



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

PRISCILA DE PAULA PURIFICAÇÃO

**ONDE ESTÁ W. SHAKESPEARE? - UM ESTUDO DAS RELAÇÕES
DIALÓGICAS NO FILME *ASSUNTO DE MENINAS***

Salvador
2020

PRISCILA DE PAULA PURIFICAÇÃO

**ONDE ESTÁ W. SHAKESPEARE? - UM ESTUDO DAS RELAÇÕES
DIALÓGICAS NO FILME *ASSUNTO DE MENINAS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Santos Ramos

Co-orientadora: Profa. Dra. Eliza Morinaka

Salvador
2020

Purificação, Priscila de Paula.

Onde está W. Shakespeare? - um estudo das relações dialógicas no filme Assunto de meninas / Priscila de Paula Purificação. - 2020.

87 f.: il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Elizabeth Santos Ramos.

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Eliza Morinaka.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2020.

1. Literatura. 2. Tradução e interpretação. 3. Intertextualidade. 4. Cinema e literatura. 5. Shakespeare, William, 1564-1616 - Crítica e interpretação. 6. Assunto de meninas (Filme). I. Ramos, Elizabeth Santos. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 801.95

CDU - 81'255.4

AGRADECIMENTOS

A todas as mulheres ao meu redor, mas principalmente;

A mim.

A minha avó Nilza, por ser um colo sem julgamentos.

A minha tia, Núbia, por ouvir pacientemente.

A minha orientadora, professora, Elizabeth Ramos, pelo conhecimento, pela ajuda, pelos puxões de orelha e principalmente, por acreditar.

A minha co-orientadora, professora doutora Eliza Morinaka, por ter me proporcionado a possibilidade de ministrar a disciplina LET C94 – Prática da tradução escrita em língua inglesa e por co-orientar este trabalho.

A minha psicóloga, Indianara Pereira, pelos deveres de casa e pra vida.

A Sophia Morais, pela compreensão e apoio.

A Paloma Nunes, pelas verdades e força.

A Bárbara Menezes, pelo incentivo e positividade.

A Natália Barreto, pela amizade.

A Marina Martins, pela revisão.

A Larissa Vagas, pela irmandade.

A Alassol Queiroz, pelo alívio.

A Ádila, pelas palavras de amor e carinho.

A Edjane Rodrigues, pelo abrigo.

A Naiara Nascimento, pelo incentivo, apoio, cuidado, por acreditar e principalmente pelos abraços.

Ao Programa de Pós Graduação em Literatura e Cultura da UFBA.

A todas as pessoas que de alguma forma colaboraram para a realização deste trabalho.

“Luto, aprendi que é apenas amor. É todo amor que você deseja dar, mas não consegue. Esse amor não disseminado se acumula no canto dos seus olhos, em um nó na sua garganta, e naquele buraco do seu peito. O luto é amor sem lugar para ir.” (Jamie Anderson)

RESUMO

A presente dissertação teve como objetivo analisar os recursos intertextuais recriados a partir de peças de William Shakespeare, no texto fílmico *Assunto de Meninas*, filme canadense, lançado em 2001, dirigido por Léa Pool e roteiro adaptado pela dramaturga canadense Judith Thompson, em que as relações heteronormativas dos textos dramáticos são ressignificadas, social e historicamente, na relação amorosa lésbica entre duas jovens estudantes, na nossa contemporaneidade. À princípio utilizando como possibilidade de hipótese a taxonomia de Gérard Genette (2010), contudo no decorrer da análise foi observado que os intertextos não são estantes, eles se atravessam, desta forma recorremos a Jacques Derrida e ao pós-estruturalismo, o qual nós permitiu abandonar a prescrição de regras, relativizando cada ato de leitura. A história do filme, narrada sob a perspectiva de Mary, a mais nova estudante do colégio *Perkins Girls*, constrói o desenvolvimento de fortes laços de amizade entre as três colegas de quarto – Paulie, Tory e a própria Mary – além do romance entre as duas primeiras, protagonistas da narrativa que se veem impedidas de ficarem juntas, pois têm que lidar com impasses causados pelo preconceito de suas famílias e amigos, e pelas profundas crises que vivenciam no tortuoso caminho em busca de aceitação. Dessa forma, temas como amor, mentira, preconceito, poder, vida, morte, todos tão caros ao dramaturgo inglês, são expostos e inseridos de forma crítica na sociedade atual. Os movimentos intertextuais possibilitam pensar o texto como um mosaico de vários outros textos, demonstrando que a tradução resulta também de inúmeros intertextos que surgem, muitas vezes inconscientemente, e a desvinculam do mero transporte de significados.

Palavras-chaves: Tradução intersemiótica, intertexto, Assunto de Meninas, lésbica, William Shakespeare.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the intertextual resources recreated from plays by William Shakespeare, in the film Canadian film, *Lost and Delirious*, released in 2001, directed by Léa Pool and script adapted by Canadian playwright, Judith Thompson, in which heteronormative relationships of dramatic texts are re-signified, socially and historically, in the lesbian love relationship between two young students, in our contemporary world. At first, using the taxonomy of Gérard Genette (2010) as a hypothesis possibility, however, in the course of the analysis it was observed that the intertexts are not shelves, they cross each other, in this way we resorted to Jacques Derrida and to post-structuralism, which we disconnected from the rules, in that way, making each act of reading, relative. A story told from the perspective of Mary, a newest student at Perkins Girls High School, builds the development of strong bonds of friendship between three roommates - Paulie, Tory and Mary herself – as well as romance between the first two, protagonists of narrative that they see prevented from staying together, because they deal with impasses caused by the prejudice of their families and friends, and by the deep crises that they experience in the tortuous path seeking for acceptance. In this way, themes such as love, lies, prejudice, power, life, death, all other aspects of the English playwright, are exposed and inserted in the critical form of today's society. Intertextual movements make it possible to think of the text as a mosaic of several other texts, demonstrating that often unconsciously the translation also results in many intertexts that arise, and a deviation from the mere transportation of meanings.

Key-Words: Intersemiotic translation, intertext, *Lost and Delirious*, lesbian, William Shakespeare.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mulheres musicistas na Idade Média	14
Figura 2: Monastério feminino	15
Figura 3: Bianca no filme de Franco Zeffirelli (1967)	19
Figura 4: Katarina no filme de Franco Zeffirelli (1967)	19
Figura 5: Beguinas.....	24
Figura 6: Joana d’Arc.....	26
Figura 7: Elizabeth I, rainha da Inglaterra	28
Figura 8: Cena do filme <i>Lost and Delirious</i> (2001)	30
Figura 9: Exemplos de uso da palavra “moderno” nas obras de Shakespeare	31
Figura 10: Jaques no filme <i>As You Like It</i> (2006).....	39
Figura 11: Capa do DVD.....	50
Figura 12: Emblemas dos Lancasters, Yorks e Tudors.....	52
Figura 13: Cena inicial do filme	54
Figura 14: Universidade de Bishop no filme (2001)	55
Figura 15: Catedral de Cantuária	56
Figura 16: Frase na parede de Paulie	57
Figura 17: Paulie cochichando no ouvido de Victoria.....	58
Figura 18: Flor Glória da Manhã	59
Figura 19: Flor Amor Perfeito	60
Figura 20: Paulie enfrentando a professora	61
Figura 21: Libré	62
Figura 22: Estátua no Hall de Entrada	63
Figura 23: Shakespeare e o pássaro	66
Figura 24: Paulie estudando sobre aves	67
Figura 25: Paulie se justificando.....	68
Figura 26: Victoria chorando depois da conversa com sua irmã.....	68
Figura 27: Paulie chorando após a conversa com Victoria.....	71
Figura 28: Paulie conversando com o falcão	72
Figura 29: Paulie e o espelho	73
Figura 30: Paulie se declarando para Victoria.....	75
Figura 31: Delírio de Paulie	76
Figura 32: Paulie arrumada para a festa	78
Figura 33: Cena da floresta	80
Figura 34: Paulie no telhado.....	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 E SE SHAKESPEARE TIVESSE UMA IRMÃ?	11
1.1 SER MULHER NA IDADE MÉDIA	12
1.2 JUDITH, A IRMÃ DE SHAKESPEARE.....	16
1.3 SER MULHER NO RENASCIMENTO	17
1.3.1 Na família	20
1.3.2 Na religião	22
1.3.3 Viragos	25
2. Cai o pano deste primeiro ato	28
2 TRADUTORES: PERDIDOS E DELIRANTES?	30
2.1 PÓS-MODERNIDADE.....	31
2.1.2 Pós-estruturalismo e desconstrução	33
2.3 MELANCOLIA	36
2.3.1 A melancolia/depressão e o luto	43
3 AS MENINAS DIALOGAM COM SHAKESPEARE	48
3.1 PARA COMEÇO DE CONVERSA	54
3.2 A JORNADA DO AMOR NUNCA É FÁCIL.....	62
3.3 FIM DE PAPO	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS	85

INTRODUÇÃO

Dentre as inúmeras produções contemporâneas inovadoras, que remetem às produções dramáticas de William Shakespeare está a composição cinematográfica *Assunto de Meninas* ou *Lost and Delirious* (adaptada do livro *The Wives of Bath*, de Susan Swan), filme canadense, lançado em 2001, dirigido por Léa Pool e roteiro adaptado por Judith Thompson (dramaturga canadense).

A história de Pauline (Paulie) e Victoria (Tory) é contada sob a perspectiva de Mary, a mais nova estudante do colégio *Perkins Girls*. As três são colegas de quarto e, no decorrer da história, criam um laço muito forte de amizade, embora o que existe entre Paulie e Tory vá além disso, já que são amantes. No filme, as protagonistas são impedidas de ficar juntas, pois têm que lidar com impasses do relacionamento, causados pelo preconceito de suas famílias e amigos e pelas profundas crises que têm que enfrentar, no tortuoso caminho em busca de aceitação. Evidentemente, para os conhecedores de Shakespeare, o impedimento do amor conduz a *Romeu e Julieta* ou, de certa forma, a *Os dois cavalheiros de Verona*.

A presente dissertação tem como objetivo analisar os recursos intertextuais recriados a partir de peças de William Shakespeare, no texto fílmico *Assunto de Meninas* (2001), em que as relações heteronormativas dos textos dramáticos são ressignificadas, social e historicamente, na relação amorosa lésbica entre duas jovens estudantes, na nossa contemporaneidade. Dessa forma, temas como amor, mentira, preconceito, poder, vida, morte, todos tão caros ao dramaturgo inglês são expostos de forma crítica à sociedade atual. Afinal, o impedimento do amor entre Romeu e Julieta está muito mais presente em nossos dias, do que nossa vã filosofia possa imaginar.

Nenhuma leitura – e, conseqüentemente, nenhum processo interpretativo – acontece fora do jogo da linguagem e não deixará de ser influenciada por aspectos sociais, culturais e históricos, nem pela subjetividade do leitor. Ler não é proteger intenções inseridas no texto pelo seu autor, mas uma atividade de produção de significados. “A tradução, como leitura, deixa de ser, portanto, uma atividade que protege os significados ‘originais’ de um autor, e assume sua condição de *produtora* de significados.” (ARROJO, 2007, p.24).

A leitura para a construção desta dissertação, em particular, resultou de alguns anos de pesquisa no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), em que foi possível desdobrar os temas e personagens das peças shakespearianas, em suas ressignificações em produções cinematográficas, mais especificamente.

Para fins de organização, esta dissertação está dividida em três seções. O primeiro intitula-se “E se Shakespeare tivesse uma irmã?” Nele discutiremos o papel e o lugar da mulher, tema que perpassa o *corpus* do seu início ao fim e que é por demais atual – a assimetria dos papéis sociais destinados à mulher e ao homem, com atribuições e privilégios bastante distintos.

A seção começa pelo final da Idade Média e se estende até o Renascimento, para então recolher os retalhos que irão compor a colcha intertextual formada por inúmeros tecidos dos trajes de William Shakespeare. Para o desenvolvimento de nossa análise, iremos nos fundamentar em reflexões de Giorgio Agamben (2009), Hilário Franco Júnior (2001), Maria Filomena Dias Nascimento (1997), Régine Pernoud (1977), Virginia Woolf (2014), Joan Kelly (1977), Margaret King (1994).

“Tradutores: perdidos e delirantes?” é o título da segunda seção, na qual trazemos reflexões sobre alguns termos que o compõem e que traduzem um pouco da realidade das personagens, assim como, da temática do luto e da melancolia, posto que são rastros importantes no *corpus* estudado e marcas do período em que estamos inseridos. Essa discussão será conduzida com base em textos de Jean-François Lyotard (2009), Adriano Quadrado (2006), Ademaro Goulart (2003), Andrew Solomon (2014), Anatol Rosenfeld (1969), Maria Pereira Franco (2008), Philippe Ariés (2012), Julia Kristeva (1989), Carlos Santa Clara (2009), Sigmund Freud (1917), Rosemary Arrojo (2007), Susana Kampff Lages (2007) e George Steiner (2005).

Finalmente, temos a terceira seção, “As meninas dialogam com Shakespeare” na qual nos dedicaremos ao filme *Assunto de Meninas* (2001) como um mosaico elaborado a partir de peças shakespearianas. Tomando como uma possível hipótese taxonomia de Gérard Genette (2010), iremos discutir as diferentes formas através das quais o filme estabelece diálogos, para recriar as relações amorosas heteronormativas das peças shakespearianas, numa relação lésbica em um contexto sócio-histórico distinto, utilizando como guia de análise dos dados, as contribuições de Robert Stam (2000), Jules Falquet (2013), Adrienne Rich (2010), James Harting (1864), Caroline Spurgeon (2006) e Northrop Frye (2014).

Esta dissertação não pretende mergulhar no campo dos estudos de gênero. Sua base central são os estudos de tradução, tendo como fio condutor relações de gênero. Acreditamos que o filme seja do interesse também de pesquisadoras que se detêm sobre as relações humanas que fogem à heteronormatividade, dada a amplitude do universo que explora. A pesquisa, que realizamos, discute uma vertente dos estudos da tradução ignorada por muitos, uma vez que a intertextualidade não é normalmente associada a este campo.

Para nós, na medida em que os movimentos intertextuais possibilitam pensar o texto como um mosaico de diferentes outros textos, é possível pensar a tradução como resultado de inúmeros intertextos que surgem, muitas vezes inconscientemente, e a desvinculam do mero transporte de significados. Afinal, aprendemos com Derrida, que toda tradução se constrói sobre rastros de textos anteriores, num movimento de suplementação com deslocamentos e ressignificações sociais, históricas e culturais e de *difference*, que possibilita à anterioridade permanecer viva, num adiamento eterno de sua completude.

1 E SE SHAKESPEARE TIVESSE UMA IRMÃ?

Ao construirmos esta colcha de retalhos, que envolve o filme *Lost and Delirious*, é importante enfatizar que o texto fílmico partiu do livro publicado em 1993, escrito por *Susan Swan*, com o título de *Wives of Bath*, confirmando, dessa forma, que “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, apud SAMOYAUULT, 2008, p. 16) Embora não seja nosso interesse explorar o texto escrito – até porque o *corpus* desta pesquisa é o texto fílmico – o título da obra de Swan salta aos nossos olhos, já que os temas que circundam o longa-metragem são transgressões de padrões impostos pelo patriarcado, em torno de questões sobre o amor, dentre outras.

Por conseguinte, o título do livro nos remete à *Os Contos da Cantuária* ou *Os Contos de Canterbury* (1387), de Geoffrey Chaucer, recheados de acontecimentos curiosos, passagens singulares, citações clássicas e ensinamentos morais relacionados à vida e aos costumes da Inglaterra do século XIV, dentre os quais se destaca o “O conto da mulher de Bath”, um dos mais conhecidos.

Aqui, encontramos a narrativa de Alice, personagem que representa o poder da figura feminina: uma mulher que vive de acordo com suas regras particulares, transgredindo as normas da sociedade medieval. Como podemos observar em uma das falas da personagem: “Ainda que neste mundo não existissem os ensinamentos da autoridade, a mim bastaria a experiência para falar dos males do matrimônio” (CHAUCER, 1988, p.104). O simples fato de ser viúva e ter se casado mais de uma vez desafia radicalmente as convenções medievais, já que uma das poucas ocasiões em que a mulher podia ainda exercer relativa autonomia era na viuvez.

Nesse conto, Chaucer, através de Alice, enumera e critica a longa tradição da misoginia na literatura Antiga e Medieval: “Porque, podem crer, é impossível encontrar um letrado que fale bem das mulheres (a não ser nas biografias das santas; fora isso, nunca)” (CHAUCER, 1988, p.111). Além de questionar e analisar os padrões e ensinamentos impostos às mulheres da época, Alice também aponta seus responsáveis:

É a velha fábula de Esopo: “Quem pintou o leão? Vamos, digam-me!” Por Deus, se, em vez dos doutos nos claustros, fossem as mulheres que escrevessem as histórias, veríamos mais maldade entre os **homens** do que

todos os representantes do sexo de Adão poderiam redimir.” (CHAUCER, 1988, página 9, grifo nosso)

Desta forma, o prólogo do “Conto da mulher de Bath” vem mostrar que as mulheres são experientes e independente da submissão masculina. Controlam sua vida, ao invés de serem controladas. Conhecem e têm domínio sobre seus corpos e, portanto, devem ter o controle e o direito da escolha sobre o que, com quem e como fazer uso desse corpo. Assim como no filme *corpus* desta dissertação, as protagonistas vivem conforme suas regras.

Achamos importante trazer essas informações para a composição do texto, pois, como dissemos previamente, são temas que perpassam o *corpus* estudado e possibilitam a construção do arcaçouço desta colcha composta por tecidos de diversas cores e tipos, linhas e tramas, envolvendo a Idade Média, desdobrando-se no Renascimento com as peças shakespearianas, se estendendo à Contemporaneidade e fazendo dessa fratura, encontro entre os tempos e as gerações uma análise intempestiva. (AGAMBEN, 2009, pg.71) Por este motivo, dedicaremos a primeira seção da dissertação à mulher, começando pelo final da Idade Média e abrindo até o Renascimento, uma vez que a colcha de retalhos é formada por inúmeros tecidos dos trajes de William Shakespeare.

1.1 SER MULHER NA IDADE MÉDIA

Para muitos, a Idade Média é conhecida como Idade das Trevas, denominação acompanhada de inúmeros adjetivos, como *tenebrae*, que significa “tenebroso”, e *media tempestas*, ou literalmente “tempo médio”, e também com o sentido figurado de “flagelo”, “ruína”. (FRANCO JR, 2001, p. 9) O pensamento filosófico renascentista considerou essa época uma interrupção no desenvolvimento da humanidade, que teve início na Antiguidade Greco-romana, e considerou o século XVI como a retomada da caminhada civilizatória após o longo período de estagnação. Para aqueles que viveram o Renascimento, os tempos “medievais” se resumiram a selvageria e intolerância:

Portanto, o sentido básico mantinha-se renascentista: a ‘Idade Média’ teria sido uma interrupção no progresso humano, inaugurado pelos gregos e romanos e retomado pelos homens do século XVI. Ou seja, também para o século XVII os tempos ‘medievais’ teriam sido de barbárie, ignorância e superstição. Os protestantes criticavam-nos como época de supremacia da Igreja Católica. Os homens ligados às poderosas monarquias absolutistas

lamentavam aquele período de reis fracos, de fragmentação política. Os burgueses capitalistas desprezavam tais séculos de limitada atividade comercial. Os intelectuais racionalistas deploravam aquela cultura muito ligada a valores espirituais. (FRANCO JÚNIOR, 2001, página 10)

Cada época, a seu modo, influencia o sujeito na forma de pensar e de agir. Ao passarmos os olhos pela história da humanidade, percebemos que alguns períodos marcaram o sujeito profundamente. É o caso da excessiva valorização da religião na Idade Média, intervalo em que a humanidade, compelida pela força espiritual da Igreja Católica, procurou viver, apaixonadamente, os valores do cristianismo.

Nessa época, a posição da mulher foi estabelecida em razão da influência que as instituições eclesiásticas tinham sobre a sociedade medieval, ao definir os papéis sociais associados ao sexo, a partir de discursos religiosos, configurando-se como poderosa ferramenta que a Igreja encontrou para controlar a sociedade.

Neste sentido, por exemplo, é bastante emblemático o significado de corrupção moral que adquiriu a menstruação. Acreditava-se que o sangue menstrual impedia a germinação das plantas, matava a vegetação, oxidava o ferro e transmitia raiva aos cachorros. Estas crenças terminaram por ajudar a justificar fatos tão transcendentais como a negação masculina em permitir a participação ativa da mulher nas missas, assim como a proibição de tocar os ornamentos sagrados e, finalmente, sua exclusão das funções sacerdotais. (NASCIMENTO, 1997, p.5)

As perspectivas que este corpo social tinha da mulher eram substancialmente duas. A primeira, com relação à Eva, pecadora e causadora de todo o mal existente no mundo e responsável pela perda do Paraíso: para a Igreja, seria o que a *mulher é*. Já, conforme Maria, a mãe de Jesus Cristo, exemplo perfeito de mãe, mulher, esposa e virgem, representava tudo que a mulher *deveria ser*. Quanto ao homem, a concepção era diferente: tendo ele recebido a vida a partir do sopro Divino, estaria mais próximo de Deus e de tudo que é espiritual.

