

QUESTÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE NA ÉPOCA E NA OBRA DE SHAKESPEARE

Anna Stegh Camati (anniesc@bol.com.br)
Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE)
Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo: Partindo de conceitos desenvolvidos pela crítica neo-historicista e cultural materialista, este artigo traça um panorama do lugar da mulher na estrutura patriarcal da sociedade elisabetana-jacobina no início da modernidade. Para investigar os mecanismos da construção da identidade e do comportamento social, Shakespeare transforma a convenção cênica do travestimento em uma arma subversiva para questionar as noções de gênero e identidade no contexto das ortodoxias de sua cultura. Por meio do uso criativo do duplo disfarce ele consegue inverter os estereótipos e mostrar que a identidade de gênero não deve ser vista como um atributo fixo, mas como uma variante fluída que se altera de acordo com as circunstâncias em diferentes tempos e contextos.

Palavras-chave: Shakespeare. Gênero. Identidade. Travestimento.

ISSUES OF GENDER AND SEXUALITY IN SHAKESPEARE'S TIME AND WORK

Abstract: Starting from critical concepts developed by neo-historicism and cultural materialism, this article draws a panorama of the woman's part in the patriarchal structure of the Elizabethan-Jacobean society during the early modern period. To investigate the mechanisms of identity and the construction of social behavior, Shakespeare transforms the theatrical convention of crossdressing into a subversive weapon to question gender and identity issues within the context of the orthodoxies of his culture. Through his creative use of double disguise he succeeds in inverting stereotypes and showing that rather than being a fixed attribute in a person, gender identity must be seen as a fluid variable which shifts and changes according to circumstance in different times and contexts.

Keywords: Shakespeare. Gender. Identity. Crossdressing.

Artigo recebido em 28 ago. 2014 e aceito em 11 out. 2014.

Em *Shakespeare: A invenção do humano* (2000), Harold Bloom afirma que o dramaturgo e poeta estabeleceu o que significa “ser ou não ser humano”, inventando assim o conceito moderno de humanidade: através das centenas de personagens diferentes que habitam sua obra definiu a condição humana como a entendemos hoje. Isso não quer dizer que, anteriormente, grandes autores como Homero (datas de nascimento e morte desconhecidas), Sófocles (496 a.C.- 406 a.C.), Dante (1265-1321) e Chaucer (1343-1400), entre outros, não tivessem criado personagens individualizadas. A criação poética de Shakespeare, no entanto, marca um momento extremamente fecundo, e de inestimável importância na evolução e mudança do pensamento ocidental, instaurando ideias e conceitos que atravessaram séculos, e ainda não esgotaram seu prazo de validade.

É evidente que esta nova maneira de ver e pensar o mundo, que Shakespeare dramatiza em suas peças, só foi possível graças a determinadas condições e circunstâncias da época em que ele viveu e escreveu. Segundo Jakob Burckhardt, em *A cultura do Renascimento na Itália* (1921), foi com a valorização do homem durante o Renascimento que o mundo, até então voltado para Deus, transfere seu centro de gravitação para o próprio homem, resultando no nascimento do indivíduo, que tende a formular e desenvolver seu próprio pensamento ao invés de deixar-se escravizar por princípios e conceitos pré-estabelecidos. Muitas das personagens de Shakespeare representam esse espírito renascentista: ambas, tanto as masculinas quanto as femininas, se rebelam contra ideias e valores obsoletos, e se firmam na sua determinação de pensar e agir de acordo com sua própria consciência individual.

Jan Kott, o crítico polonês que revolucionou os estudos shakespearianos em 1965, observou, em *Shakespeare, nosso contemporâneo* (2003), que o dramaturgo inglês nos interessa ainda hoje, porque ele continua sendo atual, e o crítico marxista, Terry Eagleton, em *Marxismo e a crítica literária* (1976), asseverou que é difícil confinar Shakespeare à época em que viveu, uma vez que é possível estabelecer um diálogo entre sua obra e diversos pensadores da contemporaneidade, entre eles Sigmund Freud (1856-1939), Henri Bergson (1859-1941), Jacques Lacan (1901-1981), Gilles Deleuze (1925-1995), Michel Foucault (1926-1984), Jacques Derrida (1930-2004), e muitos outros.

Enquanto alguns críticos argumentam que Shakespeare foi feminista, outros acreditam que seria incorreto rotulá-lo como tal, mas a maioria é

unânime em afirmar que seu extraordinário *insight* a respeito da condição humana contribuiu para que retratasse homens e mulheres com igual arte e perspicácia, evidenciando a capacidade da mulher de transcender os limites de sua condição dentro do sistema patriarcal.

