (Fig. 66), que ambos pertencem ao palco e que ninguém ocupará o seu lugar.

Novamente as fronteiras entre a arte a vida se cruzam, pois se os atores emprestam suas emoções aos personagens, só o fazem porque deles sobrevivem, sendo suas vidas também um palco. Mas Fred assume que não havia interpretado seu papel devidamente e que era um péssimo ator.



Figura 66 – Lilli/ Fred/ Teatro (1:35'30”).

Essa fala é endossada pelos dois *gangsters* quase no final de *Dá-me um beijo*. Depois de terem feito um telefonema, ficaram sabendo que o chefe da gangue havia sido morto. E que, por isso, a dívida de Fred estaria perdoada. Antes de irem embora, porém, conversam com Fred e citam as frases de Shakespeare (2009): “o mundo é um palco e os homens e mulheres são meramente atores” (p. 62-63), (Fig. 67).

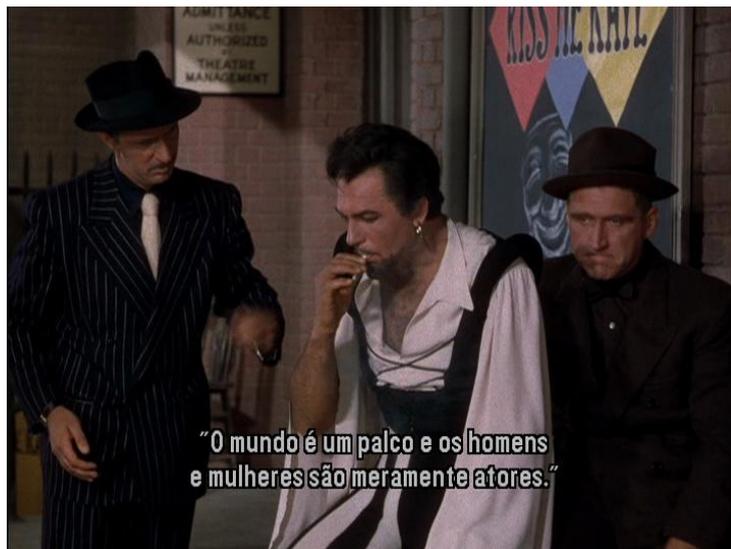


Figura 67 - *Brush Up Your Shakespeare* (1:36'52”)

Cantam para Fred *Brush Up Your Shakespeare* (*Melhore seu Shakespeare*), uma canção que sugere que todos os problemas podem ser resolvidos através de

frases encontradas nas peças de Shakespeare. Tentam tirá-lo da tristeza de ter perdido Lilli.

Melhore o seu Shakespeare
 Comece citando-o agora
 Melhore o seu Shakespeare
 E as mulheres você vai impressionar
 Apenas declame alguns versos de Othello
 E eles vão pensar que você é um tremendo de um cara
 Se a sua loira não responderá quando você bajular
 Diga a ela o que Tony disse para Cleópatra.³⁶

Dá-me um beijo questiona valores, coloca em pé de igualdade a liberdade entre os sexos. Poderíamos dizer que está à frente de seu tempo por inverter papéis e multiplicar relações. Enquanto os jogos amorosos em Shakespeare davam-se entre pares, em Sidney são triângulos que ocorrem: Fred/Lilli/Lois; Lilli/Fred/Tex; Lois/Fred/Bill. Tex/Lilli/lois. Na verdade, no caso de Lois ocorre um “quadrângulo”: Lois/Fred/Bill/Tex, associação que podemos fazer com Bianca: Bianca/ Lucentio/ Gremio/ Hortênsio.

Ainda é ressaltada uma triangulação maior, uma escolha mais acertada para quem sobrevive do palco: Fred/Teatro/Lilli. Esse envolvimento marca a supremacia da arte que não se limita a gênero, nem a fronteiras entre o real e a fantasia. Afinal se "O mundo inteiro é um palco, e todos os homens e mulheres, apenas atores. Eles saem de cena e entram em cena, e cada homem a seu tempo representa muitos

³⁶ Brush up your Shakespeare
 Start quoting him now
 Brush up your Shakespeare
 And the women you will wow