Um trecho do Livro Sagrado, presente no discurso do Velho Testamento, demonstra o papel secundário atribuído à mulher:

Então o Senhor Deus fez cair um sono pesado sobre Adão e este adormeceu. E tomou uma das suas costelas, e cerrou a carne em seu lugar. E da costela que o Senhor Deus tomou do homem formou uma mulher e trouxe-a a Adão. E disse a Adão: essa é agora osso dos meus ossos, e carne da minha carne; esta será chamada mulher, porquanto do homem foi tomada. Portanto deixará o homem o seu pai e a sua mãe, e apegar-se-á à sua mulher, e serão ambos uma carne (Gn, 2, 21-24).

Ao longo do Medievo, as mulheres foram negligenciadas e postas à sombra dos homens, considerados seus proprietários. Eram submissas e dependentes do pai e, posteriormente, do marido. Entretanto, existia substancial diferença proveniente do *status* econômico, isto é, a vida de uma mulher pobre feudal não era a mesma que a de uma nobre.

Neste caso, porém, é o status sócio-econômico que marca a diferença, e não o sexo. Abismo entre o homem nobre e o homem camponês. Mas, definitivamente, dentro da sociedade feudal tinha mais poder uma mulher nobre que um homem camponês. (NASCIMENTO, 1997, p. 9-10)

Enquanto os homens iam para as guerras, as moças ricas cuidavam da família e as mais pobres trabalhavam no campo e se encarregavam dos filhos e da casa. Apesar da conjuntura, muitas mulheres administravam propriedades e negócios, por causa da morte dos representantes familiares masculinos. Algumas mulheres tiveram a oportunidade de se tornarem artesãs, tecelãs e até mesmo pintoras e musicistas.

Figura 1: Mulheres musicistas na Idade Média



Fonte: La Corporalidad em la Historia de las Mujeres, 2001.¹

As que se opunham ao casamento arranjado tinham poucas opções. Poderiam escolher entre a autoridade eclesiástica, com o poder de anular o casamento, ou o ingresso num convento, onde dedicariam suas vidas a Deus. No entanto, foi nestes espaços dos mosteiros

¹ Acesso em 19 de agosto, 2019: <http://www.poesias.cl/la_corporalidad_en_la.htm>.

exclusivos para mulheres, que puderam desfrutar de maior liberdade, sem a intromissão dos homens e da família. A figura da abadessa, em geral, uma mulher altamente instruída, é uma potente representação desse aspecto, como é o caso da abadessa Hrotsvitha, autora de um manuscrito do século X que contém seis comédias em prosa rimada que, segundo Pernoud, (1977), contribuíram para o desdobramento do teatro na Idade Média.

Figura 2: Monastério feminino



Fonte: Google (2019).

A última parte da Idade Média foi de desordem resultante de uma crise generalizada e da Peste Negra, que matou cerca de um terço da população europeia, entre 1347 e 1351. Mudanças socioculturais, políticas e econômicas na Europa fizeram da mulher uma excluída da vida eclesiástica, assim como da vida intelectual.

1.2 JUDITH, A IRMÃ DE SHAKESPEARE

Ator, poeta e dramaturgo, William Shakespeare nasceu na pequena cidade de Stratford-upon-Avon, em 23 de abril de 1564. Aos 18 anos, casou-se com Anne Hathaway, com quem teve três filhos. Aos 27, em 1591, deixou a família e se mudou para Londres, onde começou e fixou sua carreira de dramaturgo. Foi somente em 1613, que William retornou a Stratford-upon-Avon, deprimido, após o incêndio que devastou o Globe Theatre, que ele havia fundado na capital inglesa. Ali, na sua cidade natal, morreu três anos depois, em 1616.

Como mesmo após 400 anos pouco se sabe sobre sua vida pessoal, somos levadas a concordar com Bill Bryson, quando afirma que tudo que conhecemos de Shakespeare é mensurado por meio de suas 38 peças. A variedade de sua produção dramática com comédias, tragédias e dramas históricos permite-nos observar a profundidade das mazelas e das belezas da natureza humana. Talvez, por essa razão, suas peças sejam traduzidas até hoje na literatura, no cinema, no teatro e em outras mídias.

No livro *Um teto todo seu* (1928), a escritora Virgínia Woolf divaga acerca da vida de uma fictícia irmã de Shakespeare, chamada na história de Judith, que, dotada de iguais capacidades do irmão, permaneceria em casa, impedida de ir à escola, enquanto Shakespeare alcança toda sua glória como ator e autor. Por vezes, a moça era repreendida ao ser flagrada pelos pais lendo às escondidas, dessa forma ela era sempre lembrada dos papéis da mulher na sociedade. Judith talvez ousasse escrever, mas esconderia ou rasgaria seus papéis com medo de ser acusada de bruxaria ou possessão demoníaca. Aos 16 anos de idade e mesmo sob protestos seus, seria empurrada para um casamento arranjado. A fim de escapar de tal destino e em busca da realização dos seus sonhos, a moça fugiria para Londres, onde inicialmente tentaria um trabalho como atriz, da mesma forma que o irmão. A moça, que se postava na porta de um teatro, na esperança de ser notada, receberia apenas deboche e seria lembrada que mulher jamais poderia atuar. Como era jovem, um empresário encantou-se por ela e acabou por engravidá-la, mas... “quem pode medir o fogo e a violência do coração do poeta quando capturado e enredado num corpo de mulher?” (WOOLF, 1928). Judith então se matou e, assim, acaba a história de uma mulher que nunca existiu.

Woolf criou toda essa narrativa e no fim concluiu:

[...] que qualquer mulher nascida com um grande talento no século XVI teria certamente enlouquecido, se matado com um tiro, ou terminado seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e

ridicularizada. [...] A castidade tinha então — e tem ainda agora — importância religiosa na vida de uma mulher, e de tal modo enredou-se em nervos e instintos, que libertar-se dela e trazê-la à luz do dia exige uma coragem das mais raras. Levar uma vida livre na Londres do século XVI teria significado, para uma mulher que fosse poetisa e dramaturga, um colapso nervoso e um dilema que bem poderiam matá-la. Se sobrevivesse, o que quer que houvesse escrito teria sido distorcido e deformado, fruto de uma imaginação retorcida e mórbida. E sem dúvida, pensei, olhando a prateleira onde não há peças da autoria de mulheres, seu trabalho sairia sem assinatura. Esse refúgio ela, decerto, teria buscado. Foi o resquício do sentimento de castidade que ditou o anonimato às mulheres até mesmo no século XIX. (WOOLF, 1928, p.62-63)

Portanto, a mulher da Renascença, que contrariasse as normas sociais, teria seus sonhos esmagados, e nossas observações partem deste fato, para destacar um pouco mais a perpetuação da repressão em relação às mulheres. A título de esclarecimento, entendemos por Renascimento a época compreendida entre o século XIII, final da Idade Média, e o século XVII, início da Idade Moderna.

1.3 SER MULHER NO RENASCIMENTO

A palavra renascimento deriva do termo “renascer”, que segundo o dicionário online *Google* significa: “nascer de novo”, “rebrotar”, “recuperar forças”, “reabilitar-se” e “reanimar-se”. Dotado de um caráter de renovação, o período conhecido como Renascimento trouxe novamente à tona textos da Antiguidade Clássica, como Sêneca e muitos outros. O fim do Medievalismo desdobrou-se com o término do Teocentrismo: Deus já não ocupava o centro do pensamento europeu. A linha teocêntrica saiu de cena para dar lugar ao Antropocentrismo e, a partir desse momento, o “homem” passou a ocupar o cerne da cena filosófica. Ao pensamento do período, deu-se o nome de humanismo.

Esta renovada sociedade defendia a menor interferência da Igreja na condução da vida e, por conseguinte, valorizava a racionalidade e o papel do ser humano. Contudo, a passagem não aconteceu da noite para o dia, uma vez que a história é um processo. Mesmo na Idade Média, significativas transformações já permeavam vários campos do conhecimento e da sociedade, e por fim, no século XIII, encontraram espaço para se materializar.

Antes de prosseguirmos, cabe uma consideração. O nosso propósito não é estudar a mulher deste período com o objetivo de resgatar uma possível “aura feminista” da época. O feminismo é um fenômeno histórico com origem século XIX, compreendendo as lutas das

mulheres pela igualdade de direitos. Aqui, consideramos interessante trazer à tona estudos que nos possibilitem a ampliação dos nossos conhecimentos acerca do lugar e do papel das mulheres no Renascimento.

Sendo assim, parecem-nos oportunos os questionamentos: seria a mulher considerada parte deste “homem” no Renascimento? Teria ela sua posição também “renascida” e revista, para ocupar algum lugar ao centro? Valemo-nos do fato de que mesmo tendo sido a Inglaterra governada meio século por uma mulher, o homem ainda se apoderava do controle social. As mulheres “existiam” para serem vistas e não ouvidas.

Em *The Taming of the Shrew*, peça escrita por Shakespeare, a protagonista Katarina desempenha o papel de *Shrew*, em português “megera”, mencionado no título. “Megera”, de acordo com o dicionário *online Google*, é a mulher que se irrita facilmente, uma mulher má; a palavra pode ser também entendida como mãe perversa ou desnaturada. No contexto da peça, a natureza da protagonista vai de encontro aos valores da época: Katarina é sincera e expressa seus pensamentos prontamente, fazendo, portanto, parte do grupo de mulheres loucas, instáveis, frias e histéricas. Vale aqui acrescentar que histeria tem origem na palavra grega *hysteros* ou, em bom português, útero, uma construção que entende as mulheres como naturalmente perturbadas e desequilibradas, cabendo ao homem estabelecer forças que as colocassem “nos eixos”.

Uma mulher sincera constituía um fenômeno inédito e, sem dúvida, socialmente desaprovado. Somente aos homens eram permitidas a sinceridade e a expressividade sem o prejulgamento social de tais comportamentos. A mulher ideal(izada) é quieta e respeitosa, não faz objeção em ser controlada por um homem, satisfaz-se com a atenção que recebe, é uma “fêmea delicada”. Na produção, este papel cabe à suave e doce Bianca, aquela que os homens desejam por sua beleza e seu dote, em oposição à sua irmã Katarina, a insensata e instável.

Figura 3: Bianca no filme de Franco Zeffirelli (1967)



Fonte: Amazon.²

Figura 4: Katarina no filme de Franco Zeffirelli (1967)



Fonte: 50 anos de filmes³

Shakespeare numa mesma peça traz duas personagens diferentes para representar as mulheres do Renascimento, evidenciando características marcantes de ambas. O título desta seção ativa em nós a pergunta feita por Joan Kelly Gadol, em 1977: “As mulheres tiveram

²Acesso em 21 de agosto, 2019: <<https://www.amazon.com/Natasha-Taming-Shrew-Original-Photo/dp/B01IFJRWKS>>.

³ Acesso em 21 de agosto, 2019: <<http://50anosdefilmes.com.br/wp-content/uploads/2018/06/00-megera2-720.jpg>>

Renascimento?”⁴ Nunca é demais lembrar que, na Renascença, estamos tratando de mulheres que são “mãe, filha, viúva, guerreira, negociante, criada; freira, herética, santa e bruxa; rainha, mártir, investigadora”. (KING, 1994)

1.3.1 Na família

A maior parte das mulheres no Renascimento foram obrigadas dedicar suas vidas à maternidade. As ricas tinham uma quantidade maior de filhos, se comparadas às pobres, já que os cuidados com as crianças não eram de sua inteira responsabilidade. Interessava as famílias nobres que as moças pertencentes à classe fossem férteis, para que a família não desaparecesse juntamente com sua riqueza.

Conceber um filho significava ao mesmo tempo regalia e estorvo. Estar grávida consistia em uma honra, o momento do parto, contudo, era muito temido. Segundo King (1994), tratava-se de uma dor tão forte, que servia como medida de dores intensas, até mesmo para os homens. O momento de dar à luz poderia ser palco da morte, e as mães que resistiam, constantemente viviam para ver o bebê morrer.

A mortalidade infantil era um facto tornado implacável por doenças epidémicas, má nutrição crónica e falta de higiene. Recém-nascidos, crianças e adolescentes sucumbiram à praga, endémica em todos os séculos da nossa época, com uma taxa mais elevada do que para os adultos; e à diarreia, gripe, catarro, tuberculose, fome. Os filhos dos pobres (a classe que mais sofria os efeitos das pestes e das doenças infecciosas) eram especialmente vulneráveis. (KING, 1994, p.17-18)

As enfermidades e a falta de dinheiro tiravam a vida de muitos recém-nascidos, assim como o ódio e o desleixo. Com frequência, crianças morriam afogadas em poços ou eram esmagadas por cavalos, isso quando não eram sufocadas pelos pais, pois era um hábito da época dormir com os adultos, que chegavam exaustos e bêbados. Se os genitores faziam isso conscientemente é um mistério perene, e nos remete ao infanticídio.

Na Antiguidade, assassinar crianças era considerado recurso usual para controle da população, especialmente da feminina. A maior incidência da prática era entre mães pobres e solteiras, já que eram consideradas culpadas pelos nascimentos de bastardos, tendo que pagar impostos e sendo aprisionadas ou banidas, devido à transgressão sexual. Se por um lado o

⁴ Nossa tradução de: *Did women have a Renaissance?*

infanticídio era um crime punido com a morte, por outro, em muitos lugares, “as mulheres não existiam” perante a lei e durante muito tempo a responsabilidade pelos seus atos recaía sobre seus pais ou maridos. A incriminação marca, apesar de maleficamente (dado que eram infratoras), o começo do reconhecimento feminino aos olhos da lei.

As mulheres já vinham ao mundo malquistas; sua inferioridade caminhava de mãos dadas com a falta ou até mesmo a inexistência de cuidado, nos primeiros anos de vida. Como mencionado, eram as vítimas preferidas do infanticídio, ou eram mandadas para as amas do campo. Eram desmamadas mais cedo para poupar dinheiro, e se a comida estivesse escassa, eram menos alimentadas para poupar recursos. Muitas morriam de fome.

Não é preciso dizer que os filhos eram os favoritos: aumentavam o patrimônio da família, enquanto as filhas representavam perda em potencial. Seus destinos, além da vida religiosa, requeriam uma soma enorme da herança: “Sem dote, as raparigas não podiam casar na Europa do Renascimento” (KING, 1994, página 39), embora o fato fosse de que muitos pais não queriam ou não podiam pagá-lo. Além da provisão do dote, a castidade era algo muito prezado, percebida como a garantia da pureza, da legitimidade e reputação da família dos maridos que estavam por vir.

Apesar de sempre figurar como um produto, a mulher nem sempre era concebida como estorvo. Era ela a garantia da continuidade biológica e a possibilidade de união entre famílias de grande importância, o que motivava os casamentos, em quase sua totalidade arranjados. Tal praxe resultou em casamentos clandestinos, decorrentes de raptos ou fugas, como aquele de uma das obras mais conhecidas de William Shakespeare, *Romeu e Julieta*.

Depois de casada, por vontade própria ou não, a mulher, antes filha e agora esposa, via-se em uma relação contraditória: se por um lado deveria ser companheira, por outro, era subordinada ao marido.

O casal amava, mas o marido dirigia. A família unia-se, mas a mulher era excluída do grupo económico que não coincidia inteiramente com a unidade biológica de mãe, pai e filhos. As igrejas apoiavam a unidade doméstica, mas também a minavam ou invadiam e realçavam o papel do seu guardião masculino. (KING, 1994, p.48)

O casal passava a ser uma única pessoa perante a lei, e essa pessoa era simbolizada na figura do marido. As mulheres eram oprimidas dia e noite pelo patriarcado: em casa, pelos cônjuges e, nas ruas, pelas autoridades masculinas. Muitos homens, estimulados pela autoridade da qual usufruíam, escreveram lições de como uma mulher deveria se comportar, reduzindo à casa, ao silêncio e à anulação total do seu corpo e sua vontade. Em caso de

adultério, eram mais culpadas que os homens, e, conseqüentemente, sofriam sanções mais rigorosas. Segundo King (1994), em algumas comunidades na Espanha, os maridos tinham o direito de matar as adúlteras. Na França, podiam matar a mulher e ainda ficar com seu dote. Quando submetidas a violências sexual ou física, as vítimas eram culpadas pela bestialidade, o que era considerado justo.

E como ascender à liberdade social no Renascimento, ou, ao menos, desfrutar um pouco dela? A autonomia na condição de esposa, verdadeira refém do casamento, era impensável. A viuvez era um dos poucos, senão único *status* em que a mulher poderia exercer certo autogoverno – condição que assim permaneceu, como uma espécie de herança, da Idade Média. A prática de casar jovens mulheres com homens mais velhos resultou em grande número de viúvas no Renascimento. Quando o marido morria, a esposa herdava seus bens e, se tivesse sorte, conquistava alguma autonomia. Algumas mulheres, contudo, sequer tomavam posse da herança, o que as colocava em grande dificuldade financeira. Ficavam assim, sujeitas à família do cônjuge ou voltavam para seu lar de origem, perdendo a posição de esposa e a autoridade de mãe.

Não foi na condição de filha, nem esposa e jamais como figura pública que a mulher conquistou espaço social no Renascimento. Sua existência como indivíduo era anulada sob quase todos os aspectos e, assim como na Idade Média, ainda que em diferentes circunstâncias, foi dentro dos muros eclesiásticos que as mulheres lograram certas liberdades, inclusive para se desenvolverem artística e intelectualmente.

1.3.2 Na religião

E, no interior dos muros eclesiásticos, encontramos os conventos. Por vezes, a palavra é confundida, com *mosteiro*. Convento é o termo usado para o edifício construído na cidade, enquanto mosteiro é o imóvel erguido fora dela. O termo convento, do latim *conventus*, significa “assembleia” e advém da assembleia romana, onde os cidadãos se reuniam para fins de administração ou justiça. Posteriormente, passou-se a utilizar a palavra em caráter religioso, como referência ao espaço onde fosse possível melhor servir e amar a Deus. Desse modo, serviam à classe mais privilegiada da comunidade. Em peças como *Hamlet* e *Sonho de uma noite de verão*, por exemplo, vemos menção à ida de Ofélia e Hérnia para o convento, como forma de punição ao comportamento transgressor de desobediência ao pai.

Evidentemente, a ida a uma instituição desse tipo implicaria o celibato para o resto da vida das personagens. No filme *corpus* desta dissertação, a protagonista Mary “Mouse” Bedford é enviada pelo pai e a madrasta, depois da morte da mãe, para o colégio interno e religioso para garotas, *Perkins Girls*, contra sua vontade. Claro está que existe uma estreita relação intertextual entre o cenário onde se desdobra a história e os conventos Renascentistas.

Para além do caráter punitivo, à época, os muros do convento eram a solução que os pais encontraram para preservar suas fortunas, já que filhas em excesso significava dotes em excesso. Muitas jovens iam para os conventos contra a vontade, inúmeras vezes, ainda quando crianças. Sendo assim, “a história do monaquismo feminino é, pelo menos em parte, a história do aprisionamento da mulher” (KING, 1994). Já que as freiras constituíam a maior parte de mulheres instruídas e cultas no período, e a fuga não era uma realidade para a maioria das internas, algumas delas deixaram obras escritas em que descrevem suas angústias.

Minha mãe desejava que me tornasse freira / Para aumentar o dote de minha irmã / E eu para obedecer minha Mamã / Cortei o meu cabelo e tornei-me freira.”; “Mãe não me faças freira; o que não desejo; [...] Enlouqueceria se fosse forçada a jejuar / e a ir às Vésperas e à Noite e cantar a todas as horas. (MOLMENTI e RUGGIERO apud KING, 1994, p. 96)

As freiras eternizaram também suas palavras através de peças, um dos poucos gêneros que estavam autorizadas a escrever e que elas próprias encenavam. Uma delas, *Amor di virtu*, produzida em meados do século XVI, representa um protesto contra a clausura de mulheres em conventos. Não eram todas as freiras que, nos conventos, não queriam servir a Deus, contudo. Para algumas, esta era uma escolha e a ela se dedicavam, por livre e espontânea vontade, à castidade e à obediência. Nessa entrega ao Divino, às mulheres era permitido ensinar, trabalhar, escrever cartas para pessoas importantes, dentre outras atividades. Muitas buscavam no convento paz e dignidade, além de um cenário favorável à expressão e à autonomia feminina.

As mulheres que ansiavam por uma vida santificada fora dos muros do convento e traçavam seus próprios caminhos para viver em comunidade, com autonomia espiritual, ficaram conhecidas como beguinhas. Dedicavam-se ao cuidado dos doentes e dos pobres, estabelecendo um diálogo direto com Deus, sem interferência da Igreja.

Figura 5: Beguinias

Fonte: Google.⁵

Sempre em caráter de renúncia e penitência, certas rotinas elevaram as mulheres ao *status* de santas aos olhos da sociedade: orações constantes, jejuns intermináveis, automutilação, privação de sono. Dentre essas práticas de santificação, o jejum era o principal ato característico da santa mulher nesse período. Diferente das beguinias, as mulheres santas cuidavam do próximo não lhes oferecendo comida, mas curando, ensinando e confortando.

Verdade ou mentira se eram ou não santas, a santidade feminina obteve crescimento significativo no Renascimento e, paradoxalmente, durante séculos, “enquanto Leonardo pintava [...] e Shakespeare escrevia” (KING, 1994), milhares de fogueiras queimavam. Ao contrário do que muitos pensam, a caça às bruxas não foi contínua e pontual: sucedeu-se em locais e anos diversos. Tipicamente pobre, sem educação, velha e, sobretudo, mulher: este era o perfil daquelas que eram mandadas às fogueiras renascentistas.