Os escritos da crítica neo-historicista se propõem a fornecer evidências de que não existe um lugar privilegiado de onde podemos perceber o passado de maneira objetiva, e que a nossa perspectiva sobre o mesmo será sempre mediada pelo presente e pela nossa subjetividade. O objetivo deste ensaio é introduzir o leitor, que se inicia nos estudos shakespearianos, ao caráter dinâmico do universo sócio-cultural da época elisabetana-jacobina e, traçar, em linhas gerais, um panorama do lugar social da mulher na estrutura patriarcal. Outrossim, também pretende-se discutir diversas estratégias de construtividade textual criadas pelo dramaturgo que, guardadas as devidas proporções, permitem realizar leituras contemporâneas de suas personagens femininas: através de diversos artifícios, Shakespeare sugere que os papéis sociais desempenhados pelo homem e pela mulher não são comportamentos determinados apenas biologicamente, mas, também, influenciados por padrões culturais passíveis de mudança.

Da natureza à cultura

Ao absorver as mais diversas influências dos mais variados campos do conhecimento humano tanto literárias quanto extra-literárias, Shakespeare imprimiu um novo enfoque à arte da caracterização das personagens em suas peças. Uma das influências mais marcantes foi a dos filósofos do humanismo pessimista, de orientação cético-relativista, entre eles, Michel de Montaigne (1533-92) que, em seus ensaios, já questionava a perspectiva essencialista que atribui a homens e mulheres identidades fixas. Em seu ensaio “Da incoerência de nossas ações”, o filósofo francês discute a natureza fluida e paradoxal dos seres humanos. Afirma que somos todos constituídos de peças e pedaços juntados de maneira casual e diversa, e que cada peça funciona independentemente das demais; assim, a diferença entre nós e nós mesmos é tão grande, a cada momento que passa, quanto a diferença entre nós e os outros. Somos extremamente contraditórios, ao mesmo tempo castos e lascivos, modestos e arrogantes, pródigos e avarentos, respeitosos e insolentes, dependendo das circunstâncias, que irão determinar o uso das diferentes máscaras, que ostentamos e escondemos, de acordo com as nossas

conveniências. Sabe-se que Shakespeare foi um ávido leitor de Montaigne e que inúmeras ideias e, muitas vezes, até mesmo as próprias palavras do filósofo francês, reverberam em seus textos como, por exemplo, a famosa fala de Jacques sobre a relação do teatro e vida na comédia *Do jeito que você gosta* (1599-1600): “O mundo é um palco e todos os homens e mulheres são na verdade atores; têm suas saídas e suas entradas e no decorrer da vida atuam em vários papéis, cada ato correspondendo a sete idades” (SHAKESPEARE, 2011, p. 54).

Em *Hamlet* (1601), por exemplo, no tocante à construção de Ofélia, desde o início da peça fica evidente o conflito entre a máscara exterior, socialmente construída, e o “eu” interior reprimido da heroína. A intimidação sexual de Ofélia já se evidencia na terceira cena do primeiro ato: vemos como ela é sugestionada para submeter-se às regras do patriarcado, manipulada por ambos, seu pai e seu irmão, que lhe ordenam a não confiar em seus sentimentos e desejos. A fragmentação de sua mente é o resultado de atitudes e mensagens contraditórias que ela não consegue conciliar: ela é usada e confundida por todos os homens de seu convívio, seu pai, seu irmão, o rei Cláudio e o próprio Hamlet. Laertes tenciona colocá-la num pedestal como um objeto estético, encarnando seu ideal de castidade feminina; Polônio objetiva transformá-la num completo autômato, sempre pronta para obedecer as suas ordens, uma mercadoria a ser negociada em proveito próprio; Cláudio a vê como um instrumento para sondar os propósitos de seu sobrinho; e Hamlet não hesita em insultá-la na cena do convento, descarregando nela toda a sua fúria e ansiedade motivada pela sua percepção neurótica da conduta de sua mãe. Ela não tem autonomia de escolha, pensamento e ação, e todos se mostram completamente alheios às suas necessidades e desejos. Completamente circunscrita pelo poder patriarcal, Ofélia é obrigada a reprimir não apenas a sua sexualidade, mas também a anular a sua identidade, a qual, tendo sido construída tomando como referência exclusivamente a vontade dos outros, não teve oportunidade de florescer. As excessivas pressões às quais é submetida culminam na perda de seu senso de realidade.

Influenciado por suas leituras e pela cosmovisão da época, Shakespeare não tardou em observar que a cultura influencia o comportamento social, e que tanto o homem como a mulher também são produtos do meio em que foram socializados. Consequentemente, muitas das personagens de Shakespeare, tanto as masculinas como as femininas, se

sustentam a partir de uma postura relativista, que define o sujeito como sendo fruto, não somente de fatores biológicos e psicológicos, mas também de determinações culturais e históricas.