Just declaim a few lines from “Othella”
 And they'll think you're a hell of a fella
 If your blonde won't respond when you flatter 'er
 Tell her what Tony told Cleopatterer
 Disponível em: <http://www.stlyrics.com/lyrics/kismekate/brushupyourshakespeare.htm>)

papéis" (Shakespeare, p. 62-63), George Sidney e Cole Porter nos oferecem todas as pontes ou a não distinção entre o que possa ser a arte e o "real".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação, em primeira instância, se propôs a revisar alguns textos narrativos e dramáticos que seriam possíveis textos-fonte de Shakespeare, visto que se relacionam com aspectos formais e temáticos desenvolvidos em sua obra *A megera domada* (1592). Foram discutidas questões de gênero e sexualidade, metateatralidade e intertextualidade presentes em seu texto, assim como examinados os mecanismos do fazer teatral e os níveis de ilusão dramática a partir das cenas de indução. Com base nos desdobramentos estruturais de texto shakespeariano foi possível constatar que o riso e a crítica que recaem sobre o feminino e o masculino são frutos dos níveis de realidade e ilusão representados pelo bardo. Shakespeare, ao criar cenas de indução, nas quais um nobre se diverte e engana o bêbado Sly com a apresentação de uma peça que tem como enredo a temática da domaçaõ, sugere que domar uma mulher é sonho de muitos homens que gostariam de ver esse desejo realizado. Esses dados foram analisados por meiodas cenas de induçaõ em *The Taming of the Shrew* (1592) e em *The Taming of a Shrew*(1594).

Na análise do texto shakespeariano foram encontradas evidências que os jogos de poder e seduçãõ entre Katherina e Petrucchio, articulados por Shakespeare, interrogam, questionam e subvertem as atitudes misóginas do seu tempo. Meu interesse nessa análise consistiu em verificar por que a temática de se domar uma megera ainda faz rir em nossos dias. Por que o texto de Shakespeare é constantemente recontextualizado em montagens, tendo a presença de público garantida.

Sendo assim, com base em teóricos como Mikhail Bakhtin, Linda Hutcheon, Robert Stam, Irina Rajewsky, dentre outros, fez-se uma reflexãõ sobre os processos

de apropriação e adaptação do texto shakespeariano em duas recriações filmicas. Na versão homônima (1967), de Franco Zeffirelli, além de focar como a indução foi recriada e transformada em uma representação de folias carnavalescas pelo cineasta, investigou-se a atribuição de novas identidades à Katherina e Petrucchio por meio de jogos de poder e sedução, jogos analisados enquanto mecanismos de perversão, tendo como padrão o relacionamento romântico.

Parece consenso que um dos sonhos masculinos é ter a obediência e amor de uma mulher, sendo o feminino o de libertar-se dessa dominação, sem abrir mão do amor. Esse aspecto transparece nas adaptações e recriações de *A megera domada*, de Shakespeare, que problematizam a domaçaõ, lançando dúvidas sobre a questão de que uma “megera” possa ser domada ou, se assim parecer, é porque se deixou domar por conta do jogo. Entretanto, o fato de o feminino na relação ter sido o foco de atenção e temática das mídias e textos aqui retomados, a ideia de ser ou não subjugado, de ter sido ou não domado, é a que menos importa. Minhas contribuições foram a de valorizar as diferentes estéticas artísticas empregadas para representar essa temática. Mostro, também, que Shakespeare, ao criar a indução que nos ensina como ler a peça, já tinha consciência que o fazer artístico ou forma é fundamental para veicular o conteúdo.

Nesse sentido, as molduras entrelaçadas, no filme *Dá-me um beijo* (1953), de George Sidney, uma transposição midiática realizada a partir do texto de Shakespeare e do *backstage musical* da Broadway, com músicas de Cole Porter, são estratégias artísticas que mostram as fronteiras fluídas entre arte e vida. Tendo como referência as músicas cantadas dentro e fora da cena, a diluição dessas fronteiras foi investigada. O cineasta retoma os jogos shakespearianos de poder e sedução entre pares, de Shakespeare, e os transforma em triângulos amorosos, um

redirecionamento das questões de gênero e sexualidade que refletiu a mudança das mentalidades no contexto da década de 1950, época em que o filme foi a público.