Era tênue a linha entre santidade e bruxaria na Renascença, compartilhando ambas de experiências afins, dentre elas as visitas demoníacas, sensações extracorporais. Um dos traços mais latentes que as separavam era o *status* social e financeiro. Mulheres nobres e de classes

⁵ Acesso em 17 de setembro, 2019: <http://2.bp.blogspot.com/_FK5QjE4gwZc/TPLat7GakFI/AAAAAAAAAJh0/60RNVfQY61Y/s400/Beguine.jpg>

aristocráticas dificilmente eram acusadas de bruxaria, camponesas pobres, todavia, não tinham a mesma sorte. No convento, na beguinaria ou em uma cela, as mulheres, de algum modo, encontraram na santidade e na adoração a Deus, maneiras de se aproximarem seus objetivos.

1.3.3 Viragos

O domínio feudal e os métodos da agricultura de afolhamento. . . Os cistercienses e a criação de ovelhas. . . As Cruzadas. . . A universidade. . . A Câmara dos Comuns. . . A Guerra dos Cem Anos. . . As Guerras das Rosas. . . Os sábios do Renascimento. . . A dissolução dos mosteiros. . . Luta agrária e religiosa. . . A origem do poderio marítimo inglês... A armada..." e assim por diante. Ocasionalmente, faz-se menção a uma mulher em particular, uma Elizabeth ou Mary, uma rainha ou grande dama. Mas por nenhum meio viável as mulheres da classe média, sem o comando de nada além de inteligência e caráter, poderiam ter participado de algum dos grandes movimentos que, reunidos, constituem a visão de passado do historiador. (WOOLF, 1928, p.57)

Para melhor explicarmos o título desta subseção, começaremos por sua definição. *Virago* é uma mulher que possui e demonstra qualidades heroicas. Do latim, a palavra tem múltiplas interpretações e, dentre elas, o de mulher guerreira: uma mulher forte, com bravura e que “compra suas próprias brigas”. Não queremos dizer que as demais mulheres mencionadas não fizessem jus ao título, pelo contrário, todas mereciam (e merecem), pois ser mulher em uma sociedade patriarcal é, sem dúvida, uma condição que implica heroísmo diário. A palavra *virago*, contudo, possui forte ligação cultural com a transgressão de gênero, ou seja, a quebra de papéis de gênero. Dedicamos esta subseção àquelas que, nem esposas nem freiras, transcenderam as barreiras do que lhes foi imposto, exerceram com êxito papéis ditos masculinos e colheram ódio por tal feito, durante o Renascimento.

Joana d’Arc, francesa que lutou na Guerra dos Cem Anos entre Inglaterra e França, foi queimada viva na fogueira, em 1431, acusada de heresia. Para muitos historiadores (e para nós), sua morte foi motivada por não se sujeitar aos padrões que lhe foram impostos. Para nós, Joana d’Arc morreu mártir e heroína. Sua grande transgressão talvez tenha sido romper não apenas os limites de seu gênero, mas também de sua classe: uma camponesa, vestida de armadura, deslocar-se para o campo de batalha, para definir os rumos da nobreza de dois grandes países, era verdadeira blasfêmia. Joana d’Arc representou à época a personificação de

um conjunto de minorias: mulher, jovem, pobre, analfabeta. E Shakespeare, provavelmente, foi o primeiro autor a ficcionalizá-la, em 1592, na peça *Henrique VI, parte 1*.

Figura 6: Joana d’Arc



Fonte: Blog FemBio.⁶

Outra célebre figura histórica é a de Elizabeth I. A rainha da Inglaterra, que construiu uma imagem independente e ousada, foi a única mulher a governar seu país, durante o Renascimento. Não se casou com um homem, preferindo declarar-se casada com seu reino. Tal como Joana D’Arc, Elizabeth era considerada uma amazona, uma mulher racional e emocionalmente forte, traços evidenciados no seu discurso, em 9 de agosto de 1588:

Meu amado povo, fomos persuadidos por alguns, que são responsáveis pela nossa segurança, a atentarmos como nos expormos à multidões armadas por medo de traição, mas asseguro-vos, não desejo viver para desconfiar do meu leal e afetuoso povo. Deixem que os tiranos temam, sempre me conduzi tão bem, que, diante Deus, depusitei a minha força, garantindo os corações leais e a boa vontade dos meus súditos. E, portanto, neste momento, eu estou vindo à vocês, como vocês podem ver, não para o meu lazer e divertimento; mas no meio, e no calor da batalha, estando decidida a viver ou morrer, entre todos vocês, disposta a me entregar para o meu Deus, para o meu reino, e para o meu povo, minha Honra, e meu sangue, mesmo no pó. Sei que tenho o corpo de uma mulher frágil e fraca, mas tenho o coração e o estômago de um rei, e de um rei da Inglaterra também. E menosprezo Parma ou Espanha, ou qualquer Príncipe da Europa que se atrever a invadir as fronteiras do meu

⁶ Acesso em 23 de setembro, 2019: <http://www.fembio.org/images/biografien/Jeanne_d_Arc.jpg>.

Reino; no qual, se isto ocorrer, antes que qualquer desonra me atinja, eu mesma empunharei uma arma, eu mesma, serei o seu General, Juiz e saberei recompensar cada um de vocês no campo de batalha.⁷

Apesar de um forte e belíssimo manifesto, no qual se confirma a grande monarca que foi, Elizabeth manteve certas diretrizes convencionais, quando se intitula “mulher frágil e fraca” e quando faz uso de adjetivos masculinos para validar suas palavras e ações. Paulie, uma das protagonistas de *Lost And Delirious*, lança mão de estratégia semelhante quando, a fim de legitimar seus sentimentos e atitudes, veste-se de roupas masculinas e pratica ações também consideradas masculinas.

O período elisabetano, que corresponde aos anos de 1558 a 1603, ficou conhecido como a era de ouro da história britânica, configurando o ápice da Renascença inglesa. Com a centralização, ordem e eficiência do governo, Elizabeth I governou com a ajuda do Conselho privado e do Parlamento, ensejando uma época de expansão e exploração no exterior, que beneficiou o país com o comércio transatlântico. A Inglaterra estava em uma fase extremamente favorável, quando se instaurou a paz entre protestantes e católicos e, apesar de Elizabeth I ter sido criada como protestante e estar comprometida com esta fé, foi uma monarca tolerante em termos religiosos. Admiradora das artes, a rainha propiciou condições para o seu apoio e florescimento. Aproveitando-se da economia em ascensão, o reinado de Elizabeth foi responsável por estimular várias formas de manifestações artísticas, dentre elas a pintura, a escultura, a literatura, a música e, principalmente, o teatro.

⁷ Nossa tradução do texto em: <<https://tudorsandotherhistories.wordpress.com/2015/08/08/elizabeth-is-glorious-speech-at-tilbury/>> Acesso em 23 de setembro, 2019.

Figura 7: Elizabeth I, rainha da Inglaterra



Fonte: Google.⁸

Não importa se à mão tinham uma espada, cetro ou pena, todas essas mulheres, que aqui apresentamos, seja com golpes, com ordens ou versos, transcenderam os limites que lhes foram impostos e o fazem até hoje, em sociedades dominadas por homens. Muitas mulheres nunca se conformaram frente à subalternidade, ainda que nem sempre tenham tido a oportunidade de se manifestar. No momento que foram ouvidas, nunca mais se calaram ou deixaram alguém falar em seu nome, fazendo com que a luta por igualdade e reconhecimento possibilitasse uma nova história.

2. Cai o pano deste primeiro ato

Como vimos no decorrer desta seção, o lugar da mulher sempre fora estabelecido pela sociedade, a exemplo de Judith, irmã imaginária de Shakespeare, que teve seus sonhos aniquilados e acabou tirando a própria vida, e da guerreira Joana D'arc, que ganhou um lugar na fogueira. Ambas tiveram o mesmo algoz: a sociedade ocidental patriarcal, estruturada hierarquicamente por relações sociais de sexo. A partir das narrativas sócio-históricas e artísticas é possível observar que esses modelos muitas vezes adoecem, angustiam, entristecem e deprimem. *Lost and Delirious* apresenta, alguns exemplos da repressão imposta

⁸ Acesso em 23 de setembro, 2019: <<https://collectionimages.npg.org.uk/large/mw02070/Queen-Elizabeth-L.jpg>>.

à mulher até os nossos dias, em particular, a relação heterossexual como a única válida. Por não aceitarem os lugares marcados nesse teatro da vida real, também as personagens são consideradas “perdidas e delirantes” e levadas ao luto e à melancolia.

2 TRADUTORES: PERDIDOS E DELIRANTES?

Depois de passarmos rapidamente pela existência e vivência da mulher no Renascimento, esta seção se propõe trazer à tona alguns termos, que julgamos relevantes para a análise que se seguirá. Os primeiros termos que desfibraremos para ajudar a suturar essa colcha de retalhos aparecem no título do *corpus* desta pesquisa: *Lost and Delirious* (2001). Embora tenha sido traduzido para o português como *Assunto de Meninas*, analisaremos a seguinte tradução: Perdidas e Delirantes, tradução que aparece na dublagem e na legendagem do filme para o português brasileiro, como demonstram as imagens a seguir:

Figura 8: Cena do filme *Lost and Delirious* (2001)



Fonte: Filme *Assunto de Meninas* (2001).

Nas cenas acima, a personagem Victoria está fazendo um *tour* com a nova estudante, Mary, pelos dormitórios e, ao perceber a expressão melancólica da novata, tenta confortá-la dizendo que pode parecer estranho no começo, mas com o tempo, para ela, aquela escola havia se tornado seu lar, mais que sua própria casa. Desse ponto, surge a referência a *Peter Pan* (1911) e aos garotos perdidos, personagens presentes na mesma narrativa. Segundo a famosa história de J. M. Barrie, os meninos perdidos são aqueles que caem do berço, na rua ou no parque, abandonados pelo descuido da ama ou da própria mãe. E, por conta da ausência dessa figura materna, viviam sem regras, não estando acostumados a obedecer. Peter Pan dizia que não havia meninas perdidas, porque elas eram mais espertas e nunca caíam do

carrinho. Contudo, como podemos perceber, várias garotas, Mary inclusive, “caíram” pelo descuido ou falta de atenção da família e acharam sua Terra do Nunca no internato *Perkins Girls*.

Em função disso, por serem palavras que traduzem um pouco da realidade das personagens, achamos relevante trazê-las para o conteúdo desta dissertação. Assim como, a temática do luto e da melancolia, posto que são rastros importantes no *corpus* estudado.

Não obstante, será necessário buscar compreender o período em que estamos inseridos. Nos nossos dias, já não temos discursos que se apliquem a todos. Vivemos tempos paradoxais, tempos de aparente ruptura, que se definem como a negação do que antes havia, mas que também conservam características da era anterior.

2.1 PÓS-MODERNIDADE

“...Tudo que é sólido desmancha no ar.”
A *Tempestade*, de William Shakespeare

De acordo com o dicionário *Online Etymology Dictionary*, a palavra “moderno” deriva do francês *moderne* e diretamente do latim *modernus*, modo que se refere àquilo que é recente, do instante, de agora. Na produção dramática de Shakespeare, a palavra aparece com o sentido de “todos os dias”, “ordinário” e “comum”, como podemos observar em alguns exemplos abaixo.

Figura 9: Exemplos de uso da palavra “moderno” nas obras de Shakespeare

Antony and Cleopatra	AC V.ii.167	As we greet modern friends withal; and say	As we greet moderne Friends withall, and say
Macbeth	Mac IV.iii.170	A modern ecstasy. The dead man's knell	A Moderne extasie: The Deadmans knell,
Romeo and Juliet	RJ III.ii.120	Which modern lamentation might have moved?	Which moderne lamentation might haue mou'd.

Fonte: Shakespeare's Words.⁹

A obra shakespeariana é polifônica, multivocal e acolhe diversas visões de mundo sem buscar sintetizá-las ou restringi-las. Um dos temas mais marcantes, que atravessam sua

⁹ Acessado em 21 de dezembro:

<<https://www.shakespeareswords.com/Public/Searchresults.aspx?search=moderne&WholeWordSearch=True>>.

produção, está o mal, presente em inúmeros vilões, como Ricardo III e Iago de *Otelo*. Shakespeare trata o mal como algo que constitui o homem, o qual, naturalmente, faz parte dele, já que não nascemos, exclusivamente, bons **ou**, unicamente, maus.

Se o bom é mau e o mau é bom, como dizem as bruxas no início de *Macbeth* (1.1.12), e o dia tão lindo é feio, como diz, o próprio Macbeth (1.3.37) na sua primeira aparição, a peça já se inicia com a ordem hierárquica em estado de dissolução, de certa forma confirmando a afirmação de Fernanda Medeiros, professora de literatura inglesa da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, com relação ao dramaturgo William Shakespeare:

Poderíamos passar horas enumerando características que o tornam essencial para refletirmos o humano. Mas, hoje, o que eu acho que ele tem de mais contemporâneo é a capacidade de não formular verdades e de desconfiar de verdades definitivas, colocando à prova qualquer conclusão fechada a respeito de qualquer assunto. (MEDEIROS, 2016)

A Modernidade surgiu em um período em que ocorreram mudanças avassaladoras. O ser humano, bastante influenciado pelo Iluminismo, passa a se reconhecer como autônomo, autossuficiente e universal, e a se mover pela crença de que, por meio da razão, seria possível atuar sobre a natureza e a sociedade. Essas transformações impactaram o modo de se pensar a sociedade e suas instituições.

Para além desses paradigmas, emergiram novas reflexões, menos fechadas e categorizantes, que serviram de base para o período que tentava se anunciar no pensamento, na ciência e na tecnologia. Assim, a pós-modernidade vem como um palco aberto a qualquer ideia, palco esse que deu passagem para que, segundo Lyotard (2009), todas as grandes narrativas entrassem em crise. Certamente, o novo momento emergia, de fato, no rastro da Modernidade, mas agora os suplementos estavam por toda a casa, as exceções estavam em todas as regras, as polaridades estavam expandidas.

Isso nos faz ver a pós-modernidade como, em parte, uma espécie de vírus dionisíaco instalado na modernidade, tentando levá-la aos extremos da insanidade e da autodissolução. (CONNOR apud QUADRADO, 2006) A esse respeito, escreve o jornalista e mestre em comunicação Adriano Quadrado:

A pós-modernidade é a era da perversão de todas as coisas, da destruição de todos os ídolos, de inversão de todos os valores. Arcamos com o desconforto dessa orgia destruidora; por outro lado, abandonamos de vez a velha casca e nos abrimos para a possibilidade do vôo da renovação, soltando as seculares amarras simbólicas que nos detinham. Ao pensarmos na condição pós-moderna pelo viés otimista, perceberemos que a

iconoclastia desvairada permitiu que pudéssemos terminar de pôr abaixo séculos de aceitação cega de normas religiosas e culturais. Das regras da moral cristã que nos oprimiam desde a Idade Média à pretensão dos modernistas, tudo foi demolido pelas incertezas da contemporaneidade. O fim das certezas nos ameaça, mas nos traz possibilidades de inédita renovação. Muito mais do que simples apêndice da modernidade, a era em que vivemos poderá ser entendida no futuro como momento-chave de evolução para nossa cultura, por ter sido o ponto culminante do processo de destruição das velhas certezas, o ponto de abertura de novos caminhos. (QUADRADO, 2006)

O que antes era determinado, agora aparece como indeterminado, abolindo um centro único, dispensando as estabilidades. A pluralidade de ideias, julgamentos, pontos de vista, convicções e modos de viver fazem com que o processo de se estruturarem modelos sólidos de interpretação da realidade tenha se tornado árdua tarefa. O ser humano vive, hoje, mergulhado em signos, expandindo substancialmente o nível de abstração simbólica com que lida com o mundo. A condição pós-moderna deu lugar a algumas formulações teóricas, dentre elas a desconstrução, movimento de autocrítica, e o pós-estruturalismo, movimento de ruptura com o estruturalismo.

2.1.2 Pós-estruturalismo e desconstrução

Segundo Geoffrey Bennington (1993), foi em uma conferência na Universidade de Johns Hopkins, no ano de 1966, que o francês, Jacques Derrida, até então um pensador desconhecido, apresentou um ensaio que se opunha aos conceitos do estruturalismo, questionando a concepção de “signo” empregada por Saussure, e apontando um novo caminho, que, na falta de um termo melhor, convencionou-se chamar “pós-estruturalismo”. Pode-se dizer que o pós-estruturalismo é o voo despreendido das formas de expressões, assim como das várias possibilidades de interpretações; é a revisão hierárquica da linguagem em prol de uma liberdade linguística, semântica, ideológica, social e política. Logo, o despreendimento dessas amarras desencadeia a eclosão da sua corrente mais criativa: a desconstrução.

A princípio Derrida apresenta sua tese nas obras *L'Écriture et la différence* (1967) e *De la grammatologie* (1967), e desde então rejeita qualquer definição estável ou dicionarizável para aquilo que se entende por desconstrução. A própria compreensão da desconstrução como *método* crítico ou *modelo* de análise textual nunca foi reconhecida por Derrida. Conforme o filósofo francês, a desconstrução não poderá definir-se, porque as

ferramentas, que a permitem descrever, encontram-se, por sua vez, no gesto desconstrutivo. Assim, poderemos procurar a sua descrição justamente por aquilo que é ou por aquilo que não é.

Não podemos esquecer que a desconstrução tem como propósito questionar a estrutura interna dos textos, que até então era considerada como um tipo de voz monolítica que carrega, no seu discurso, a verdade inalterável e imutável, amordaçando e assim, silenciando, as outras vozes ali presentes, sob o nome de metafísica ocidental, isto é, a filosofia que impõe verdades e valores encarados como universais.

Derrida mostra que o princípio da indeterminação impede a possibilidade de qualquer verdade absoluta, com o que ataca o cerne mesmo da metafísica. O filósofo lembra sempre que a pressuposição da verdade decorre de uma regra básica da lógica, chamada de lei do terceiro excluído, fundamento que, na primitiva proposição de Aristóteles, consiste em determinar a identidade através de dois elementos apenas: a afirmação e a negação. Quer dizer, então, que, nessa perspectiva, algo só pode ser verdadeiro ou falso, não podendo existir um terceiro elemento fora da relação. (GOULART, 2003, p.11)

De acordo com esse pensamento, não havia possibilidade de uma linguagem plural, já que a disponibilidade era, até então, verdadeiro **ou** falso, claro **ou** escuro, bem **ou** mal, positivo **ou** negativo, finito **ou** infinito, etc. O desconstrutivismo rejeita as dicotomias, recusa o mutuamente exclusivo – onde nada pode pertencer ao mesmo tempo a ambas as partes, desafiando a ideia de uma estrutura concreta – sem contudo significar destruição completa, mas desmontagem e transformação, proporcionando assim a possibilidade de coexistência do verdadeiro e do falso, do bem e do mal. Influenciado por Heidegger e Nietzsche, Derrida sugere que todo o texto tem ambiguidade e, por isso, nenhuma interpretação está preservada da abertura à pluralidade de leituras. Rompendo com a estrutura, as portas serão abertas para que cada leitor, de acordo com a sua visão de mundo e maturidade literária, observe, não através da fresta que o narrador lhe propõe, mas da porta que estiver ao seu alcance.

Uma coisa não precisava existir em detrimento da outra. Tudo é um condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos, tal qual na dramaturgia de Shakespeare, em que podemos observar a quebra da ordem, a inversão dos valores, a desordem do humano, no Estado e na natureza, a ruptura dos maniqueísmos. O “ou” dava lugar ao “e”.

Naturalmente, essa “nova” maneira de pensar o texto literário, afetou também os estudos da tradução, rompendo com a busca pelo espelhamento do texto traduzido em

relação àquele do qual o tradutor parte, ou de mero transporte ou substituição de termos, tão bem recriada pelo escritor argentino Jorge Luis Borges em *Pierre Menard, autor de Quijote*. No conto, Menard não quer apenas reproduzir a obra de Cervantes, mas buscar a sua totalidade, estabelecendo total identificação (em lugar de interpretação) com o escritor espanhol. “[...] ao negar-se a simplesmente ‘interpretar’ ou ‘traduzir’ o Quixote, Menard pretende recuperar não apenas a totalidade do texto de Cervantes, mas também o contexto em que fora escrito [...] Não queria outro Quixote – o que seria fácil – mas o Quixote”. (ARROJO, 2007, p.19)

Para realizar seu intento, Menard pensa em transformar-se em Cervantes, isto é, “conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra os turcos, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918, **ser** Miguel de Cervantes.” (ARROJO, 2007, p.20, grifo do autor). Como o método se prova impossível, Pierre Menard decide continuar sendo ele próprio e chegar ao Quixote através de suas próprias experiências e visões de mundo. Impõem-se, então, o “misterioso dever de reconstruir literalmente a obra espontânea de Cervantes”. (ARROJO, 2007, p.20)

O conto de Borges termina constituindo uma alegoria daquilo que se supunha ser a tarefa do tradutor: repetir o texto de partida, escrito em outra língua, por outro sujeito, num outro momento histórico, anulando-se como pessoa portadora da sua própria vivência.

A nova filosofia do pós-estruturalismo nos permite atentar não mais para o que se perde na tradução, mas para o que ela abre de possibilidade de sobrevivência do texto literário, para o que ela suplementa e adia, permitindo múltiplas leituras de uma mesma obra. O tradutor é confirmado como leitor, que interpreta o texto a ser traduzido, desvinculado do delírio de transformar-se no autor do texto de partida.