As relações de gênero e sexualidade na sociedade elisabetana-jacobina

O Renascimento foi um período de transição, de profundas mudanças em todas as esferas da vida e do conhecimento da humanidade. É a época do feudalismo em declínio e do capitalismo emergente. Na obra de Shakespeare, encontramos a expressão desses dois mundos em tensão: ele investiga o homem de seu tempo, mostrando os conflitos, os choques de ideias e os valores desse momento histórico. Discute e questiona os códigos éticos e morais, disputas legais e de estado, questões de gênero, raça, classe social, e problemas existenciais causados, principalmente, pelas mudanças religiosas – catolicismo, anglicanismo e protestantismo.

A “grande corrente dos seres”, uma teoria classificatória que dividia os homens e os reinos animal, vegetal e mineral em categorias superiores e inferiores, segundo critérios de hierarquia e ordem, sistematizada por E. M. W. Tylliard, em *A imagem elisabetana do mundo* (1934), constituía a base da divisão em classes sociais e do absolutismo monárquico: tratava-se da legitimação ideológica de uma ordem social que procurava manter-se a todo custo. Os teóricos da crítica cultural materialista argumentam que esta teoria já não era aceita pela maioria da população na época de Shakespeare, e que o sistema patriarcal já apresentava sinais de instabilidade e enfraquecimento.

No entanto, apesar de que havia certa mobilidade social e flexibilidade de comportamento individual durante o humanismo renascentista, ainda continuava a vigorar, em grande parte, uma estrutura patriarcal estratificada. As restrições de gênero, raciais, étnicas e classistas continuavam sendo determinantes, no sentido de estabelecer como as pessoas deveriam ser tratadas e o que lhes era facultado fazer, ou seja, esses fatores ainda delimitavam a esfera de ação da maioria dos indivíduos e lhes impingiam sanções legais, sociais e econômicas. Na Inglaterra de Shakespeare, o homem podia exercer uma grande variedade de papéis de acordo com suas possibilidades e capacidades; o desempenho social da mulher, no entanto, era bastante limitado. Sua identidade derivava exclusivamente do sexo ao qual pertencia: podia ser mãe, esposa ou viúva; dama ou criada;

virgem, prostituta ou bruxa. A opção do claustro, que assegurava uma vida de respeito e segurança às mulheres solteiras, não mais se apresentava desde os tempos da reforma anglicana, quando os mosteiros e conventos foram extintos e seus bens confiscados pela coroa, fato que elevou os níveis de prostituição e mendicância.

O mito da identidade da mulher como um dado fixo sempre era invocado para não permitir que ela assumisse outros papéis, diferentes daqueles considerados pré-ordenados por Deus, e que, segundo crenças antigas, estavam inscritos em sua própria natureza. A natureza da mulher, segundo essas mesmas crenças, não era adequada para assumir papéis de destaque na sociedade, na política, nas artes, no mundo dos negócios e nas relações diplomáticas. Havia toda uma série de preconceitos com relação à mulher, como revela a criação das estruturas de pensamento binárias, cultivadas pelo poder patriarcal, sempre ávido em assegurar a hegemonia masculina. A mulher era considerada fraca, passiva, submissa, dependente, falsa e volúvel, deixando-se guiar demasiadamente pela emoção; em contrapartida, o homem era visto como o exato oposto: forte, ativo, dominador, independente, sincero e verdadeiro, orientado pela razão.

Após a morte prematura de Eduardo VI (1537-1553), e na absoluta falta de um herdeiro masculino, duas filhas de Henrique VIII (1491-1547), Maria (1516-1558) e Elisabete (1533-1603), tornaram-se rainhas, um fenômeno sem precedentes que até então havia sido impensável numa sociedade patriarcal. Em 1558, com a morte de Maria I e a ascensão de Elisabete I ao trono, uma era de paz e prosperidade transformou a Inglaterra em uma das principais potências do cenário político da época. Elisabete I teve poderes absolutos durante o seu reinado, e com a imagem do soberano-mulher que criou de si mesma (um ‘príncipe’ com um corpo de mulher e o coração de um rei), exprimia a ambiguidade dos papéis fixos supostamente inscritos na natureza do homem e da mulher.

Nos reinados da rainha Elisabete I (1558-1603) e do rei Jaime I (1603-1625), as mulheres inglesas gozavam de maior liberdade do que suas irmãs na Europa continental. Os viajantes que vinham do estrangeiro ficavam surpresos com o comportamento delas, que não eram confinadas em casa como na Espanha e em outros países: além das igrejas, elas tinham permissão de frequentar outros lugares públicos, tais como mercados, feiras, e teatros onde se constituíam em uma parte importante dos espectadores. As restrições enumeradas acima também não se aplicavam a todas as mulheres:

registros e documentos da época nos informam sobre mulheres que exerciam diversas profissões, possuíam propriedades, e eram chefes de família. Também chegaram até nós relatos de mulheres rebeldes que não se submetiam aos ditames do regime patriarcal (como as megeras, por exemplo), e que repudiavam os estereótipos nos quais supostamente deveriam se enquadrar.