Nos filmes analisados, os cineastas, ao lado de linguagens cinematográficas, utilizam recursos de construtividade teatral, como a peça dentro da peça e outras especificidades metateatrais. Não há como deixar de respeitar a forma artística que Zeffirelli e Sidney utilizaram no tratamento de um tema tão antigo, mas que ainda faz rir os espectadores por motivos diversos. Tema que, ressalvados os motivos, continua a despertar interesse. Em 2008, por exemplo, tivemos no Brasil duas adaptações de *A megera domada* encenadas por diretores renomados, como Patrícia Fagundes e Cacá Rosset, sendo que, para setembro de 2013, está prevista a apresentação do musical *Kiss Me, Kate*, no Teatro Geo, em São Paulo, com a direção de Cláudio Botelho e Charles Moeller.

Como demonstrei, o tema da megera não se tornou obsoleto, talvez, porque a estrutura psicológica humana tenha pouco se alterado desde a época shakespeariana. Os jogos de poder e sedução e a submissão a perversões ainda movem as relações entre homens e mulheres. Esses aspectos perpetuam a temática do desejo de se domar uma megera. Não tanto pelo fato de uma mulher ser megera, mas por representar o gênero humano: a subjetividade em nossos dias trará sempre à tona o impulso do domínio sobre o outro. Nesse sentido a temática retratada por Shakespeare continua sendo atual.

O riso é elemento importante nos textos e filmes aqui estudados. Shakespeare representou com mordacidade e ironia os padrões de comportamento vigentes em sua época, veiculados nos subtextos da peça e nas entrelinhas do discurso final de Katherina Minola. Da mesma forma, Zeffirelli recriou a indução de Shakespeare na cena de abertura de seu filme, apresentando uma ocasião festiva

em que o mundo é virado de cabeça para baixo, mas ao mesmo tempo proporcionado reflexões e críticas sobre o espaço universitário de Pádua, sobre os hábitos da cidade e cultura, bem como sobre o comportamento bizarro das personagens. Sidney, por sua vez, reduplica as quebras de ilusão e realidade de Shakespeare, entrelaçando a variedade caleidoscópica da arte e da vida.

Sendo assim, podemos dizer que o teatro de Shakespeare, retomado pelas novas mídias aqui descritas inspira um jogo, no qual todos ganham. Todos são convidados a participar, conhecer, mover suas peças, brincar e comover-se. Entender as regras desse jogo e suas estratégias é um processo prazeroso e enriquecedor que propõe reflexões e questionamentos acerca do pensamento ocidental, além de retratar mistérios e complexidades da natureza humana.

REFERÊNCIAS

ALVES, B.; PITANGUY, J. **O que é feminismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

A MEGERA domada. Direção de Franco Zeffirelli. EUA: The Burton-Zeffirelli; Columbia Pictures, 1967. 1 dvd (122 min); son.

ANDRADE, L. F. G. **Estrutura e perversão**. Disponível em:
<http://www.escolafreudianajp.org/arquivos/trabalhos/Estrutura_e_perversao.pdf>. Acesso:
em 16/07/2012.

ARAUJO, L. B. **Função materna**. Disponível em:
<<http://www.interseccaopsicanalitica.com.br/int-antigo/art068.htm>>. Acesso em 18/06/2012.

ARIOSTO, L. **I Suppositi**. Milão: Edit. C. Segre. 1954. Edição eletrônica. Disponível em
<<http://pt.scribd.com/doc/62636730/Ludovico-Ariosto-I-Suppositi>>. Acesso em: 11/08/2012.

BAKHTIN, M. **Cultura popular na Idade Média e Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2012.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARROS, L. G. **Como se amansa uma sogra**. Disponível em:
<<http://www.docvirt.com/WI/hotpages/hotpage.aspx?bib=Cordel&pagfis=38187&pesq=docvirt.no-ip.com/docreader.netip.com/docreader.net/webindex/wipagina/.../38187&url=http://docvirt.no-ip.com/docreader.net>>. Acesso em: 19/8/2012.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de Maria Margarida Barahona. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003. BEAUVOIR, S. **O Segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 1949.

CAMATI, A. S. Sonho de uma noite de verão no cinema: travessias e transações intermediárias. Revista da Anpoll, **Multimodalidade e intermedialidade**: abordagens linguísticas e literárias. Nº 27, 2009, p. 152 – 162. Disponível em:

<<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/viewFile/152/162>> Acesso em: 25/01/2011.