Dessa forma, quando a diretora Léa Pool e a roteirista Judith Thompson levam para o cinema sua tradução do livro de *The Wives of Bath* e de recortes de diferentes peças de William Shakespeare, não mais se discutem as perdas e os delírios de quem opera como tradutora, levando à tela as suas leituras do texto escrito. A visão pós-estruturalista aplicada aos estudos da tradução nos permite compreender que o filme se constrói no rastro do texto shakespeariano e do livro que também opera como texto de partida (embora este não faça parte do nosso *corpus*), suplementando-os e estabelecendo o que Derrida chamou de *différance*, isto é, um eterno adiar/diferir da interpretação. “[...] o texto se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do ‘mesmo’ texto.” (ARROJO, 2007, p.24)

No entanto, se por um lado o tradutor se desvencilha do delírio de querer ser o autor, repetindo seus traços, suas crenças, sua história, por outro, encontra mais dificuldade em lidar com a melancolia gerada com o ato de traduzir e a impossibilidade da equivalência da totalidade do texto sobre o qual trabalha.

Nesta dissertação a melancolia do tradutor converge com aquela de Paulie, uma das protagonistas de *Lost and Delirious* e, por esta razão, trataremos deste sofrimento a seguir.

2.3 MELANCOLIA

“O espírito que vi bem poderia ser o demônio, pois o demônio tem o poder de assumir um aspecto agradável. Sim, e talvez, quem sabe, valendo-se de minha fraqueza e de minha melancolia, já que ele exerce tamanho poder sobre semelhante estado de ânimo, engana-me para condenar-me ao inferno?”

Hamlet, de William Shakespeare

O sofrimento melancólico atravessou a história, deixando sua marca entre aqueles que se dedicaram a compreendê-lo. Psicanalistas, médicos, poetas, religiosos e filósofos tentaram descrevê-lo a seu modo, desfrutando do conhecimento e do material de que dispunham no período. Em meio a diferentes construções tentaremos traçar um pouco de seu percurso.

Precedendo Hipócrates, uma base mitológica constituía a explicação para a melancolia e todo o mal – físico ou emocional – que afetava a humanidade era causado pelos deuses em sua vingança ou punição. Com Hipócrates e Aristóteles, a melancolia era descrita como o excesso de bile negra no corpo. A visão de Aristóteles sobre a depressão, diferente da de Hipócrates, não era inteiramente negativa. O primeiro não a via como uma enfermidade e, para ele, havia saúde no melancólico, e ela era parte da genialidade do indivíduo. (SOLOMON, 2001)

De acordo com o dicionário etimológico online, o vocábulo deriva do latim *melancholia* e do grego *melankholia*, “tristeza” e literalmente, quer dizer “bile negra”, pois

melané é “negro” e *kholé*, “bile”¹⁰. De acordo com Anatol Rosenfeld (1969, p. 140) em seu texto *Shakespeare e o pensamento renascentista*:

Segundo tudo indica, a filosofia moral e psicologia popular da época foram cuidadosamente estudadas por Shakespeare. As autoridades principais no campo da psicologia continuavam a ser Hipócrates e Galeno, os grandes médicos da Antiguidade. Conforme as teorias então em voga - todas baseadas nestes mestres antigos - o homem contém em seu microcósmico, em essência, o universo. Antes de tudo os quatro elementos - fogo, ar, água e terra. O fogo é quente e seco; o ar, quente e úmido; a água, fria e úmida; a terra, fria e seca. Estes elementos estão relacionados aos quatro humores: o sangue, e misturados a ele, o fel (bile), o fleuma (rins), e a melancolia (bile negra, baço). O sangue é, como o ar, quente e úmido, o fel, quente e seco (fogo), o fleuma, frio e úmido (água) e a melancolia, fria e seca (terra).

Os fluídos, categorizados como humorais, dependendo da sua quantidade – excesso ou escassez – poderiam determinar a saúde ou equilíbrio do indivíduo. Na Idade Média, a melancolia foi fundamentada na religião e era caracterizada como adoecimento do espírito, entendendo-a como obra satânica. Segundo Solomon (2001, p. 290), professor de psicologia clínica:

A depressão era vista como a manifestação da hostilidade de Deus, uma indicação de que o sofredor estava excluído do bem-aventurado conhecimento da salvação divina. Foi nessa época que a doença foi estigmatizada; em episódios extremos, os que sofriam dela eram tratados como infiéis.

O surgimento do cristianismo foi demasiadamente tóxico para os melancólicos, uma vez que a Igreja não demorou a encontrar embasamento na Bíblia para suas ideias. Se Judas cometeu suicídio, devia ser melancólico e, portanto, todos os melancólicos deviam ser como Judas. (SOLOMON, 2001). Assim, construía-se uma imagem imoral, que considerava o estado como pecado, já que sua existência era resultado da punição e ausência divina.

Enquanto a Idade Média enxergou a melancolia sob uma ótica baseada nos princípios morais, tal qual, como mencionamos anteriormente, o Renascimento, em alguns lugares da Europa (SOLOMON, 2001), retornou à ideia aristotélica do seu enaltecimento, tornando-a um pré-requisito para inspiração.

A melancolia configurou-se em glamour e entrou na moda. Segundo Solomon (2001, p.305) “[...] logo se tornou, aos olhos dos ingleses, uma doença da aristocracia.”. No final do século XVI, a melancolia manifestou-se artisticamente na literatura da época, e dois

¹⁰ <https://origemdapalavra.com.br/palavras/melancolia/>

personagens que se destacaram fazem parte da produção shakespeariana: o primeiro, Jaques, da comédia *Como quisermos*, se deleita em ser triste, um papel díspar em uma peça que é regada a felicidade. Trazemos a seguir uma de suas falas, em que se revela a sua melancolia:

ROSALINDA. Dizem que você é um melancólico.

JAQUES. Sim, prefiro ser assim a gargalhar.

ROSALINDA. Aqueles que se situam em um extremo ou outro são pessoas detestáveis, que merecem mais censura do que os ébrios.

JAQUES. Ora essa, é bom ser triste e não dizer nada.

ROSALINDA. Então também é bom ser poste.

JAQUES. Não possuo nem a melancolia do acadêmico, que é rivalidade; nem a do músico, que é capricho; nem a do cortesão, que é orgulho; nem a do soldado, que é ambição; nem a do advogado, que é política; nem a da mulher, que é beleza; e nem a do amante, que é isso tudo junto. É uma melancolia minha, própria, composta de muitos ingredientes, extraída de muitas visões e ainda das variadas contemplações das minhas viagens, nas quais minhas frequentes ruminacões colocavam-me na maior tristeza.

(SHAKESPEARE, Ato IV, Cena I.)

Aqui, Rosalinda, disfarçada, finge não conhecer Jaques e pede que lhe diga mais sobre ele. Jaques conta a ela sobre sua melancolia, apresentando sua tristeza como se fosse uma sensação que ele aperfeiçoou ao longo dos anos. Sua melancolia, ele completa, foi “composta de muitos ingredientes”, ou experiências, ao longo de sua vida. Jaques se deleita tanto em sua melancolia, que seu estado o faz parecer um personagem monótono e chato.

Figura 10: Jaques no filme *As you like it* (2006)



Fonte: Google (2020).

O segundo personagem shakespeariano é o célebre príncipe melancólico, *Hamlet*, que segundo Solomon (2001), reflete a melancolia com maior nitidez. O príncipe da Dinamarca é extremamente melancólico e descontente com o estado das coisas em seu país e em sua própria família – de fato, no mundo em geral. Em vários pontos da peça, ele contempla sua própria morte e chega a pensar em suicídio, no seu ilustre solilóquio “Ser ou não ser, eis a questão”:

Ser ou não ser - eis a questão.
Será mais nobre sofrer na alma
Pedradas e flechadas do destino feroz
Ou pegar em armas contra o mar de angústias –
E combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir;
Só isso. E com o sono – dizem – extinguir
Dores do coração e as mil mazelas naturais
A que a carne é sujeita; eis uma consumação

Ardentemente desejável. Morrer – dormir –
 Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!
 Os sonhos que não de vir no sono da morte
 Quando tivermos escapado ao tumulto vital
 Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão
 Que dá à desventura uma vida tão longa.
 Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo,
 A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,
 As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei,
 A prepotência do mando, e o achincalhe
 Que o mérito paciente recebe dos inúteis,
 Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso
 Com um simples punhal? Quem aguentaria os fardos,
 Gemendo e suando numa vida servil,
 Senão, porque o terror de alguma coisa após a morte –
 O país não descoberto, de cujos confins
 Jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade,
 Nos faz preferir e suportar os males que já temos,
 A fugirmos pra outros que desconhecemos?
 (SHAKESPEARE, Ato III, Cena I)

De acordo com Heliadora (2010, p.15), “Shakespeare: (...) deu a seu protagonista uma tarefa de vingança a executar e em torno dela criou toda uma avaliação da vida humana que chega às suas últimas consequências na famosa dúvida expressada: ser ou não ser.” A luta central de Hamlet é com sua própria incerteza. A questão é sobre a conduta mais nobre/digna: enfrentar os males da vida ou o desconhecido da morte. A peça é cercada de complexidade e tece a melancolia do personagem de forma bastante inteligente. Para Solomon (2010), Shakespeare trouxe a tona o tema, que antes era imperceptível, mostrando ao mesmo tempo e paradoxalmente a destruição e a sabedoria que ela traz.

As primeiras teorias químicas sobre os transtornos psiquiátricos e, conseqüentemente, sobre a depressão surgiram em meados do século XX. A melancolia, portanto, começa a ser interpretada como depressão, fazendo com que o primeiro termo caia em desuso. Solomon (2001) traça um paralelo entre a maneira como a melancolia era difundida em meados dos anos 1950 e o início da década de 1990, com o *boom* dos antidepressivos, principalmente o Prozac. Tanto na década de 1630, quanto na década 1990, parecia que todos sofriam de melancolia ou depressão. Porém, no século XVII, ela se dava pelo viés da suposta genialidade e, em 1990, resultava do advento farmacológico que atraía a todos, com uma “pílula da felicidade”.

Na modernidade, os mentalmente perturbados e os mentalmente doentes voltaram a ser pessoas. A ideia de que a depressão era causada pura e simplesmente por um desequilíbrio químico cerebral agradou os depressivos, mas, apesar disso, sua definição é incerta, até

mesmo na psiquiatria descritiva. A depressão chegava aos consultórios como um sintoma do mal estar da modernidade, manifestando-se, constantemente através da dor. Por essa razão, uma maneira possível de entender a melancolia é através do luto.

Antes de prosseguir com o panorama histórico do luto, achamos necessário frisar que o luto é um processo, não é um estado, e se encontra em incessante mudança, exposto e sujeito às mudanças da sociedade e da cultura, segundo Maria Helena Pereira Franco (2019). Esta constatação nos permite perceber como aconteceu a transformação desse conceito até os nossos dias, quando o processo de luto é definido como comum e esperado, devido à quebra de um vínculo.

De acordo com o dicionário etimológico *online A Origem da Palavra*, luto deriva do latim *luctus*, “dor, pesar, aflição”, de *lugere*, “lamentar, sofrer”. Sendo a dor do luto uma dor universal, ela é expressa culturalmente em inúmeros atos, como por exemplo, cerimônias fúnebres ou suspensão de atividades públicas. Por conseguinte, é importante ressaltar que o ser humano tem reações diferentes ao elaborar o luto, pois elas dependem do significado da perda, que pode variar em grau ou intensidade, afetando ou não, o indivíduo. É primordial destacar, no entanto, que o luto pode se apresentar não somente em situações decorrentes de um falecimento, mas em quaisquer cenários em que ocorra alguma perda.

Na Alta Idade Média, que se inicia com a queda do Império Romano, por volta do século V, ao final da sua vida, o moribundo aguardava em silêncio a sua hora chegar, deitado sobre a cama – o lugar onde a vida começara deveria ser o do término. Ali, alguém cerraria seus olhos e cruzaria suas mãos por sobre o corpo, segundo Ariés (2012). A despedida não tinha um caráter dramático, nem gestos de emoção excessivos. Ariés em seu livro *História da morte no Ocidente* (1977), nomeou esta morte de *morte domada*.

Seria impossível expressar-se de forma mais correta. Assim se morreu durante séculos ou milênios. Em um mundo sujeito à mudança, a atitude tradicional diante da morte aparece como uma massa de inércia e continuidade. A antiga atitude segundo a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome. (ARIÉS, 1977, p.40)

Aproximadamente a partir do século XII até o XVIII, houve uma ruptura cultural, e a morte começa a ganhar um sentido pessoal e dramático, que se reflete na compreensão de luto do período. De acordo com Ariés, o luto efetivamente tornou-se um ritual, traduzindo-se através de trajes específicos para a ocasião, assim como hábitos e durações estabelecidas

pelo costume, que se iniciava apenas após a comprovação da morte. Ou seja, as reações diante o luto, eram ditadas pela sociedade.

Assim, no século XIX a sociedade deixou de seguir os costumes estabelecidos com relação ao luto, passando a ser “[...] a expressão mais espontânea e mais insuperável de uma gravíssima dor; chora-se, desmaia-se, desfalece-se e jejua-se.” (Ariés, 2012. p.73). Aos poucos, as demonstrações de dor e pesar foram se prolongando mais e mais, chegando mesmo a uma verdadeira encenação. Não somente soluços, gritos e desmaios faziam parte dessa teatralidade, como também as condições impostas pelo luto, que se prolongava por muito tempo após a morte, impondo até mesmo restrições de lugares aos enlutados. As mulheres, por exemplo, foram por muito tempo proibidas de acompanhar os cortejos de seus maridos. (Ariés, 2012, p.231).

Em duas de suas tragédias, Shakespeare ilustra o luto – *Hamlet* e *Macbeth*. Na primeira (1599/1601), para além das cenas em torno da notícia inesperada da morte do pai do Príncipe Hamlet, trazemos como referência a cena do cemitério, onde se iniciam as despedidas fúnebres a Ofélia e, Laertes, em uma atitude de desespero, lança-se sobre a irmã morta, lamentando e chorando compulsivamente:

HAMLET: Amava Ofélia; quarenta mil irmãos não poderiam, com todo o seu amor multiplicado, perfazer o total do que eu lhe tinha. Que farias por ela?

O REI: Laertes, está louco.

A RAINHA: Evitai-o, por Deus.

HAMLET: Com os diabos! Dize logo o que farias. Chorar? brigar? jejuar? fazer-te em tiras? beber vinagre e até engolir inteiro um crocodilo? Tudo isso eu posso. Que vieste aqui fazer? Gemer apenas? desafiar-me na cova? Se desejas que te enterre, também posso imitar-te. Se falas de montanhas, que despejem sobre nós milhões de acres, até que o solo vá queimar-se de encontro à zona ardente, deixando o Ossa tornar-se uma verruga. Como vês, eu também falo empolado. (SHAKESPEARE Ato V, Cena I)

Podemos observar, na cena, as diferentes reações que ocorrem no processo de luto: a manifestação ostensiva da dor de Laertes, pela perda da irmã, e a consciência da importância de Ofélia na vida de Hamlet que ocorre apenas diante de sua tumba.

Em *Macbeth* (1603/1607), Lady Macbeth mergulhou em um poço de culpa, desilusão e solidão que a levou à loucura e, como consequência, a delírios. A impossibilidade de gerar filhos, depois de ter perdido um bebê, leva a personagem a querer abdicar de sua feminilidade. Ademais, Lady Macbeth é tomada de profundo sentimento de culpa pelo crime

cometido: o assassinato do rei. A profunda melancolia do luto leva-a ao suicídio. Aqui, portanto, o luto não se manifesta apenas em razão da morte.

Contemporaneamente, para as pessoas afetadas pela morte de um ente querido, a saída é a reclusão, o distanciamento social, devendo sofrer em silêncio e sozinhas. Dessa maneira, o luto aparece, de certa forma, como proibido, impedido de anunciar ou demonstrar seu próprio sofrimento. Isso tudo porque falar sobre a morte se tornou tabu:

Hoje as crianças são iniciadas, desde a mais tenra idade, na fisiologia do amor e do nascimento; no entanto, quando não veem mais o avô e perguntam porque, respondem-lhes, na França, que este viajou para muito longe, e, na Inglaterra, que descansa num lindo jardim onde crescem as madressilvas. Já não são as crianças que nascem dentro de repolhos, mas os mortos que desaparecem por entre as flores. (ARIÉS, 1977/2012, p.240-241)

As pessoas enlutadas, constantemente, são incentivadas a abandonarem precocemente seu processo de luto, que, assim como a morte, é visto como algo que precisa ser evitado. O enlutado passa a comportar-se de maneira socialmente aceitável, gerando uma incompatibilidade com a sua necessidade psicológica diante da perda. Em decorrência disso, ou o enlutado vive o seu processo em isolamento ou é forçado a abandoná-lo antes que seja completado. A sociedade hoje rejeita a ideia do luto como uma doença, por outro lado, existem inúmeras concepções a respeito do assunto, assim como, sobre a melancolia/depressão, como exploraremos a seguir.

2.3.1 A melancolia/depressão e o luto

Iniciamos esta seção tratando de alguns conceitos de melancolia, trazendo uma citação da – filósofa, escritora, crítica literária, psicanalítica búlgaro-francesa – Julia Kristeva no seu livro *Sol Negro* (1989, p.15):

(O que é uma melancolia? O que é uma depressão?), estamos aqui diante de um paradoxo enigmático que não deixará de nos interrogar: se a perda, o luto, a ausência desencadeiam o ato imaginário e o nutrem, permanentemente, tanto quanto o ameaçam e danificam, é também notável que ao negar-se essa mágoa mobilizadora erija-se o fetiche da obra. O artista que se consome com a melancolia é, ao mesmo tempo, o mais obstinado em combater a demissão simbólica que o envolve... Até que a morte o atinja ou que o suicídio se ponha para alguns como triunfo final sobre o nada do objeto perdido...

Assim como a melancolia tornou-se uma patologia predominante no século XIX, a depressão tornou-se a forma de expressão do mal-estar e do sofrimento psíquico, nos dias atuais. Para Hélène Prigent (2005), com o nascimento da psiquiatria começa-se uma análise dos sintomas da melancolia. Jean-Étienne Esquirol (1838) e Philippe Pinel (1856) a definem como uma mania, uma loucura caracterizada por um delírio parcial com uma tendência triste ou opressiva. Para Esquirol (1805) não somente as paixões são as causas mais comuns, mas ela tem com essa doença e suas variedades, relações de semelhança extraordinária.

Para Geraldo Ballone (2015), a palavra *depressão* pode significar um sintoma, parte de inúmeros distúrbios emocionais sem ser exclusivo de nenhum deles, pode também ser uma síndrome traduzida por muitos e variáveis sintomas psíquicos e somáticos ou ainda, ser uma doença, caracterizada por alterações afetivas. Contudo, do ponto de vista clínico, a depressão nem sempre se caracteriza por um rebaixamento do humor, manifestação de tristeza, choro, abatimento moral.

A melancolia/depressão parece um luto que não consegue se fazer, um luto que permanece e não tem fim. Freud, em seu ensaio *Luto e Melancolia* (1917) descreve o luto como uma reação à perda da pessoa amada, ou a perda de devaneios – como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante – colocados em seu lugar, qualquer objeto de desejo desencadeia esse processo. Em algumas pessoas, as mesmas influências produzem melancolia/depressão, ao invés, de luto.

Apesar da recusa do sujeito de abandonar o objeto de amor/desejo e as vias de prazer encontradas ali, ele vai, aos poucos, renunciando, este então; é o trabalho de luto. O objeto apesar desse trabalho estará sempre presente no sujeito, constituindo uma parte **trágica**. Apesar da perda externa, a perda interna se repete, a representação do objeto permanece. Nunca é abandonado de fato, nunca é **perdido**.

Em seu ensaio, Freud traz a definição de melancolia:

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. (FREUD, 1917, p.1)

Nesse fragmento, Freud traz uma espécie de lista daquilo que julga serem os traços da melancolia:

1. **Presença de dor psíquica:** estado de ânimo profundamente doloroso;
2. **Suspensão de interesse pelo mundo externo:** nada do mundo atrai o sujeito, incapaz de se interessar por algo “lá fora”;
3. **Perda da capacidade de amar:** que dialoga bastante com o anterior; não havendo relação amorosa que se sustente, nada traz prazer ao indivíduo;
4. **Inibição de atividades:** bloqueio, confusão, embaraço para realizar atividades do dia a dia;
5. **Depreciação de si mesmo:** o sujeito vai se julgar, menosprezar e se atacar permanentemente.

Essas reflexões de Freud irão ser úteis na nossa próxima seção, quando nos debruçarmos sobre o *corpus* e apreciarmos a personagem Paulie. Já vimos que para Freud, o luto tem como característica a perda de um elo significativo entre uma pessoa e seu objeto, tratando-se de um fenômeno mental natural e constante durante a vida do ser humano, não se resumindo apenas à morte, mas ao enfrentamento das constantes perdas reais e simbólicas, que vivenciamos. Desta forma, ele distingue o luto entre “normal” e “patológico”. O luto para ele, em casos extremos, quando não vivenciado em sua dinâmica “normal”, pode acarretar uma patologia.

O luto profundo, a reação à perda de alguém que se ama, encerra o mesmo estado de espírito penoso, a mesma perda de interesse pelo mundo externo — na medida em que este não evoca esse alguém —, a mesma perda da capacidade de adotar um novo objeto de amor (o que significaria substituí-lo) e o mesmo afastamento de toda e qualquer atividade que não esteja ligada a pensamentos sobre ele. (FREUD, 1917, p. 1).

A melancolia/depressão é um luto mal feito, ou é um luto que não foi nem iniciado e nem reconhecido como uma perda. Enquanto no luto normal a perda é consciente, no luto patológico a perda é inconsciente. Em consequência das perdas em massa, por ocasião da Primeira e da Segunda Guerra Mundial, as repercussões emocionais e fisiológicas do luto tornaram-se objeto de pesquisa. A partir daí, estudiosos começaram a dedicar mais atenção à intensa aflição e perturbações emocionais que se seguem imediatamente à experiência de perda.

Em 1895, o psiquiatra norte americano, John Bowlby, desenvolveu sua teoria do apego, com a qual tentou compreender a formação de laços afetivos entre pessoas e a forte reação emocional que ocorre quando estes laços ficam ameaçados ou são rompidos. O luto é a reação à ruptura de um elo significativo, no qual havia investimento afetivo entre o ente que se foi e o enlutado. Para Colin Parkes (1998) o luto pode ser comparado a um machucado, tal como a ferida que, aos poucos, cura e cicatriza, mas pode gerar complicações e obstáculos, fazendo com que a cicatrização se torne mais lenta, ou pode abrir um novo ferimento naquele que estava quase curado. Outra autora que também faz uma analogia do processo de luto ao processo de cicatrização é Karina Fukumitsu (2004), para quem a perda de uma pessoa querida pode ser relacionada a uma ferida existencial que pode ser curada, jamais esquecida e a cicatriz é uma prova disso, uma ferida aberta, que gera dor e sofrimento, mas que necessita de tempo para ser processada.

Retomando a professora Maria Helena Franco (2019), o luto é um **processo** natural consequente do rompimento de vínculo significativo, que não se dá somente com a morte, mas também por separação amorosa, aposentadoria, exílio, perda de partes do corpo, perda de funções corporais, entre outros. A professora ainda enfatiza que nem sempre o luto é relacionado à tristeza, embora Bowlby (1990) e Kubler-Ross (2015) tenham estabelecido, seus estágios e fases, além da forma como cada indivíduo processa e vivencia o luto que será única e particular¹¹. Diante do exposto, podemos pensar o luto como processo de desligamento desse objeto perdido – retirando os meus investimentos emocionais/libidinais desse objeto que não encontro mais – e a melancolia/depressão como a incapacidade de resolver esse trabalho de luto.

Ao longo da tarefa tradutória se estabelece uma relação simultânea de orgulho e anulação. Se por um lado o/a tradutor/a admira o original, por outro, se apaga para deixá-lo sobressair. Julga-se incapaz de “chegar ao autor” e se sente fadado ao fracasso. Muito desse sentimento advém de anos de crítica, como a de Alexander Fraser Tytler, quando pontifica que o que define uma boa tradução é a capacidade do tradutor de reproduzir a **totalidade** do texto original. Não sendo capaz de alcançar essa totalidade, o tradutor sente-se devorado pelo texto de outrem, como foi possível observa em *Tradução e Melancolia* (2007), livro em que Susana Kampff Lages disserta sobre esta estreita relação. Como vimos no estudo de Freud, o indivíduo não consegue se dissociar do seu objeto de desejo, que se encontra

¹¹ <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rbtc/v7n1/v7n1a07.pdf>

perdido para sempre e, ao mesmo tempo, sempre é procurado, já que aceitar a perda seria por fim nessa melancolia.

Mas o milagre nunca é completo. Toda tradução é insuficiente. No melhor dos casos, escreveu Huet, uma tradução pode, por meio da autocorreção cumulativa[B1] aproximar-se cada vez mais das demandas do original, traçando tangentes cada vez mais próximas. Mas não poderá jamais haver uma circunscrição completa. Uma particular tristeza deriva da percepção dessa inequação. Ela assombra a história e a teoria da tradução... Há uma especial miséria da tradução, uma melancolia depois de Babel. (STEINER, p.269)

Concluimos, pois, que apesar de sua potência – pois permite o prolongamento da existência do texto -, o tradutor é um indivíduo melancólico, e a tradução em sua totalidade – missão impossível. Sua melancolia nunca terá um fim, pois, tal como Sísifo na mitologia grega, o tradutor está condenado a, por toda a eternidade, rolar uma grande pedra de mármore com suas mãos (no exercício da tradução) até o cume de uma montanha, sendo que toda vez que acredita estar quase alcançando o topo (sua totalidade), a pedra rola novamente montanha abaixo, até o ponto de partida, afetada por uma força irresistível.

3 AS MENINAS DIALOGAM COM SHAKESPEARE

A linguagem normalmente usada para criticar uma tradução intersemiótica evidencia, em geral, uma carga moralista gigantesca. Em seu texto *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, Robert Stam (2000, p.54, tradução nossa) destaca algumas delas para nós:

A linguagem da crítica que lida com a adaptação cinematográfica tem sido muitas vezes profundamente moralista, inundada em termos como *infidelidade*, *traição*, *deformação*, *violação*, *vulgarização* e *profanação*, cada acusação carregando sua carga específica de negatividade. A *infidelidade* ressoa com conotações do pudor Vitoriano; a *traição* evoca a falsidade ética; *deformação* implica nojo estético; a *violação* lembra a violência sexual; a *vulgarização* evoca degradação de classe; e a *profanação* sugere um tipo de sacrilégio religioso à ‘palavra sagrada’¹²

Podemos observar que os termos usados permeiam o *corpus* desta dissertação: a relação de Victoria e Paulie e a negação das personagens em relação à sua sexualidade (*infidelidade* e *traição*); a desaprovação da sociedade diante de um casal lésbico fora do lugar e dos termos da fetichização (*deformação*, *violação* e *vulgarização*), sendo o último relacionado à violência de serem tiradas “do armário” ou no caso da Victoria, ser persuadida a ficar; e por último, mas não menos importante, a história de descoberta e amor entre meninas se desenrolar em um colégio católico (*profanação*).

Portanto, o filme, fugindo da acepção tradicional do que é entendido como tradução, torna-se uma tradução social, isto é, uma leitura crítica da sociedade, por meio de recortes de personagens, cenas e temas que dialogam com a obra dramática shakespeariana, sem se subordinar a ela. A hierarquia canônica de Shakespeare é quebrada para tratar de “assuntos de meninas”. Fazendo da câmera a sua agulha e linha, os textos shakespearianos são costurados promovendo – não nos palcos, mas nas telas – uma peça com temáticas que estão à nossa volta. Shakespeare sai das estantes e é observado sob a ótica da problemática social feminina contemporânea.

Por essa razão, o *corpus* não pode ser abordado com base na teoria da tradução tradicional, uma vez que entendemos que as relações entre textos traduzidos não podem ser reduzidas a um cenário de perdas e ganhos e não podem ser simplesmente transportadas em

¹² Nossa tradução de: The language of criticism dealing with the film adaptation of novels has often been profoundly moralistic, awash in terms such as infidelity, betrayal, deformation, violation, vulgarization, and desecration, each accusation carrying its specific charge of outraged negativity. Infidelity resonates with overtones of Victorian prudishness; betrayal evokes ethical perfidy; deformation implies aesthetic disgust; violation call to mind sexual violence; vulgarization conjures up class degradation; and desecration intimates a kind of religious sacrilege toward the "sacred word."

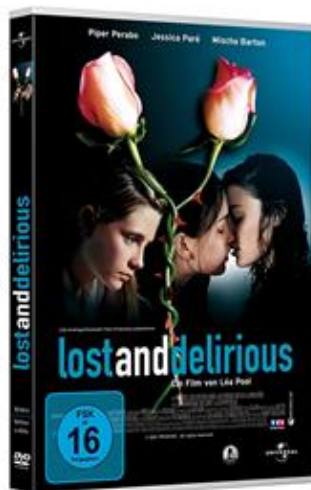
um vagão, como cargas que chegam intactas ao seu destino. A diferença jamais será eliminada. Não é redutível. Recorremos, pois, à taxonomia de Gérard Genette, que, no seu livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (1982), desenvolve conceitos que, embora de ordem estruturalista, nos permitiram fixar um lugar de partida, na observação dos pontos de contato do filme com os textos shakespearianos. Esses mesmos pontos, que Genette e outros autores chamam de relações de intertextualidade, configuram, para Jacques Derrida, uma teia ou entrelaçado de *rastros*, que fazem parte de uma rede de *suplementos* no jogo infundável da *différance*. Daí a absoluta singularidade de cada texto. Não sendo nem presença, nem ausência, o filme é rastro do rastro do rastro, suplemento do suplemento do suplemento. É aquilo que se coloca na tensão entre a presença da ausência e a ausência da presença.

Isto posto, esta seção se dedicará à análise do *corpus* escolhido, nas suas relações intertextuais com diferentes obras e personagens de William Shakespeare, além de alguns poucos diálogos com outras produções da literatura inglesa.

[...] pensar não simplesmente em uma sequência de sentidos, mas em uma sequência de contextos ou relações nos quais o todo da obra de arte [...] possa ser colocado, tendo cada contexto sem *mythos* [narrativa] e *ethos* [caracterização] características, como também sua *dianora*, ou sentido. Chamos esses contextos ou relações de fases. (FRYE, 2014, p. 190)

Como optamos por uma evolução linear das análises do filme, começaremos pelas traduções do seu título em português do Brasil (*Assunto de Meninas*) e em português de Portugal (*A Outra Metade do Amor*), tendo explorado brevemente, na seção anterior, os termos que compõem o título da película em inglês, *Lost and delirious*, perdidas e delirantes, respectivamente. “Qual assunto de meninas?”, ou ainda, numa perspectiva de problematização de temas como sexualidade e gênero, “o que seria um assunto de meninas?” Já no título português, a pessoa responsável pela escolha/tradução do título optou por ativar no espectador a temática universal do amor, suscitando questões como: Que metade seria essa? A parte que conhecemos? E qual parte seria essa?

A primeira percepção que o espectador tem da obra, antes mesmo de assisti-la, além do título, é a composição visual da capa ou *poster*. Nela, há dois elementos que se destacam: à direita, as protagonistas se beijam; e ao centro duas rosas se entrelaçam no prelúdio do desabrochar. (ver **Figura 11**)

Figura 11: Capa do DVD

Fonte: Google (2020).

Esse primeiro elemento imagético atrai a atenção pelo simples fato da normatividade social ser heterossexual. Como vai de encontro aos valores vigentes, um relacionamento lésbico não é desejável ou aceito pela sociedade, causando estranhamento. Já na segunda imagem, há uma relação de paratextualidade com o texto shakespeariano, isto é, uma relação mais afastada e menos evidente com o texto, aqui, na forma de capa (GENETTE, 2010). Neste caso, existe uma relação entre o liame das duas rosas com um fragmento do texto dramático *Romeu e Julieta*:

JULIETA Romeu, Romeu, por que há de ser Romeu? Negue o seu pai, recuse-se esse nome; Ou se não quer, jure só que me ama e eu não serei mais dos Capuletos. É só seu nome que é meu inimigo: Mas você é você, não é Montéquio! O que é Montéquio? Não é pé, nem mão, Nem braço, nem feição, nem parte alguma de homem algum. Oh, chame-se outra coisa! O que há num nome? O que chamamos rosa teria o mesmo cheiro com outro nome; E assim Romeu, chamado de outra coisa, Continuará sempre a ser perfeito, Com outro nome. Mude-o, Romeu, e em troca dele, que não é você, Fique comigo. (SHAKESPEARE, Ato II. Cena II)

Na cena em foco, Julieta indaga por que “Romeu é Romeu”, referindo-se à infeliz coincidência de seu amado pertencer à família Montéquio e ela, aos Capuleto, arqui-inimigas. A moça chega a pedir que o rapaz negue sua origem, frisando que é somente um nome que os separa.

No texto fílmico, há uma ressignificação da cena, no fato de Paulie e Tory fugirem ao padrão heterossexual e serem um casal lésbico representado pelas duas rosas, na imagem da

capa/poster: “O que há num nome? O que chamamos rosa teria o mesmo cheiro com outro nome”. Estamos, pois, diante de dois amores “impossíveis” e, socialmente, inaceitáveis.

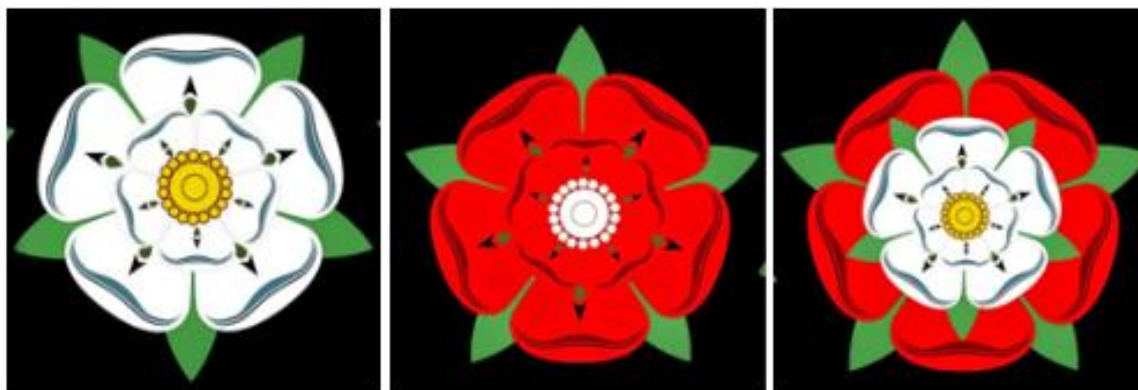
[...] na maioria das culturas hoje conhecidas e existentes, dominam arranjos sociais notadamente patriarcais e baseados na heterossexualidade como norma obrigatória. Muitas religiões se encarregam além disso de condenar absolutamente tudo o que não serve explicitamente à reprodução. Portanto, as relações sexuais e amorosas entre mulheres são quase sempre, por sua vez tabus, severamente condenadas e invisibilizadas. (FALQUET, 2013, p.4)

O ponto convergente entre os dois amores é a convenção social – assim como a convenção sobre o signo “rosa”. Debruçando-nos mais um pouco sobre a imagem das rosas, é possível estabelecer outra relação de paratextualidade, desta vez nos deslocando para peça escrita por Shakespeare, entre 1592 e 1593, baseada na história de Ricardo III, monarca da Inglaterra, no curto período entre 1483 e 1485. *Ricardo III* traz à tona a sede de poder desse vilão-protagonista e suas tramas, para se tornar rei da Inglaterra.

Por ser uma peça histórica, isto é, um texto que procura contar a história de um soberano inglês, é importante identificar as bases em que Shakespeare se pautou para sua construção. Um dos planos de fundo para sua peça, a Guerra das Rosas, foi uma sucessão de lutas entre famílias nobres inglesas pelo trono da Inglaterra, entre os anos de 1455 até 1487. O conflito teve esse nome em razão dos símbolos utilizados pelas duas famílias e é neste ponto que podemos construir mais um elo de paratextualidade com o texto fílmico: a rosa branca para os Yorks, representando a pureza da Virgem Maria; a rosa vermelha para os Lancasters.

Derrotando Ricardo III na batalha de Bosworth, Henrique, herdeiro dos Lancasters, casou-se com Isabel de York, filha de Eduardo IV e tornou-se rei com o título de Henrique VII. Dessa forma, uniu as duas casas, somando os dois símbolos das rosas em um, combinando as duas cores, formando a nova casa real inglesa, os Tudors. O desenho abaixo simbolizava a união e o respeito mútuo. O emblema da Rosa Tudor foi usado como símbolo de fidelidade e lealdade. (ver **Figura 12**).

Figura 12: Emblemas dos Lancasters, Yorks e Tudors



Fonte: Google.

Na composição das duas rosas na capa/poster do filme, ambas as flores possuem a tonalidade rosa, mistura das cores vermelha e branca, das casas Lancasters e York, respectivamente, como na Guerra das Rosas. Aqui, elas ainda possuem espinhos, traduzindo a existência de um conflito, assim como a guerra. Do mesmo modo as personagens, embora unidas e nutrindo uma relação de respeito, passam por inúmeros embates internos e externos, que fazem com que uma delas, Tory, não assuma publicamente seus sentimentos por Paulie, quando o relacionamento é descoberto, direcionando a história ao desfecho trágico e confirmando que “o contexto social da arte é também o contexto moral”. (FRYE, 2014:237)

Ao iniciar o filme, logo após se deparar com essas relações de paratextualidades, o espectador adentra uma obra cinematográfica repleta de intertextos. Um dos significados de intertextualidade encontrado no dicionário *online* do *Google* diz que o termo “é a superposição de um texto literário a outro”. Entende-se como superposição, em um sentido mais literal, “colocar por cima”, o que nos remete ao conceito de palimpsesto trazido por Gérard Genette, na epígrafe do seu texto *Palimpsestos, a literatura de segunda mão*:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. (GENETTE, 2010, p.7)

A partir do conceito de dialogismo, cunhado por Mikhail Bakhtin, ao observar que as vozes dos personagens e do autor ecoam no texto literário e do seu conceito de polifonia, Julia Kristeva desenvolveu o conceito intertextualidade, em dois artigos “A palavra, o diálogo, o romance”; e “O texto fechado”, ambos da década de 1960. Aqui, a autora define como

intertextualidade o fato de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. (KRISTEVA apud SAMOYVAULT, 2008, p. 16).

Em *A Intertextualidade* (2008), Tiphaine Samoyault nos traz Gérard Genette, que se refere à “literatura de segunda mão”, que não é bem vista e muito menos reconhecida no campo literário. Genette amplia e desconstrói esse conceito, rompendo com a hierarquização das artes, entendendo a intertextualidade como a existência de um texto em outro, mostrando de maneira tipológica e descritiva, cinco relações que ele denomina de transtextuais:

A primeira, a **intertextualidade**, onde ele diz que é a relação de “co-presença” entre dois textos, podendo ser na forma de citação – sua forma mais literal -, alusão ou plágio;

a segunda, a **paratextualidade**, que já foi mencionada na análise da ilustração da capa, Genette diz ser todos os materiais soltos do texto, como notas de rodapé, etc. No caso de filmes, pôsteres, capas de DVD, trailers...;

a terceira, a **metatextualidade**, que é a relação crítica entre um texto e outro, seja ela explícita ou silenciosa;

a quarta, a **arquitextualidade**, que é a mais abstrata e implícita, presente nos títulos e subtítulos;

a quinta e última, a **hipertextualidade**, relação entre o hipertexto, com um texto anterior hipotexto, que o primeiro transforma, modifica elabora e estende. Neste caso, o filme *Assunto de Meninas* é um hipertexto e as obras Shakespearianas hipotextos.

Como temos em mãos um mosaico shakespeariano, nesta dissertação iremos destrinchar algumas relações transtextuais, que exploraremos mais adiante. Vale lembrar que o discurso teórico geralmente se refere a todas essas categorias sob o nome de intertextualidade.

Isto posto, as adaptações cinematográficas, não raro questionadas com relação à sua “fidelidade” ao texto de partida, são retomadas por Robert Stam ainda em seu texto “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation” (2000), quando o autor propõe que as releituras deixem de ser vistas como tentativas de ressurreição dos textos de onde partiram e sejam compreendidas como elementos participantes de uma contínua troca e relação intertextual. Retomando a teoria genettiana, no seu quinto tipo de classificação no jogo intertextual – a hipertextualidade – Stam observa que obras fílmicas são classificadas como hipertextos

derivados dos seus hipotextos. Nesta dissertação, portanto, *Lost and Delirious* é o hipertexto, enquanto os textos dramáticos do Bardo, com os quais o filme dialoga, são hipotextos que foram selecionados, deslocados, atualizados, transformados, subvertidos, transmutados e amplificados a partir de formas ainda mais antigas, uma vez que os textos dramáticos de William Shakespeare, em sua maioria, são eles próprios hipertextos de escritos anteriores. Podemos ainda acrescentar que o *corpus* constitui uma relação crítica entre os textos shakespearianos e alguns outros poucos da literatura de língua inglesa, seja quando o texto comentado é citado explicitamente ou quando é evocado silenciosamente, através de imagens.

O rastro é ‘a unidade de um duplo movimento de protensão e retenção’, em que um elemento sempre se relaciona com outro ‘guardando em si uma marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca de sua relação com o elemento futuro’. (CARNEIRO apud DERRIDA, p. 199)

3.1 PARA COMEÇO DE CONVERSA

Dando início à narrativa do filme, deparamo-nos com a primeira personagem – Mary Bedford – uma garota de mais ou menos uns 15 anos, que perdera a mãe, e a madrasta havia convencido o pai a enviá-la para um colégio interno, que será palco de toda história, através do olhar de Mary: “Tinha um mau pressentimento. Me sentia como um rato, indo diretamente para a boca do gato. E não havia nada que eu pudesse fazer a respeito”.

A cena da viagem ao colégio e o comentário de Mary nos remetem, mais uma vez, aos *Contos da Cantuária* ou *Contos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer, em que os viajantes, que se dirigem em romaria à Catedral da Cantuária, são desafiados a contar uma história. Aqui, a partir do deslocamento da personagem para um lugar, até então, desconhecido, uma história tem início.

Figura 13: Cena inicial do filme



Fonte: Filme *Assunto de Meninas* (2001).