_____. O lugar da mulher na sociedade elizabetana-jaimesca e na criação poética de Shakespeare. In SANTOS, M. S. S.; LEÃO, Liana. **Shakespeare sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008, 133-145.

CÂNDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 5ª. Ed. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1976.

CHALLITA, M. **As mil e uma noites**. 289-294. Edição eletrônica Pixel. Disponível em: <<http://www.visionvox.com.br/biblioteca/a/as-mil-e-uma-noites.txt>> Acesso em: 13/5/2012.

CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 107-166.

CULLER, J. **Teoria literária**. Tradução de Sandra. G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções culturais, 1999.

CORDEL. **Biografia de Leandro Gomes de Barros**: Disponível em:

<http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro_bibliografia.html#>. Acesso em: 14/04/2012.

DANEMANN, F. K. **Ricardo Coração de Leão**. Disponível em:

<<http://www.efecade.com.br/ricardo-coracao-de-leao/>>. Acesso em: 13/01/2013.

DÁ-ME um beijo. Direção de George Sidney. EUA: Jack Cummings; M-G-M, 1953. 1 dvd (110 min); son.

DINORA, D. **Thomas Kyd y “La tragédia española”** Disponível em:

<[http://marloweobra.wordpress.com/2009/01/30/thomas-kyd-y-%E2%80%99 Cla-tragedia-espanola%E2%80%9D/](http://marloweobra.wordpress.com/2009/01/30/thomas-kyd-y-%E2%80%99-Cla-tragedia-espanola%E2%80%9D/)> Acesso em: 8/10/2012.

GRUNES, D. **Tom , Dick and Harry**. Disponível em:

<<http://grunes.wordpress.com/2007/07/21/tom-dick-and-harry-garson-kanin-1941/>>. Acesso em: 12/12/2012.

DETMER, E. Civilizing Subordination: Domestic Violence and The Taming of the Shrew. **Shakespeare Quarterly**. Vol. 48, n. 3, 273-294, 1997, Folger Shakespeare Library in association with George Washington University Stable.

Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2871017>>. Acesso em: 21/9/2012.

DINIZ, T. F. N. **Literatura e cinema**: da semiótica à tradução cultural. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

_____. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FEUR, J. **The Hollywood Musical**. Indiana University Press. 1993.

FRIEDAN, B. **A mística feminina**. Tradução de Áurea Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1971.

GREENBLATT, S. **Como Shakespeare se tornou Shakespeare**. Tradução de Donaldson M. Garschagen e Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GRUNNES, S. **Tom Dick and Harry** Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0034299/>> Acesso em 12/10/2012>.

HALL, S. **Identidade cultural na pos-modernidade**. DP&A, São Paulo: 2006.

HENDERSON, D. E. A Shrew for the Times. In BOOSE, L. E.; BURT, R. **Shakespeare the Movie, popularizing the plays on film, tv and video**. London and New York: Routledge, 1997, 148-168.

HIRIGOYEN, M. F. **Assédio moral**: a violência perversa do cotidiano. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand, 2011.

HODGDON, B. Introduction. SHAKESPEARE, W. **The Taming of the Shrew**. London: Arden Shakespeare, 2010, p. 1-131.

HOLDERNESS, G. **Shakespeare in Performance: The Taming of the Shrew**. Manchester and New York: Manchester University Press, 1991.

_____. **Visual Shakespeare: Essays on Film and Television.** Hartfield: University of Herfortshire Press, 2002.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia.** Tradução de Tereza Louro Péres. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **Poética do pós-modernismo.** Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

_____. **Teoria e política da ironia.** Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

_____. **Uma teoria da adaptação.** Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

INHAMUNS, C. **O moço que casou com uma jararaca.** Tradução e atualização do texto medieval de Don Juan Manuel. Disponível em: <www.encontrosdedramaturgia.com.br/>. Acesso em 04/12/2011.

JAROUICHE, M. M. **Livro das mil e uma noites.** São Paulo: Editora Globo. 2005.

JORGENS, J. J. Franco Zeffirelli's Taming of the Shrew. In: _____. **Shakespeare on Film.** New York and London: University Press of America, 1991, p. 66-78.

KEHL, M. R. **Masculino/Feminino: o olhar da sedução.** In: NOVAES, A. **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 411-423.

KOLODY, H. **Sempre poesia.** Curitiba: Ímã Publicidade. 1994.