Outro intertexto, em que o filme constrói uma alusão com os contos de Chaucer, foi a locação selecionada para a filmagem. Afinal, o nome da instituição – Universidade de Bishop – remete os conhecedores da literatura de língua inglesa ao Arcebispo da Cantuária (Archbishop de Canterbury), bispo sênior e primaz da Igreja Anglicana e líder espiritual da Comunidade Anglicana. Remete, ainda, à Catedral da Cantuária, o destino dos viajantes dos contos e de muitas mulheres, como vimos na primeira seção desta dissertação.

Figura 14: Universidade de Bishop no filme (2001)



Fonte: Filme *Assunto de Meninas* (2001).

Figura 15: Catedral de Cantuária

Fonte: Wikimedia.¹³

Chegamos ao nosso destino, embora este não seja o fim da história, mas o começo. De maneira extremamente fria, o pai deixa Mary no colégio. A garota está intimidada por todas e tudo ao seu redor. A diretora, Ms. Vaughn, designa Mary ao quarto de Pauline Oster e Victoria Moller, que serão suas companheiras. A pedido da diretora, Victoria a acompanha até o dormitório e tenta tranquilizá-la sobre o lugar

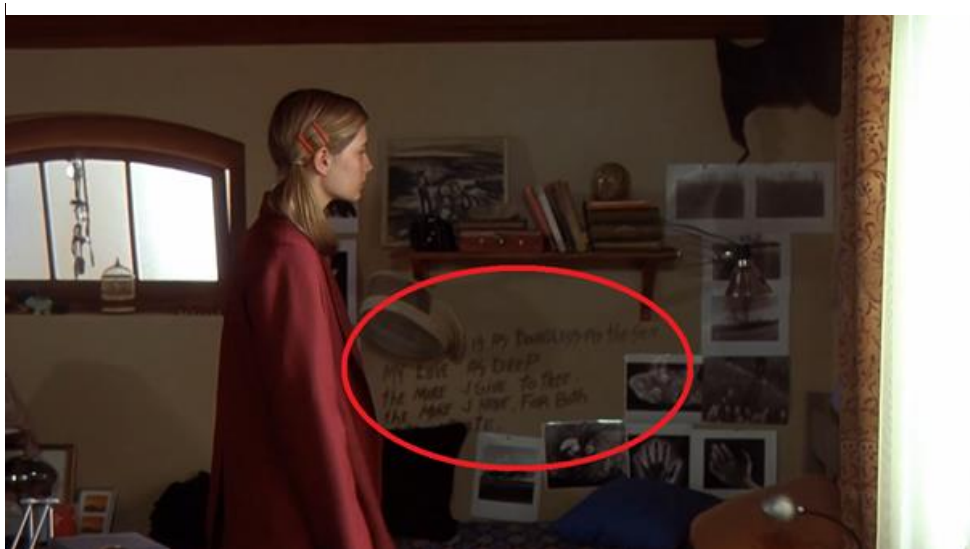
No dormitório, o espectador observa junto a cama de Paulie, os versos do Ato 2, cena 2, de *Romeu e Julieta* grafados na parede “My bounty is as boundless as the sea, My love as deep; the more I give to thee, The more I have, for both are infinite” (Minha afeição é como um mar sem fim, Meu amor tão profundo. Mais eu dou Mais tenho, pois são ambos infinitos.). Na taxonomia de Genette, trata-se de uma relação de intertextualidade, o primeiro tipo de transtextualidade do estudioso francês:

[...] uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio, que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro. (GENETTE, 2010, p. 8)

¹³ Acesso em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/02/Canterbury_Cathedral_-_Portal_Nave_Cross-spire.jpeg/800px-Canterbury_Cathedral_-_Portal_Nave_Cross-spire.jpeg.

Na cena de *Romeu e Julieta*, a heroína está no balcão e fala a Romeu, em resposta à sua indagação sobre a jura de amor. Estamos diante de uma citação direta, pois se trata da transcrição com as exatas palavras do excerto, apesar da ausência de aspas. Além disso, pode-se observar a existência dessa co-presença em forma de alusão, uma vez que o fio condutor do filme é o romance entre Paulie e Victoria, similar ao do casal shakespeariano.

Figura 16: Frase na parede de Paulie



Fonte: Filme *Assunto de Meninas* (2001).

Não demorou muito até Mary colocar um rosto no nome Paulie, que a abordou no hall de entrada dos dormitórios. A expressão de Mary é uma mistura de curiosidade e admiração, afinal acabaram de se conhecer e a jovem com um vocabulário sem pudor e um cigarro na mão, a convocou para ajudá-la a batizar o ponche. A cena estabelece mais uma relação de intertextualidade, em sua forma menos explícita, isto é, uma alusão.

Feitiços, venenos e poções estão muito presentes no trabalho de William Shakespeare. Escolhidos por muitos dos seus personagens para seduzir, matar e conquistar o poder, as menções a ervas e plantas refletem o vasto conhecimento do Bardo sobre a dualidade das propriedades das plantas e até dos atributos metafísicos relacionados ao tempo em que as plantas são colhidas. Em *Romeu e Julieta*, por exemplo, Frei Laurence (o monge que preparou a mistura) destaca que na flor dorme tanto um remédio quanto um veneno; ambos são da mesma origem, tal como acontece na alma humana. Em *Macbeth*, as bruxas incluem em seu encantamento “root of hemlock digged i’th’ dark” (“uma raiz de cicuta colhida na escuridão”,

tradução nossa), enfatizando a crença de que as plantas colhidas no escuro, na ausência da lua, são usadas para fazer o mal.

Nessa cena, depois de batizar o ponche, Paulie diz para Tory (apelido de Victoria) “You’re my morning glory, Tory” (“Você é minha Glória da Manhã, Tory”, tradução nossa).

Figura 17: Paulie cochichando no ouvido de Victoria



Fonte: Filme *Assunto de Meninas* (2001).

Segundo o site *Flower Meanings*, a flor Morning Glory está relacionada ao amor não correspondido, amor que é em vão. Reza a lenda que dois jovens se apaixonaram perdidamente, esquecendo de tudo e todos ao seu redor, inclusive suas responsabilidades. A escolha não agradou aos deuses, que fizeram com que os amantes só se encontrassem uma vez no ano. Claro está que Morning Glory está relacionada aos amores impossíveis.

Contudo, o intertexto que queremos destacar aqui é a comédia shakespeariana, *Sonhos de uma Noite de Verão*, escrita em meados da década de 1590. A peça consiste em várias tramas, que giram em torno do casamento de Teseu e Hipólita tendo como palco uma floresta habitada por seres mitológicos. O tema do amor e de suas dificuldades é explorado, e como o *locus* dramático é a floresta, o uso mágico das flores também tem importância. Aqui, a flor, *Love-in-idleness* (Amor Perfeito) é utilizada por Puck, numa poção do amor, responsável pelo caos e o equilíbrio – veneno e remédio – da história.

Figura 18: Flor Glória da Manhã



Fonte: Blog [Flower Meaning](https://www.flowermeaning.com/flower-pics/Morning-Glory-5.jpg).¹⁴

¹⁴ Acesso em: <<https://www.flowermeaning.com/flower-pics/Morning-Glory-5.jpg>>.

Figura 19: Flor Amor Perfeito



Fonte: Blog Flower Meaning.¹⁵

Uma relação intertextual com William Shakespeare diz respeito ao comportamento de Paulie, suas atitudes e vestes. A personagem não compactua com o que lhe é imposto, questiona e, aos olhos das outras, é uma rebelde transgressora de regras, tal qual Katarina Minola, em *A Megera Domada*.

¹⁵ Acesso em: <https://www.flowermeaning.com/flower-pics/Pansy-7.jpg>.

Figura 20: Paulie enfrentando a professora



Fonte: Filme *Assunto de Meninas* (2001).

Paulie é decidida e forte, avessa aos padrões tradicionais ditados pela sociedade e se coloca claramente contra certas imposições sociais, mostrando-se independente e dona de um pensamento libertário. Katarina, a Megera da Renascença é aquela que se recusa a casar, tem a língua afiada, é ríspida e agressiva, elementos considerados anticonvencionais para uma mulher, na Renascença. A figura de Paulie e o que ela representa – a megera contemporânea – não fica atrás, causando estranhamento, incomodando, desafiando e perturbando a sociedade, permitindo reflexões acerca de verdades nem sempre agradáveis aos olhos humanos.

O teatro Renascentista foi inspirado por dramaturgos clássicos e pensadores como o romano Sêneca, além de nutrido pela influência do movimento renascentista oriundo da Itália. O teatro elisabetano criou, por sua vez, um estilo vanguardista de dramaturgia, possibilitando o alcance social das peças e propiciou a criação da demanda por uma mescla de estilos que agradavam de príncipes, a gente do povo. Prevalencia, na Inglaterra, o mais arraigado preconceito contra a profissão de ator, exercida apenas por homens. Os papéis femininos eram representados por rapazes muito jovens, que se vestiam como mulheres, imitando a voz e os gestos femininos. Os atores eram considerados vadios e vagabundos. E, para não serem

importunados pela polícia, tinham de obter proteção de altas personalidades da nobreza britânica, que os empregavam como seus criados e os obrigavam a vestir, fora do palco, a libré da criadagem desses nobres.

Figura 21: Libré



Fonte: Google.¹⁶

A libré, uma espécie de uniforme que variava conforme os usos e costumes de cada corte, é atualizada, no contexto do filme, no uniforme das alunas. Contudo, podemos observar que Paulie não usava seu uniforme como as demais estudantes: adotou um estilo mais despojado, com gola pra cima, a gravata frouxa, *bottons* espalhados, marcando, também, através de suas roupas seu comportamento transgressor.

3.2 A JORNADA DO AMOR NUNCA É FÁCIL

“O amor é cego, e os amantes não conseguem ver as loucuras que cometem”

O Mercador de Veneza, de William Shakespeare

¹⁶ Acesso em: <http://4.bp.blogspot.com/-szRVtC4FoG0/UvFCiZ_BSI/AAAAAAAAAJaY/vVtKIIOG4dc/s1600/sota+dois.jpg>.

Não demora muito tempo até que Mary descubra a relação de Tory e Paulie. Na sua primeira noite, olhando pela janela, ela as flagrou se beijando, apaixonadamente. Mouse – apelido de Mary – encarou com estranheza, mas não com preconceito, apesar de não entender do que exatamente se tratava. Apesar de confusa, não se priva da companhia das moças e os laços entre as três crescem, quando descobrem que sofrem de uma ferida em comum: suas mães.

O rastro desse fato é marcado na escultura de uma mulher com um bebê em seus braços no *hall* de entrada para os dormitórios. A amizade entre Paulie, Tory e Mary se consolida, quando compartilham suas dores: Mouse sofre com a morte da mãe, com as coisas não ditas e as coisas que elas estava começando a esquecer, como seu rosto; Tory mantém o mínimo de relacionamento possível com a mãe, que, segundo ela, não passa de uma socialite fútil cuja única ocupação é criticá-la e pensar com quem ela deve casar; e Paulie, foi dada para adoção ainda bebê para uma família financeiramente abastada, porém afetivamente ausente.

Figura 22: Estátua no *hall* de entrada



Fonte: Filme *Assunto de Meninas* (2001).

Se o tema “mãe” é desenvolvido no filme, na tragédia *Hamlet*, a temática “pai” faz parte de sua construção. Na cena em que as personagens estão expondo seus sentimentos, Mary termina sua carta com o trecho “Mary, please, remember me”. (“Mary, por favor, lembre-se de mim.”, tradução nossa), o último pedido de sua mãe antes de falecer, e pedido do fantasma do pai de Hamlet:

FANTASMA. [...] Devo ser breve. Como de costume; Dormia eu à tarde, no jardim; Teu tio, aproveitando essa hora incauta; Furtivamente, conduzindo

um frasco; Com a maldita essência do meimendro, Me fez cair nas conchas das orelhas; Essas gotas terríveis, cujo efeito; Tem tal inimizade ao sangue humano; Que, lesta como o azougue, elas percorrem; Todas as veias e canais do corpo; E, de repente, coagulam e talham; O sangue fino e fluido. Assim, meu sangue; De rápida erupção cobriu meu corpo, Como se eu fosse um lázaro, co'a crosta; Mais vil e repelente. Dormia eu, pois, quando essa mão fraterna; Roube-me a vida, o cetro e a rainha: Ceifou-me em plena flor dos meus pecados, Sem sacramentos, sem extrema-unção, Sem ter prestado conta dos meus erros, Cheio de imperfeições em minha mente. É horrível. horrível, mais que horrível! Se tens consciência em ti, não o toleres; Não deixa o leito real da Dinamarca; Ser guarida do incesto e da luxúria. Mas, como quer que cumpras esse feito, Não mancha o teu espírito, nem deixa; Tu'alma agir contra tua mãe: entrega-a; Aos céus; e que os espinhos que ela guarda; No seio a firam de remorso. Adeus, Agora, a vaga luz intermitente; Do vagalume denuncia a aurora; E começa a perder seu frágil fogo. **Adeus! Adeus! Recordate de mim!** (SHAKESPEARE, Ato I. Cena V, grifo nosso)

Estamos mais uma vez diante de uma citação direta, uma vez que se trata de uma transcrição das palavras da mãe de Mary que faz alusão ao texto hamletiano. Até a forma como a garota descreve o momento “Foi no outono, em outubro, nesse ano ainda fazia calor...”, se assemelha bastante à forma com que o fantasma descreve sua morte.

Ainda falando sobre *Hamlet* é interessante perceber que a palavra “mouse” aparece no filme de duas maneiras: no apelido de Mary e no animal que Paulie usa para alimentar o pássaro (detalhe que exploraremos mais adiante). Na peça shakespeariana, *The Mousetrap* (A ratoeira) é o título da peça que irá revelar a todos o fato de Cláudio, o usurpador do trono, ser o assassino do Rei.

O REI. Como se chama a peça?

HAMLET. “A Ratoeira” - Pela virgem, que metáfora! A peça é um relato de um assassinato em Viena; Gonzaga é o nome do duque; sua mulher, Batista – já o vereis: É uma obra canalha; mas o que tem isso? A vossa majestade e a nós, que temos almas livres, isso não atinge. Que se acovarde o pangaré sarnento, nossos lombos não ficarão marcados. (SHAKESPEARE, Ato III. Cena II)

Sendo Mary “mouse”, a escola seria uma “mousetrap”, um lugar de revelações. Afinal, foi lá que ela, Paulie e Tory se tornaram conscientes da sua vida de desamor. Há outro personagem, com quem podemos estabelecer uma nova relação intertextual com a tragédia do príncipe dinamarquês. Joe Menzies, o jardineiro, é um dos poucos personagens do sexo masculino presente no filme. O primeiro contato entre Mouse e ele acontece, quando a garota, saindo da capela, percebe Menzies plantando uma árvore, e se oferece para ajudá-lo, pois costumava cuidar do jardim com sua mãe. Como nas comédias também há rastros de tragédias,

o contrário também acontece. Joe assim como Polônio, proporciona ao texto filmico sua principal fonte de alívio cômico.

Como personagem cômico, Polônio sempre se mostra menos sábio do que pensa ser. Por exemplo, no segundo ato, ele anuncia que “a brevidade é a alma da inteligência”, mas faz isso no meio de um discurso tediosamente longo e a icônica cena que o personagem anuncia sua morte:

A RAINHA Que vais fazer? Acaso vais matar-me? Ai, socorro!
 POLÔNIO (*atrás do reposteiro*) Socorro!
 HAMLET (*tirando a espada*) Agora um rato? Aposto um níquel que ele vai morrer! (*Dá um golpe através do reposteiro*)
 POLÔNIO (*atrás*) **Estou morto!** (*cai e morre*) (SHAKESPEARE, Ato III. Cena IV, grifo nosso)

O jardineiro além de provocar sorrisos com suas respostas inusitadas, também atua como uma espécie de conselheiro para as dúvidas do cotidiano de Mary, assim como Polônio aconselhava o Rei. Um exemplo do seu senso de humor se dá, quando ele pergunta o nome da garota e ela responde “Well, it’s in transition” (“Está em transição”, tradução nossa) e Joe faz uma piada perguntando como se escreve. Em outra cena, podemos perceber o seu lado mentor. Diante da pergunta de Mouse – “How much does it matter what other people think?” (“O quanto importa o que as outras pessoas pensam?”, tradução nossa), Menzies responde irônico e sábio: “It depends how much they’re paying you, I guess.” (Acho que depende do quanto estão te pagando.”, tradução nossa).

Shakespeare amava pássaros, segundo Caroline Spurgeon no seu livro *A imagística de Shakespeare* (2006). A autora observa que, dentre as imagens de animais usadas pelo Bardo em sua produção dramática, os pássaros são os que ele se refere com mais frequência, e a falcoaria é o esporte que aparece mais do que qualquer outro ao ar livre. Além disso, o uso de termos usados na falcoaria por Shakespeare revela evidências de experiência pessoal com o esporte.” [...]Shakespeare... tinha conhecimento direto tanto de falcoaria quanto do uso de armadilhas para pegar passarinhos...” (SPURGEON, 2006, p. 29).

Shakespeare usou termos de falcoaria em seus vários trabalhos. Por exemplo, em *A Megera Domada*, Petróquio compara domar sua nova noiva a treinar um falcão, negando-lhe comida e sono. Especificamente, ele compara Katarina a um “haggard”, na linguagem da

falcoaria uma ave “abatida, desgastada”, tal qual os pássaros capturados na natureza durante a migração e que nunca seriam completamente treinados, pois receberam treinamento tardio. Shakespeare usa o termo cinco vezes para descrever diferentes mulheres em suas peças – que mais tarde na língua inglesa passaram a significar *selvagens, desleixadas e despenteadas* – ele também se refere a falcões no feminino, porque é o falcão peregrino ou fêmea que é usado para caçar, pois é maior, mais forte e mais rápida que o macho.

Figura 23: Shakespeare e o pássaro



Fonte: The ornithology of Shakespeare (livro digital).

A falcoaria é um esporte antigo que envolve o treinamento de aves de rapina, como falcões, gaviões e águias, para caçar pequenos animais, como coelhos, faisões, codornas e perdizes. Segundo James Harting, autor do livro *The ornithology of Shakespeare* (1864), a falcoaria tornou-se particularmente popular na Idade Média, já que a posse de um falcão selvagem era símbolo de *status*. Mas mesmo os camponeses também a praticavam, para obter alimentos. Na era elizabetana, aqueles que podiam, possuíam uma ave, e a posição do proprietário era indicada pelas espécies de pássaros que ele carregava, como por exemplo, a um

rei pertencia o falcão-gerifalte, um dos maiores falcões do mundo. Hoje, a falcoaria é mais um *hobby* e um método de reabilitação do animal. No Brasil, como a caça é proibida, a falcoaria é usada principalmente no controle de pragas em aeroportos, hospitais e galpões.

No filme, temos a presença de um falcão, que é encontrado machucado (não consegue voar) pelas personagens, quando saem para correr. Paulie fica encantada com o animal e começa a estudar a seu respeito, decidida a cuidar dele e treiná-lo.

Figura 24: Paulie estudando sobre aves



Fonte: Filme *Assunto de Meninas* (2001).

Podemos então perceber aqui mais duas relações de intertextualidade, já que o pássaro achado por Paulie, além de ser um falcão, se classificaria como “haggard”, pois estava machucado e recebeu treinamento atrasado; além disso, Paulie, que, assim como Katarina não poderia ser domada/treinada, como se constata em sua irônica fala final. A ave, para nós, também nos remete a cuidado, nos binômios Paulie e o falcão machucado, Mary e Paulie.

Assim como em *Romeu e Julieta*, os sonhos transformam-se em pesadelos. Depois de uma noite de amor, o casal adormecera sem vestimentas dividindo a mesma cama, mas pela manhã foi surpreendido pela entrada de um grupo de meninas, entre elas Allisson, irmã caçula de Victoria, Paulie tenta justificar a cena com a desculpa de que tinha tido um pesadelo. “A civilização tende a tentar fazer com que o desejável e o moral coincidam.” (FRYE, 2014, p. 289)

Figura 25: Paulie se justificando



Fonte: Filme *Assunto de Meninas* (2001).

Tal qual na peça dos amantes shakespearianos, o casal se separa após a noite de amor. Depois da exposição da relação, as lutas só ficam mais árduas. Paulie tenta mostrar para Victoria o quanto a ama, mas ela não consegue assumir seu amor publicamente e tenta a todo custo se justificar para sua irmã e as pessoas ao redor, afim de reafirmar sua heterossexualidade.

Figura 26: Victoria chorando depois da conversa com sua irmã



Fonte: Filme *Assunto de Meninas* (2001).

Na cena que se segue as meninas estão na sala de aula debruçadas sobre o texto dramático de *Antônio e Cleópatra*, de Shakespeare, fazendo a leitura e a interpretação de

trechos: “Ó sol, queima a esfera em que te moves, e apaga as praias deste mundo! Ó meu Antônio, Antônio!”; “Nem pensas em mim, que tenho de ficar no insosso mundo que, com a tua ausência, não é mais que um chiqueiro?; “A coroa do mundo se desfaz... E não restou mais nada que devesse ser notado sob a lua que nos visita”. Os versos citados durante a aula, são das falas de Cleópatra ao perceber que seu amado está morrendo, e os dois últimos foram lidos por Paulie, que olhava para Tory enquanto lia, como se estivesse recitando para ela.