KORDA, N. Household Kates: Domesticating Commodities in The Taming of the Shrew. **Shakespeare Quarterly.** Vol. 47, n. 2, 109-31, 1996, Folger Shakespeare Library in association with George Washington University Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2871098>>. Acesso em: 23/08/2012.

KYD, T. **La tragedia española.** Madri: Ediciones Cátedra. 2008.

LAWSON-PEEBLES, R. Brush-Up your Shakespeare: The Case of Kiss Me, Kate. In: _____. **Approaches to the American Musical.** Exeter: University of Exeter Press, 1966, p. 89 -108.

MANUEL, J. **El conde Lucanor.** 105-109. Disponível em: <http://www.dominiopublico.es/libros/J/Infante_Juan_Manuel/Infante%20Juan%20Manuel%20-%20El%20Conde%20Lucanor.pdf>. Acesso em: 10/05/2012.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Flávio Pinto Vieira e Terezinha Alves Pereira. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963.

MC DOUGALL, J. **As múltiplas faces de Eros**. Tradução de Pedro Henrique B. Rondon. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MC MILLIN, S. **The Musical as Drama**. Princeton: Princeton University Press, 2006.

NEWMAN, K. Renaissance Family Politics and Shakespeare's *The Taming of the Shrew*. In: WALLER, Gary (ed.). **Shakespeare's Comedies**. London and New York: Longman, 1991, p. 39-55.

NUNO, F. Introdução. SHAKESPEARE. **A megera domada**. Versão atual. Fernando Nuno. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

OATES, J. C. **The Tragedy of Existence**: Shakespeare's Troilus and Cressida. *Philological Quarterly*, 1967, Disponível em: <<http://www.usfca.edu/jco/tragedyofexistence/>>. Acesso em: 12/12/2012.

PAIVA, R. C. M. A desconstrução discursiva da megera shakesperiana: os casos de Katherine e Beatrice. In: MARTINS A. P. **Visões e identidades brasileiras de Shakespeare**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004, p. 54-80.

PAULINO, G. **Intertextualidades**. São Paulo: Formato, 2005.

PAVIS, P. **Análise dos espetáculos**. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Dicionário de teatro**. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PESSOA, F. **O livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRADO, A. **Poesia reunida**. São Paulo: Editora Siciliano, 1991.

PRADO, D. **O papel da personagem de ficção**. São Paulo. Perspectiva: 2002.

QUINTANA, M. **Para viver com poesia**. São Paulo: Editora Globo, 2010.

RACKIN, P. **Shakespeare and Women**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

RILKE, M. R. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Pedro Sussekind. Porto Alegre: L&PM, 2006.

RAJEWSKY, I. O. **Intermediality, Intertextuality and Remediation**: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédiatés/ Intermedialities*, nº 6, 2005, 43-64. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis.

REIS, R. **Cinema digital 3D**. Disponível em:

<<http://renatoreis.net/blog/comunicacao/cinema-digital-3d/>> Acesso em 12/02/2012.

RODRIGUES, C. Butler e a desconstrução do gênero. **Revista Estudos Feministas**, vol.13 n.1 Florianópolis Jan./Apr. 2005. Disponível em:

<<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2005000100012>>. Acesso em: 23/6/2012.

ROUDINESCO, F. ; PLON, M. **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RUIZ, L. **Projeto espanhol**. Disponível em: <espanholtics.blogspot.com> Acesso em 10/11/1012.

SABO, D. O estudo crítico das masculinidades. In ADELMAN, M. **Gênero plural**. Curitiba: Editora da UFPR, 2002, p. 33-46.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SANTOS, M. A dramaturgia Shakespeariana. In:_____; LEÃO, L. **Shakespeare sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008, p. 165-205.

_____. **Um discurso transcultural**: our Shakespeare, user Shakespeare, nosso Shakespeare. 2000. Disponível em:

<http://www.lettras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/textoscl26062010Marlene.pdf>. Acesso em 13/03/2012.

SACCIO, P. **Kate Plays the Game**. 1984. Disponível em:

<<http://www.amrep.org/past/shrew/shrew1.html>>. Acesso em: 26/4/2012.

SHAKESPEARE, W. **Como gostais, seguido de Conto de Inverno**. Tradução de Beatriz Viégas Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 62-63.