A discussão sobre a peça leva a professora, Ms. Vaughn, a trazer à tona o tema presente naqueles versos: AMOR e mais especificamente a perda da pessoa amada. Segundo ela, é por isso que nós ainda conseguimos nos identificar com a peça, apesar de as pessoas terem diferentes concepções sobre o amor. Em seguida, a professora abre a discussão. A primeira a argumentar é Laurie, que traz uma experiência pessoal, dizendo que quando o seu pai deixou a mãe pela namorada, ele havia dito que era por amor, mas estava explícito que era sexo, então para ela, **amor é sexo e dinheiro**. Para Mônica, **amor é uma projeção**, como as miragens no deserto, a pessoa enxerga o que quer enxergar na outra. Para Cordélia, **amor é uma reação química** produzida pelo corpo para a reprodução. Paulie, enfurecida com as respostas de suas colegas, grita:

Mentirosa! Mentirosa! Mentirosa! Mentirosa! Todas têm a cabeça no traseiro, porque o **amor é**. Apenas é, e nada que possam dizer poderá fazer com que desapareça, porque é a razão de estarmos aqui. É o ponto mais alto, e uma vez que está lá em cima, olhando para baixo, está lá para sempre. Porque se você se mexe, cai... Cai. (ASSUNTO..., 2001)

A cena do nosso *corpus* reflete também as diferentes formas com que Shakespeare tratou do amor. Em *Antônio e Cleópatra* fala do amor como poder que destrói; em *Rei Lear*, o amor de uma filha por seu pai (peça sutilmente aludida no filme com o nome da personagem Cordélia); em *Henrique V*, desenvolve os princípios do amor como conquista, assemelhando-o, psicologicamente, à conquista de uma fortaleza; em *Hamlet*, triunfa a dúvida no amor. O príncipe da Dinamarca rejeita Ofélia, a única que dera uma resposta à sua encruzilhada existencial; em *Otelo*, expõe o outro lado do amor, o ciúme e seu efeito bestial no coração do homem; em *A Tempestade*, Shakespeare desenvolve a necessidade das provas que o amante deve superar para se fazer merecedor da sua amada; em *Romeu e Julieta*, o amor que não carece de provas.

3.3 FIM DE PAPO

“Quando a tristeza chega, ela não vem só, mas em batalhões.”

Hamlet, de William Shakespeare.

Logo após a aula em que Ms. Vaughn debate sobre *Antônio e Cleópatra*, Victoria está conversando com Mary na biblioteca. Ao contrário da conversa que teve com sua irmã, aqui, é bastante sincera, já que, segundo Victoria ela era a única pessoa em quem podia confiar. Tory diz amar Paulie, provavelmente, a única pessoa que ela amaria, tal qual Cleópatra amou Antônio na peça.

[...] é como se eu estivesse sufocando [...] como se não estivesse no mundo dos vivos. E é como se houvesse essa vida que deveríamos viver, ok? Esse sonho que minha mãe e meu pai têm para mim. E embora isto esteja me matando [...] Embora esteja me matando, Mary, eu nunca voltarei ser a mesma Tory tonta e amorosa com ela [...] Eu não posso estar com ela nunca! Nunca, nunca mais!” (ASSUNTO..., 2001)

Mas Victoria tampouco pode viver sem seus pais e precisa que eles façam parte de sua vida. Em seu ensaio sobre a heterossexualidade compulsória, Adrienne Rich (2010, p. 25) traz algumas considerações a respeito “dessa vida que deveríamos viver”:

[...] mulheres aprisionadas psicologicamente, tentando ajustar a mente, o espírito e a sexualidade dentro de um roteiro prescrito, uma vez que elas não podem olhar para além do parâmetro do que é aceitável. Ela absorve a energia de tais mulheres e drena até mesmo a energia das lésbicas ‘no armário’ – a energia exaurida em uma vida dupla. A lésbica que está presa ‘no armário’, a ideia que está aprisionada por ideias prescritivas do que é ‘normal’ compartilha as dores das alternativas não alcançadas, das conexões rompidas, do acesso perdido à sua autodefinição de modo livre e poderosamente assumido.

Diferentemente de Marco Antônio, que abandonou o código romano por influência de sua paixão por Cleópatra, transformando-o em inimigo de Roma, Victoria não abandonou o código heteronormativo imposto a ela. Tory continua negando para si e para os outros ao seu redor, seus sentimentos por Paulie. Para reafirmar sua farsa, desenvolve uma relação mais próxima com Jake.

Naquela mesma noite, Paulie saiu para alimentar o falcão e Mary foi a sua procura, e ambas presenciaram Victoria e Jake transando no jardim da escola. Quando Tory volta para o dormitório, ambas discutem e Tory rompe definitivamente com o relacionamento entre elas.

Segundo ela, não é mais certo ficarem juntas, precisam crescer e superar. O momento é devastador para Paulie.

Em sua introdução de *Antônio e Cleópatra*, Bárbara Heliodora (2014, p. 13) nos contempla com a seguinte reflexão: “Essa paixão (desmedida, descontrolada e que impede que os indivíduos raciocinem com clareza) é a que leva ao erro de julgamento a que se refere Aristóteles; que leva o herói trágico a passar da felicidade para infelicidade.” Tal qual nas grandes tragédias, é essa paixão, que a partir deste ponto presenciamos em Paulie, até o final do filme, seu luto e sua luta ao perder Victoria. Posteriormente a conversa, o espectador testemunha uma longa cena de Paulie chorando, sem falas, só lágrimas e uma música ao fundo.

Figura 27: Paulie chorando após a conversa com Victoria



Fonte: Filme *Assunto de Meninas* (2001).

A canção ao fundo desta cena tem o título de *You Had Time* (1994) (Você teve tempo, tradução nossa) da cantora, guitarrista e compositora americana Ani DiFranco, considerada por muitas pessoas como um ícone do feminismo. A canção mencionada descreve os sentimentos complicados associados ao término de um relacionamento, estabelecendo uma relação intertextual com o filme e, em particular, com a situação da personagem.

Como vimos na segunda seção desta dissertação, o luto é um processo natural consequente do rompimento de vínculo significativo, que não se dá somente com a morte, mas também por separação, e apesar da resistência do sujeito em abandonar o objeto de amor/desejo, ele sempre estará presente, pois nunca é abandonado de fato, nunca é perdido. A perda interna se repete.

Embora Victoria tivesse quebrado o vínculo externo que possuía com Paulie, seus sentimentos por ela permaneceram os mesmos. A perda interna continuou constante, avançando nas cinco fases do luto, segundo Elizabeth Kübler-Ross (2005) – negação, raiva, barganha, depressão e aceitação – que não necessariamente avançam nessa ordem ou se manifestam separadamente.

O luto e seus estágios podem ser percebidos a partir da ruptura do relacionamento. Paulie nega o fim da relação e é junto ao falcão que irá tentar diluir sua raiva e construir as barganhas. Segundo Northrop Frye (2014, p. 294), “é raro, tanto na literatura como na vida, encontrar mesmo um animal domesticado que tenha vivido pacificamente todo o período de sua vida até alcançar a [despedida] final”.

Figura 28: Paulie conversando com o falcão



Fonte: Filme *Assunto de Meninas* (2001).

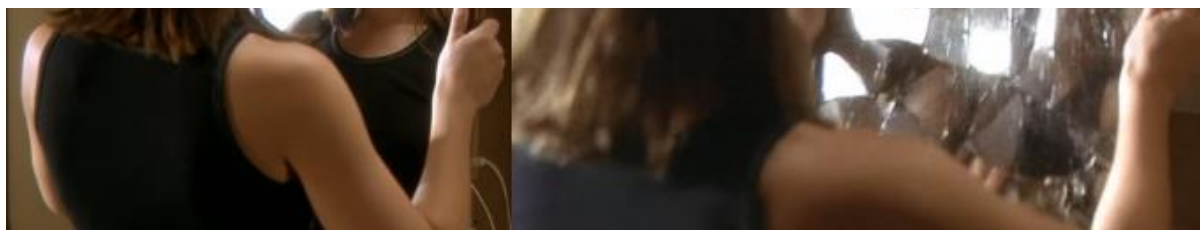
Na imagem acima, Paulie conversa com o falcão como se conversasse consigo mesma. Neste momento em específico, afirma para a ave que não ficaria sentada, aceitando aquela situação “como uma garota”. A exemplo das personagens da peça *A Megera Domada*, construindo uma relação intertextual com o filme, Paulie não ficaria parada, simplesmente aceitando a situação como faria Bianca. Teria que “fazer barulho” para ser ouvida, como Katarina.

Paulie inicia, então, uma desesperada tentativa de reconquistar o amor de Tory. Age como se não tivesse nada a perder. Desse modo, na cena que se segue, Paulie está no quarto encarando seu reflexo no espelho, por longos minutos. Em seguida ela o quebra, estraçalhando-o em muitos pedaços.

Tal como uma Alice no país das dores, a depressiva não suporta o espelho. Sua imagem e a dos outros suscitam, no seu narcisismo ferido, a violência e



Figura 29: Paulie e o espelho



o desejo de matar, do qual ela se protege **atravessando o estanho do espelho e instalando-se no outro mundo...** Através de seu olhar nebuloso e embaçado de lágrimas que não os vê e não se vê, ela saboreia a amarga doçura de ser abandonada por tantos ausentes. (KRISTEVA, 1989, p.74, grifo nosso)

Fonte: Filme *Assunto de Meninas* (2001).

Provavelmente, acometida pela chamada Síndrome de Alice, que, como no romance de Carroll e constituindo mais uma relação intertextual, lhe dá uma percepção distorcida daquilo que vê, Paulie, em sua dor diante da perda, não suporta o espelho. Sua aparência desperta questionamentos sobre ser preterida pela amada. Contudo, na tentativa falha de atravessá-lo e instalar-se em um outro mundo – mundo em que seu relacionamento com Victoria fosse possível – ela pede para que Mary, que entra no quarto aturdida com os estilhaços de vidro espalhados no chão, lhe corte o cabelo com um caco de vidro, com a justificativa de que vai para guerra e não tem mais nada a perder. Mary se recusa a atender ao pedido, dizendo que Tory não quer uma garota de cabelo curto, mas um garoto, e frisa que ela não é lésbica. Tais palavras empurram Paulie, violentamente, de volta à realidade, que ela se nega a enxergar.

Numa linha semelhante aos rótulos dados às mulheres renascentistas, na nossa contemporaneidade, aquelas que ocupam lugares tradicionalmente “masculinos” e que se recusam a ceder aos padrões impostos de feminilidade são acusadas de “quererem ser homens”, de serem “mulher-macho”, de estarem “negando sua natureza”. A (heteros)sexualidade e a feminilidade estão interligadas no patriarcado, porque ele dita preceitos comportamentais e, obviamente, também sexuais. Feminilidade é estar a serviço dos homens — emocional e sexualmente. Determinar a cor das roupas dos meninos, a cor das roupas das meninas, bem como o tipo de brincadeiras e comportamentos adequados a ambos fazem parte do processo de

socialização. Por isso, na cabeça de Paulie, se ela cortasse o cabelo, seria aceita, pois estaria esteticamente condizente com que a sociedade considera masculino.

Paulie não é do tipo que simplesmente aceita perder o seu amor e limitar-se a chorar a perda, durante a noite. Ela luta e escolhe os caminhos mais inesperados para ter Tory de volta. Assim, vestida com seus trajes brancos de esgrima, segurando um florete, cabelo preso em um meio rabo de cavalo, adentra a biblioteca, ajoelha-se perante a amada e recita versos da peça shakespeariana, *Noite Reis*. Aqui, as relações intertextuais são múltiplas. Aparecem em forma de alusão, traduzidas em características secundárias como nas vestes e gestos de Paulie e, mais explicitamente, como citação, em sua fala. Nesta comédia, a personagem Viola, chega a um lugar desconhecido, vítima de um naufrágio. Para poder se proteger e conhecer o terreno que está adentrando, ela se transveste de Cesário, indivíduo logo estimado pelo Conde Orsino, que é apaixonado por Lady Olívia. A pedido de Orsino, Cesário leva suas mensagens de amor a ela. Dessa forma, os versos escolhidos por Paulie pertencem à parte em que Olívia questiona a Cesário de que forma o Conde Orsino a ama:

OLÍVIA E de que forma então me ama ele?

VIOLA Com toda a adoração, com fértil pranto, Com gemidos de amor, fogo em suspiros.

OLÍVIA Seu amo já me ouviu. Não posso amá-lo. Suponho-o virtuoso, sei que é nobre, De grandes posses, pura juventude; De boa fama, livre, sábio, bravo, E, em toda a proporção da natureza, Cheio de graças. **Mas não posso amá-lo. Há muito ele devia tê-lo aceito.**

VIOLA **Se eu a amasse com a chama de meu amo, Sofrendo tanto, quase em morto em vida, Não veria razão nessa recusa, Não a compreenderia.**

OLÍVIA O que faria?

VIOLA **Uma cabana de salgueiro a tua porta, E imaginaria minha alma dentro da casa; Eu escreverei cantos fiéis de amor condenado. E os cantaria alto no meio da noite. Gritarei seu nome ao eco das montanhas, E farei com que o murmúrio sem sentido do vento gritar “Olívia!”**
(SHAKESPEARE, Cena I, Ato V, grifo nosso)

Mais o filme atualiza uma cena da escrita shakespeariana, a relação de intertextualidade em sua forma mais explícita e literal, com citação. A escolha da peça e do trecho é, nitidamente, intencional. Segundo Bárbara Heliodora (2014, p. 9):

Noite de Reis... é o ouro que resultou da operação alquímica que Shakespeare realizou, juntando ao material já conhecido pitadas novas de interpretação e tom, graças a acréscimos e manipulações cujo o segredo só ele parecia dominar... Os principais temas da peça são enunciados logo no início da ação, com aquele que talvez seja o mais importante, o do *excesso*. (grifo do autor)

Uma personagem (Olívia) que diz **não poder amar** mesmo sabendo de todas as suas qualidades, e a outra (Viola) que travestida diz como a amaria se estivesse no lugar de Orsino. Este é o lugar em que Paulie está: ama, mas não pode amar, tal qual o pássaro que voa, mas não pode voar, dicotomias que perpassam vários textos dramáticos de Shakespeare.

Figura 30: Paulie se declarando para Victoria



Fonte: Filme *Assunto de Meninas* (2001).

Ao final de sua declaração, Paulie se encontra em cima da mesa e a professora chama seu nome. A garota não responde. Mantém os olhos fixos no horizonte, até que a docente tenta tocá-la. A reação de Paulie é como a do falcão. Ela encara quem a tocou, com os olhos bem abertos e uma mistura de raiva, tristeza e determinação. Até o recurso de áudio utilizado é o som de um pássaro espantado (1h:07m:16s). A figura do falcão e a personagem de Paulie se fundem em uma só: ela ferida por dentro e o animal por fora.

Podemos observar mais uma relação intertextual, na cena em que estão todas reunidas no refeitório, compartilhando uma mesa, exceto Paulie que está sentada longe do grupo. Aqui, identificamos uma relação com a peça *amaldiçoada*, ou *peça escocesa*, termos usados para se evitarem o nome *Macbeth*. Nesta, o general Banquo é traído e assassinado a mando de Macbeth e, no grande banquete para celebrar sua ascensão ao trono, o novo rei, consumido por culpa, vê o fantasma de Banquo sentado no lugar à mesa que deveria ser seu. Sentada no refeitório, Paulie em uma espécie de delírio, como o de Macbeth, acha que as colegas a estão ridicularizando e, numa crise colérica, grita, exalta-se e chega até derrubar o carrinho de pratos no chão.

Figura 31: Delírio de Paulie



Fonte: Filme *Assunto de Meninas* (2001).

A professora mais uma vez está presente e pede para que Paulie se contenha. Mas, naquele momento, além de estar perdida sem Tory, a personagem estava percorrendo um caminho delirante, tal qual *Macbeth*, embora não resultante de sentimento de culpa por um crime.

Da peça escocesa, as relações intertextuais retornam a *Antônio e Cleópatra*. Levada à sala da diretora, Paulie tenta se fazer compreender, aludindo à fala de Cleópatra, deixando Ms. Vaughn sem palavras: “Nem pensas em mim, que tenho de ficar no insosso mundo que, com a sua ausência, não é mais que um chiqueiro?” (Ato IV, cena XV)

Mais uma vez, o filme constrói uma relação intertextual explícita de citação, com *Macbeth*, quando, na sala de aula, as garotas estudam Shakespeare. Dessa vez estão trabalhando no solilóquio de Lady Macbeth, no trecho em que ela nega seu próprio sexo e invoca espíritos do mal para evitar que sua fragilidade feminina interviesse na sua decisão, numa súplica para que fosse tomada pela crueldade e despida de remorso. Ao clamar “tirei-me o sexo”, Lady Macbeth recusa sua feminilidade, característica associada à fragilidade no Medievo e na Renascença. O fato é confirmado quando em Hamlet, o Príncipe da Dinamarca, o herói afirma, na Cena II, do Ato I, referindo-se à sua mãe: “fragilidade, teu nome é mulher”.

Importante destacar que este solilóquio aparece duas vezes no filme; na sala de aula e, mais tarde, quando Paulie está na floresta.

LADY MACBETH [...] Vinde, espíritos; Das ideias mortais; tirai-me o sexo: Inundai-me, dos pés até a coroa, De vil crueldade. Dai-me o sangue grosso, Que impede e corta o acesso do remorso; Não me visitem culpas naturais, Para abalar meu sórdido propósito, ou me fazer pensar nas consequência; Tomai, neste meu seio de mulher, Meu leite em fel, os espíritos mortíferos! Vossa substância cega, onde andar, Espreita e serve o mal. Veias, negra noite! Apaga-te na bruma dos infernos, Para não ver minha faca o próprio golpe e nem o céu poder varar o escuro para gritar-me ‘Para! Para!’ (SHAKESPEARE, Ato I, Cena V)

Diante do solilóquio, Mary, pela primeira vez compartilha sua interpretação:

Ela quer tomar coragem para fazer o que ela tem que fazer... Apenas a sua parte feminina ainda não tem... Então, ela diz para transformar o leite em fel, e eu acho que fel é veneno. Mas então o que aconteceria com o bebê? Ele morreria... E ela não quer se importar com isso... Ela não quer se importar... como um cara, como homem... Homens não se importam. (ASSUNTO..., 2001)

As cenas, que descreveremos a seguir, são cruciais para podermos explorar o segundo momento em que o mesmo solilóquio aparece no nosso *corpus*. Paulie, mais uma vez, vai à sala da diretora. Lá, recebe uma carta em resposta à sua, em que consultava a mãe sobre um possível encontro. Naquele momento, leu que nenhum contato era desejado. Em um diálogo com Ms. Vaughn, afirma, referindo-se a Tory: “Ela foi a única pessoa que me amou. Eu acho que morrerei sem ela”, confirmando o próximo estágio do luto, que, segundo Ross (2005), é a depressão, devido a uma perda subsequente. Paulie estava por um fio. Já havia perdido Tory e, logo em seguida, perdia o amor nunca existente de uma mãe que nunca fora sua mãe. Assim, saboreava a amarga doçura de ser deixada por tantos ausentes.

Figura 32: Paulie arrumada para a festa



Fonte: Filme *Assunto de Meninas* (2001).

O universo do teatro elisabetano não permitia que mulheres subissem ao palco e os papéis femininos eram desempenhados por jovens rapazes, travestidos, entre 13 e 19 anos, cuja voz ainda era aguda o suficiente, para se passarem por mulheres. Os atores adultos faziam papéis de mulheres mais velhas. Os personagens eram reconhecidos pelo material e as cores das roupas que usavam. Logo quando subiam ao palco eram, facilmente, identificados pelo público como mulheres.

Na primeira seção desta dissertação fizemos referência a Judith, suposta irmã de William Shakespeare, que se postava na porta de um teatro, na esperança de ser notada, recebendo apenas deboche, como que sendo lembrada de que mulher jamais poderia atuar. Os motivos da interdição do palco às mulheres nessa época são variados, mas se pautavam fortemente no fato de que os primeiros edifícios teatrais dividiam a periferia de Londres com prostíbulos, asilos, tavernas e hospitais, espaços não compatíveis com as “belas, recatadas e do lar”.

Além de Judith, trazemos também o perfil das mulheres em duas de suas comédias, *Noite de Reis* e *Como Gostais*, nas quais as protagonistas Viola e Rosalinda, respectivamente, precisam se passar por homens, para atingirem seus objetivos. É exatamente este, o recurso utilizado por Paulie, em mais uma tentativa de trazer Victoria de volta. A estratégia do travestimento ou *crossdressing* funciona como uma ilusão de identidade para os demais personagens, libertando as personagens femininas do fardo de terem que ser submissas e passivas.

A conclusão que podemos alcançar com essa constatação é de que as mulheres tendem a aceitar e até mesmo a repetir o padrão patriarcal que lhes foi imposto desde sempre. A

sociedade, construída há muito tempo sobre pilares patriarcais, segue a ordem vigente, mantendo as mulheres numa espécie de clausura, onde o silêncio e a submissão imperam.

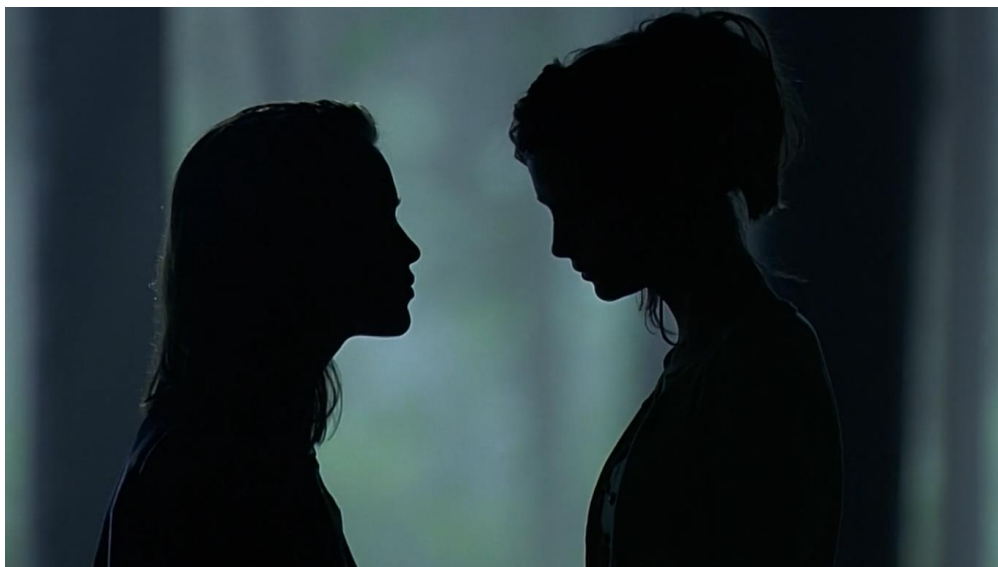
Sem conseguir ter Tory novamente, Paulie é tomada por sentimentos de raiva e tristeza, pois fora abandonada pela pessoa que amava e se via incapacitada de fazer algo. Precisava de coragem, pois, para realizar seu último ato. Em companhia de Mary Mouse, recita o solilóquio de Lady Macbeth, em plena escuridão da floresta, espaço que, nas comédias, constitui o lugar em que todos os problemas se resolvem.

Em toda sua obra podemos dizer que Shakespeare identifica a luz com a virtude e a vida, e a escuridão com o mal e a morte, ideia aliás difundida na obra de diversos autores; mas em *Macbeth* ideia é levada adiante, e a escuridão aparece como condição indispensável para a maldade e o crime: a peça vai ficando progressivamente mais escura. (HELIODORA, 2017, p.503)

Fosse o filme uma comédia, seríamos levadas a entender a floresta como representação do Mundo Verde, conceito literário cunhado pelo crítico Northrop Frye, em seu livro *Anatomia da Crítica* (2014). Esse espaço pressupõe que “a ação se inicia em um mundo representado como normal, entre no mundo verde, passa ali por uma metamorfose em que o desenlace cômico é atingido e retorna para o mundo normal” (FRYE, 2014, p. 321).

No entanto, como o mundo representado não é normal, esse processo se mostra impossível. Não há, portanto, lugar para a comédia. Com a súplica do solilóquio de Lady Macbeth, Paulie e Mary buscam a metamorfose. Tentam libertar o desejo interior e sentem-se livres para desfrutar dos valores do gênero oposto, usando as palavras da personagem feminina da peça escocesa, para transgredir a ordem natural/patriarcal. Mary grita a plenos pulmões que odeia o pai, indo de encontro a uma sociedade que impõe que este amor deve existir acima de tudo. “Os homens não se importam”, “eles não são cobrados para se importarem”, disse Mary em outro momento.

Figura 33: Cena da floresta



Fonte: Filme *Assunto de Meninas* (2001).

“Vinde, espíritos; Das ideias mortais; tirai-me o sexo” (SHAKESPEARE, Ato I, Cena V), diz Lady Macbeth, suplicando coragem para matar o rei, o *patér*. Mary precisava matar a ideia de poder do próprio pai que não lhe dava outra coisa a não ser o abandono. Paulie precisava coragem para o duelo que enfrentaria contra Jake. Ambas precisavam matar a ideia de patriarcado.

O duelo, evidentemente, constrói um intertexto com *Hamlet*, quando a peça se aproxima do final. Importante ressaltar que momentos antes da luta, Paulie pela primeira vez se refere ao falcão como “ela”, dizendo: “Ela está pronta”, como se, novamente, estivesse diante do espelho. No entanto, Jake acha que tudo aquilo não passa de uma encenação e até menciona que, no passado, interpretou Laertes, em mais uma alusão à peça shakespeariana. Paulie leva seu objetivo muito a sério, e acaba ferindo o rapaz, mas acaba impedida por Mary e os amigos de Jake, de talvez, até por fim na vida do adversário. Paulie estava na beira do abismo. Na sua cabeça, aquele duelo era a sua única e última chance de ter Victoria de volta. Como não teve o apoio que achou que teria de Mary, para fazer o que tinha de fazer, sucumbe.

Após a morte de Antônio, Cleópatra está realmente certa de preferir morrer a se entregar a César. Em sua loucura, Ofélia incorpora e expressa todos os medos e ansiedades que se acumularam no seu íntimo, fazendo-a, obedientemente calar-se, e passa a se expressar numa linguagem destituída de racionalidade. Lady Macbeth mergulha em um poço de melancolia, após aniquilar sua feminilidade, ver o marido submergir nas ambições desmedidas e constatar que seu ninho estava vazio e a coroa sem herdeiros. Sem enlouquecer como Ofélia ou Lady

Macbeth, Julieta casa-se às escondidas, passa a noite de núpcias com Romeu, mente para seu pai e sua mãe, rompe a relação de afeto com a ama e, no ápice de sua resistência às ordens sociais e ao controle, suicida-se por não querer se submeter a uma vida que não escolheu.

O suicídio das heroínas não nos é apresentado somente como um recurso cênico para solucionar os impasses das personagens. Se “o centro da tragédia está no isolamento do herói” (FRYE, 2014, p. 351), ao optar pela morte, Paulie confirma sua opção de exílio do mundo.

O deprimido não fala de nada, não tem nada do que falar..., ele não tem objetos. [...] não-significável é insignificante: é um Nada, o seu Nada, a Morte. O abismo que se instala entre o sujeito e os objetos significáveis traduz-se por uma impossibilidade de fazer encadeamentos significantes. (KRISTEVA, 1989, p.53)

Julia Kristeva, no excerto acima, traz uma pequena explicação do arbitrário e do vazio. Paulie não tem resposta para Mary, quando é indagada sobre o que estava fazendo. Ela não tem mais palavras. Ela não tem mais ninguém. Seus pais adotivos, sua mãe biológica, sua amada, sua amiga... Paulie perdera todos os seus “objetos” e com isso a impossibilidade de resgate dos laços, por mais que tentasse. Estava diante do seu nada, portanto a Morte. A submissão à autoridade masculina, a repressão da sexualidade, a desilusão amorosa, tudo contribuiu para o conflito íntimo de Paulie. Nem mesmo Mary surgiu para ampará-la. Mouse não conseguiu satisfazer o falcão. Só a morte tão desejada mostrou as garras num abraço final.

Figura 34: Paulie no telhado



Fonte: Filme *Assunto de Meninas* (2001).

Nesta última cena, Paulie se apropria do discurso de duas personagens, Viola, na comédia, *Noite de Reis*: “Eu farei cabana de salgueiro a tua porta, E imaginaria minha alma dentro da casa” (SHAKESPEARE, Ato V, Cena I); e Cleópatra, na tragédia, *Antônio e Cleópatra*: “[...] Agora tudo é para nada. Paciência é tolice. A impaciência combina com um cachorro louco. Então, por que seria pecado correr para a morte, procurá-la em seu esconderijo antes que ouse

vir me encontrar? [...]” (SHAKESPEARE, Ato IV, Cena XV, grifo nosso). É bom lembrar que essas palavras são ditas por Cleópatra antes de seu suicídio, já que sua joia, Antônio, foi levada dali.

As últimas palavras de Paulie foram um pequeno resumo dessa colcha que é o filme *Lost and Delirious*, no final dessa costura constituída de retalhos, alguns maiores, outros menores das tramas e personagens reais e fictícios que rodeavam a vida de William Shakespeare. Retalhos atualizados em um longa-metragem, que os transmuta para falar de assuntos que não são somente de menina. Paulie se inclina para frente e cai do telhado. O falcão voa para longe. Ao invés de se estarrecerem diante da cena de Paulie caindo do prédio, todas olham para cima, acompanhando o voo do falcão. Enquanto o pássaro corta o céu azul, em *voice over*, Mary recita uma outra carta que escrevera para a mãe:

Querida mãe, eu quase me perdi também, não foi? Mas o amor puro que você me deu antes de morrer era como uma chama, sempre lá... queimando... e assim como o falcão, aquela pequena chama era tudo que eu precisava para ver no escuro. Obrigada, mãe por me salvar do escuro... Paulie... ela não tinha isso, a escuridão tomou conta dela, e ela teve que voar para longe. Eu ainda sonho com ela, todas as noites. E eu acho que sempre irei. Sabe, agora eu consigo sempre lembrar do seu rosto. Sempre que penso em você, eu olho pra cima e vejo seu rosto. O rosto da minha mãe, como uma chama no céu... (ASSUNTO, 2001, tradução nossa)

Recorremos por fim a Frye (2014, p. 359), quando afirma que “a tragédia é uma combinação paradoxal de uma sensação apavorante do que é certo (o herói deve cair) e de uma sensação piedosa do que é errado (é lamentável que ele caia)”. Evidentemente, o verbo “cair”, na citação configura apenas uma coincidência com o final trágico do filme. O essencial é que, no caso, seja apavorante e certo que, literalmente, Paulie caia e que seja lamentável que esse tenha sido o desfecho. Somos levadas a reafirmar a gravidade, a necessidade e a seriedade dos assuntos de meninas. Eles, realmente, importam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação de mestrado, intitulada **Onde está William Shakespeare? Um estudo das relações dialógicas no filme *Assunto de Meninas*** buscou observar e analisar os movimentos de intertextualidade com fragmentos de peças do dramaturgo inglês, verificados no filme *Assunto de Meninas* (2001). O estudo permitiu-nos concluir que a película é construída como uma colcha de retalhos de textos shakespearianos. No início da pesquisa, nós nos propúnhamos a utilizar como possibilidade de hipótese, a taxonomia de Gérard Genette (2010) nas análises, mas ao longo do trabalho, deparamo-nos com a imensa dificuldade em encaixar os intertextos em compartimentos estruturados. Concluímos que, tal qual ocorrem com as relações intertextuais, as categorias também se entrelaçam. Como é possível tratar, por exemplo, de metatextualidade, sem que sejam observados movimentos de alusão?

No entanto, ao invés de frustração, diante da constatação da dificuldade, fomos tomadas de grande satisfação, pois concluímos que somente ao estudar e experimentar o que a teoria nos apresenta, podemos chegar a uma conclusão, ainda que provisória. Foi gratificante observar que muitas das nossas concepções foram sendo transformadas durante a pesquisa, em função do maior contato e estudo do *corpus*.

Foi precisamente a frustração inicial que nos permitiu concluir que a desconstrução proposta por Derrida nos permite abandonar a prescrição de regras, relativizando cada ato de leitura. Naquele momento, percebemos que um salto havia ocorrido. Os textos teóricos se interpenetravam na prática. Simultaneamente, a inexistência de imposição de um único ponto de vista teórico impediu que nos submetêssemos unicamente a uma concepção essencialista, portanto hierarquizante – fazendo-nos buscar mecanismos de sistematização da análise em outros campos de estudos que não o da tradução, como no caso da utilização das categorias transtextuais articuladas por Genette. Dessa forma, passeamos pelos territórios do estruturalismo genettiano e pelo pós-estruturalismo derridiano e encontramos conforto em ambos, sem a necessidade de visto de entrada em cada um deles.

Ainda é cedo para afirmar categoricamente, mas nos parece que os caminhos da pesquisa em tradução exigem esse intercâmbio e confluir de maneiras de pensar e ver o mundo.

Claro está, que as bases estruturalistas que orientaram a taxonomia de Genette não dão conta de explicar os fenômenos intertextuais na sua plenitude, mas, didaticamente, foram de grande ajuda na realização da pesquisa. Nossas análises demonstraram que as categorias da taxonomia do linguista francês são intercambiantes e complementares, e porque não dizer, suplementares. A constatação de que o estruturalismo, em todo o seu desejo de organizar o

conhecimento, não dá conta da inter-relação que existe entre os saberes, gerou, naturalmente, um apreço maior ainda pela teoria pós-estruturalista. Dessa forma, foi-nos possível, efetivamente concluir que a desconstrução tem como propósito questionar a estrutura interna dos textos, e a voz monolítica que muitos quiseram impor a eles, no seu discurso de verdade inalterável e imutável, amordaçando e assim, silenciando, as outras vozes ali presentes.

Concluída a dissertação, cresceu a importância da construção das seções que antecederam a análise, pois estes permitiram um olhar mais desobstruído e nítido sobre os assuntos que perpassam o filme, como o lugar que nós, mulheres, ocupamos em uma sociedade patriarcal. Afinal, não há possibilidade de estudos de tradução sem que as conjunturas e contextos sejam considerados. No caso em particular desta dissertação, as artes estão por aí a nos mostrar que a fuga ou a negação da personagem que nos é imposta pode levar muitas de nós à sensação do “estar perdida”, sem que nos seja permitido levantar voo. Assim como as personagens shakespearianas, nós nos afogamos como Ofélia, nos queimamos como Joanna, enlouquecemos como Lady Macbeth, caímos como Paulie... E para que não nos percamos na floresta e não sejamos dominadas pela escuridão de padrões, precisamos falar, se preciso gritar, e lembrar que temos umas às outras e essa chama nunca se apagará.

Afinal, voar não é apenas para os pássaros.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA. **O velho testamento.** Gênesis 2:21-24. Disponível em: <<https://www.churchofjesuschrist.org/study/scriptures/ot/gen/2?lang=por>> Acesso em 22 de mar.2019.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente.** 2012. Disponível em <<https://docero.com.br/doc/s55n0x>> Acesso em 28 de mar, 2020.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução: A Teoria na Prática.** São Paulo: Ed. Ática, 2007.

ASSUNTO de Meninas. Direção: Léa Pool. Canadá. Lions Gate, 2001. 1 DVD (103 min), NTSC, color. Título original: *Lost and Delirious*.

ATHIÊ, Joyce. **Shakespeare entre nós.** 2016. Disponível em <<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/shakespeare-entre-nos-1.1271981>> Acesso em 24 dez, 2019.

BASSO, Lissia; WAINER, Ricardo. **Luto e perdas repentinas: Contribuições da Terapia Cognitivo-Comportamental.** Disponível em <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rbtc/v7n1/v7n1a07.pdf>> Acesso 7 de abr, 2020.

BRITANNICA ESCOLA. **Peter Pan.** Disponível em <<https://escola.britannica.com.br/artigo/Peter-Pan/483459>> Acesso em 01 de out, 2019.

BRYSON, Bill. **Shakespeare: o mundo é um palco: uma biografia.** Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHAUCER, Geoffrey. **Os contos da Cantuária: O conto da mulher de Bath.** Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5002302/mod_resource/content/1/Os_Contos_de_Cantuaria.pdf> Acesso em 8 de mai, 2020.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios.** Tradução. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ELIZABETH I, rainha. **Speech On the 9th of August 1588.** Disponível em <<https://tudorsandotherhistories.wordpress.com/2015/08/08/elizabeth-is-glorious-speech-at-tilbury/>> Acesso em 23 de set, 2019.

FALQUET, Jules. **Breve resenha de algumas teorias lésbicas.** 2013. Disponível em <<https://apoiamutua.milharal.org/files/2014/04/breve-resenha-teorias-lesbicas.pdf>> Acesso em 7 de jul, 2020.

Flower Meanings. **The Morning Glory Flower: It's Meanings & Symbolism**. Disponível em <<https://www.flowermeaning.com/morning-glory-flower-meaning/>> Acesso em 8 de mai, 2020.

FRANCO JUNIOR, Hilário. **A Idade Média: nascimento do Ocidente**. 2001. Disponível em <<https://rhistoriadora.files.wordpress.com/2015/04/hilario-franco-jr-a-idade-media-pdf.pdf>> Acesso em: 18 mar.2019.

FRANCO, Maria. **Luto em cuidados paliativos**. 2008. Disponível em <http://www.4estacoes.com/pdf/textos_saiba_mais/luto_em_cuidados_paliativos.pdf> Acesso em 26 de mar, 2020.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. 1917. Disponível em <<https://carlosbarros666.files.wordpress.com/2010/10/lutoemelancolia1.pdf>> Acesso 5 mai, 2020.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos, a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2010. Disponível em <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/cantarin/literatura-e-meios-digitais-ppgel/11-de-abril/Palimpsestos%20-G.%20Genette-%20em%20portugues.pdf/at_download/file> Acesso em 29 de jul, 2020.

GOULART, Ademaro. 2003. **Notas sobre o desconstrucionismo de Jacques Derrida**. 2003. Disponível em <http://portal.pucminas.br/imagedb/mestrado_doutorado/publicacoes/PUA_ARQ_ARQUI20121011175312.pdf> Acesso em 28 dez, 2019.

HARTING, James. **The ornithology of Shakespeare**. London, 1864. Edição Kindle.

KELLY, Joan. **Did Women Have a Renaissance?** 1977. Disponível em <<https://www.lettere.uniroma1.it/sites/default/files/622/Did%20Women%20Have%20a%20RenaissanceX.doc>> Acesso em 14 de junho. 2019.

KING, L. Margaret. **A mulher no Renascimento**, tradução Maria José de la Fuente. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

KRISTEVA, Julia. **Sol Negro: Depressão e melancolia**. 1989. Disponível em <<https://docero.com.br/doc/x0vn88>> Acesso em 5 de abr, 2020.

LAGES, Susana Kampff . **Walter Benjamin: Tradução e Melancolia**. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LUTO. *In*. **Origem da palavra**. <<https://origemdapalavra.com.br/palavras/luto/>> Acesso em 26 de mar, 2020.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 2009 Disponível em <http://www.sergiofreire.pro.br/ad/LYOTARD_ACPM.pdf> Acesso em 26 dez, 2019.

MARASCHIN, Gisele. Psicologia Viva. **Os 5 estágios do luto**. Disponível em <<https://blog.psicologiaviva.com.br/os-5-estagios-do-luto/>> Acesso em 12 de jun, 2020.

MEGERA. In. DICIONÁRIO Google. <<https://www.google.com/>> Acesso em 13 de abr. 2019.

MELANCOLIA. In. **Origem da palavra**. <<https://origemdapalavra.com.br/palavras/melancolia/>> Acesso em 20 de mar, 2020.

MODERN. In. **Online Etymology Dictionary (OED)** <<https://www.etymonline.com/>> Acesso em 25 de nov, 2019.

MODERN. In. **Shakespeare Words** <<https://www.shakespeareswords.com/Public/Searchresults.aspx?search=moderne&WholeWordSearch=True>> Acesso em 21 dez, 2019.

NASCIMENTO, Maria Filomena Dias. **Ser mulher na Idade Média**. Revista Textos de História. v. 5, n. 1 (1997). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/21162/1/ARTIGO_SerMulherIdadeMedia.pdf> Acesso em 22 de mar. 2019.

PEDROSO JUNIOR, Nerivaldo. Revista Encontros de Vista, 5ª edição. **Jacques Derrida e a desconstrução: uma introdução**. Disponível em <http://encontrosdevista.com.br/Artigos/Neurivaldo_Junior_Derrida_e_a_desconstrucao_uma_introducao_final.pdf> Acesso em 20 de mar, 2020.

PERNOUD, Régine. **O mito da Idade Média**. 1977 Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/408091263/PERNOUD-Regine-O-mito-da-Idade-Media-pdf>> Acesso em 24 de mar. 2019.

QUADRADO, Adriano. 2006. **Pós Modernidade: que tempos são estes?** Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/64693/67314>> Acesso em 26 dez, 2019.

RENASCER. In. DICIONÁRIO Google. <<https://www.google.com/>> Acesso em 10 de abr. 2019.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**. 2010 Disponível em <https://drive.google.com/file/d/11nCC5JkvX6mo5pW82XIEKOQ8r-LJP_GE/view> Acesso em 25 de julho, 2020.

ROSENFELD, Anatol. **Shakespeare e o pensamento renascentista**. In: Texto Contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 123-45.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTA CLARA, Carlos. **Melancolia: da antiguidade à modernidade – uma breve análise histórica**. 2009. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-44272009000200007#*a> Acesso 6 de abr, 2020.

SHAKESPEARE, William. **A Megera Domada**, tradução e introdução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017

_____. **Antônio e Cleópatra**, tradução e introdução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. **Hamlet**, tradução e introdução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. **Macbeth**, tradução e introdução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. **Romeu e Julieta**, tradução e introdução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. **Sonhos de uma Noite de Verão**, tradução e introdução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SOLOMON, Andrew. **O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão**. 2014. Disponível em <http://lelivros.love/book/baixar-livro-o-demonio-do-meio-dia-andrew-solomon-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>> Acesso em 22 de mar, 2020.

SPURGEON, Caroline. **A imagística de Shakespeare**, tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Martins Fonte, 2006.

STAM, Robert. **Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation**. In. NAREMORE, James. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

STEINER, George. **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução**. Curitiba: Editora UFPR, 2005. Tradução de Carlos Alberto Faraco.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. 2014. Disponível em <http://lelivros.love/book/baixar-livro-um-teto-todo-seu-virginia-woolf-em-pdf-epub-mobi-ou-ler-online/>> Acesso em 5 de abr. 2019.