_____. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda ed. 2004.

_____. **A megera domada**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda ed. 1998.

_____. **A megera domada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos. s/d).

_____. **A megera domada**. Versão atual. Fernando Nuno. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

_____. **A megera domada**. Tradução de Millor Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. **The Taming of the Shrew**. Ed. Barbara Hodgdon. The Arden Shakespeare. Third Series. London: Methuen, 2010.

SHAPIRO, J. **Quem escreveu Shakespeare**. Tradução de Christian Schwartz e Liliana Negrello. Curitiba: Nossa Cultura, 2012.

SILVA, J. I. S. **A representação da sogra na obra de Leandro de Barros**. Campina Grande: Latus Editora, 2011.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. Tradução de Ana Maria Capovila. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STAM, R. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2010.

_____. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. In: CORSEUIL, Anelise R. *Film Beyond Boundaries. Ilha do Desterro*, nº 51, jul./ dez., 2006, p. 19-53.

TEIXEIRA, R. **A mulher e o século XXI**. Disponível em: <http://www.adufg.org.br/artigos.php?idmateria=1098&idlink=2> . 2007. Acesso em: 04/1/2012.

TERÊNCIO, P A. **O eunuco**. Trad. Agostinho da Silva. Rio de Janeiro: Globo, 1952.

TOURAINÉ, A. **O mundo das mulheres**. Trad. Francisco Moras. Petrópolis: Ed. Vozes,

TZU S. **A arte da guerra**. Tradução de Sueli Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2012.

VIANNA, A. **Leandro Gomes de Barros**. Disponível em:

<<http://www.camarabrasileira.com/cordel12.htm>>. Acesso em: 12/12/2012.

VICEDO, J. **Introducción a "El Conde Lucanor"**. Disponível em: <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08144974389758451867857/>>. Acesso em 4/6/2012.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da arte**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WINTER, J.P. **Uma estratégia: domar a megera**. In: _____. *Os errantes da carne: Estudos sobre a histeria masculina*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001, p. 160-173.

ANEXO A - FICHA TÉCNICA DE A MEGERA DOMADA (1967)**Título:** *A megera domada.***Título Alternativo:** *The Taming of the Shrew.***País:** Estados Unidos da América/Itália**Idioma:** Inglês.**Ano:** 1967.**Gênero:** Comédia**Duração:** 1h 22min.**Distribuidora(s):** *Sony Pictures, Columbia Pictures***Produtora(s):** *Burton – Zeffirelli, F.A.I Royal Pictures Internacional***Direção:** Franco Zeffirelli**Roteiro:** Paul Dehn Suso, Cecchi D'Amico, Franco Zeffirelli.**Produtores:** Richard McWhorter**Diretores de fotografia:** Oswald Morris**Música:** Nino Rota.**Cor:** Colorido**Elenco:**

Elizabeth Taylor	Katherina
Richard Burton	Petrúccchio
Cyril Cusack	Grumio
Michael Hordern.....	Baptista
Alfred Lynch.....	Tranio
Alan Webb.....	Gremio
Ken Parry	Tailor
Anthony Gardner	Haberdasher
Natasha Pyne.....	Bianca
Michael York	Lucentio

ANEXO B - FICHA TÉCNICA DE *DÁ-ME UM BEIJO* (1953)

Título: *Dá- me um beijo.*

Título Alternativo: *Kiss me Kate*

País: Estados Unidos da América.

Idioma: Inglês.

Ano: 1953.

Gênero: Musical.

Duração: 1h 10min.

Distribuidora(s): Metro-Goldwyn Mayer.

Produtora(s): Jack Kummings.

Direção: Franco Zeffirelli.

Roteiro: Dorothy Kingsley.

Produtores: Richard McWhorter.

Diretores de fotografia: Charles Rocher

Música e Letras: Cole Porter:

Cor: Colorido

Elenco:

Kathryn Grayson..... Lilli Vanessi / Katherina (Kate)
 Howard Keel..... Fred Graham / Petruccio
 Ann Miller Lois Lane / Bianca
 Tommy Rall.....Bill Calhoun / Lucentio
 Keenan Wynn Lippy
 James Whitmore Slug
 Bobby Van Gremio
 Kurt KasznarBaptista
 Bob Fosse..... Hortensio
 Ron Randell..... Cole Porter

Michael DuganStretcher bearer
Carol HaneySpecialty dancer
Jeanne Coyne Specialty dancer