Além disso, muitos escritos nos informam que houve mudanças na situação doméstica e no casamento como instituição no período elisabetano-jacobino, mudanças essas aceleradas e consolidadas pela ascensão do protestantismo. Os historiadores falam de uma ‘revolução sexual’: o velho casamento arranjado do patriarcado, um contrato comercial que valorizava a linhagem e a propriedade começava a declinar e, pelo menos teoricamente, o casamento era entendido como uma união de livre escolha baseada na parceria entre um homem e uma mulher. Muitos dos tratados da época, no entanto, apresentam inúmeras contradições, entre elas o argumento da importância da reciprocidade do amor, mas da manutenção da autoridade absoluta do homem. É, também, nessa época, que começa o debate sobre o *status* da mulher, e dos direitos e deveres dos parceiros no casamento.

Sabe-se que na Inglaterra renascentista as companhias teatrais necessitavam de um patrono para garantirem sua legitimidade. A companhia de Shakespeare era muito respeitada em Londres: primeiro como *Lord Chamberlain's Men* e, mais tarde, sob o patronato de Jaime I, como *The King's Men*, e, em inúmeras ocasiões especiais, era chamada para se apresentar na corte, onde, além de prestígio, era contemplada com algum retorno financeiro. O teatro, por outro lado, era uma instituição comercial permanente: o público pagante constituía a principal fonte de renda das companhias teatrais. Muitas pessoas que frequentavam os teatros não eram a favor da política e religião vigentes, temas de difícil abordagem pelos dramaturgos devido ao problema da censura: a cena era monitorada pelo poder estabelecido. Assim, para conseguir manter uma relação de cumplicidade com o grande público, que lotava a arena e as galerias dos inúmeros teatros londrinos, sem perder o apoio de seus patronos, Shakespeare viu-se obrigado a encontrar um meio para não desagradar a ninguém. A solução que encontrou foi introduzir recursos subversivos nas malhas de seus textos, elementos estes que possibilitassem leituras alternativas de suas peças: na superfície, o dramaturgo parecia ratificar a ordem patriarcal

e o absolutismo monárquico, mas por meio do subtexto, instaurado a partir de estratégias de construtividade textual diversas, a ordem estabelecida é questionada e, muitas vezes, subvertida.

Políticas da representação do feminino na criação poética de Shakespeare

A partir dos anos 1960 e 1970, com o surgimento das críticas neo-historicista e cultural materialista, novos enfoques orientam os estudos shakespearianos. Diversos aspectos da obra do poeta são investigados sob uma ótica contemporânea, entre eles a significação de ser mulher no contexto histórico e cultural da era elisabetana-jacobina, tomando como norte a rejeição de quaisquer respostas embasadas em fundamentos metafísicos, essencialistas ou deterministas do ponto de vista biológico. Suas investigações sugerem que os textos de Shakespeare podem ser lidos tanto para afirmar como para negar ideologias sexistas.

Esses críticos sublinham que não devemos esquecer que durante grande parte do período criativo de Shakespeare, a soberana absoluta foi uma mulher, Elisabete I, fato que, sem dúvida, repercutiu nas estruturas do patriarcado, e provocou discussões a respeito dos papéis sociais dos homens e das mulheres. Através do questionamento do que é natural e do que é construção social, Shakespeare mostra presciência em relação à insatisfação das mulheres diante dos estereótipos que lhes eram impostos: ele deu, muitas vezes, vez e voz à mulher, pois soube compreender as fraquezas e potencialidades humanas independentemente de sexo, classe social ou raça.

Em suas tragédias, com o propósito de questionar o *status quo*, Shakespeare manipula as informações encontradas em suas fontes (contos, novelas, crônicas), adaptando-as livremente, introduzindo uma série de modificações e inserções, que se constituem em um rico subtexto. A crítica cultural materialista argumenta que essas tragédias ostentam uma forte dimensão política através da inclusão no texto de indícios que viriam a permitir diversas leituras, muitas vezes, diametralmente opostas – ou seja, a idealização e a desmistificação/subversão de formas específicas de poder.

Apesar de os protagonistas das tragédias serem predominantemente masculinos, em duas delas, *Romeu e Julieta* (1594-96) e *Antônio e Cleópatra* (1606-1608), as heroínas compartilham do destino trágico dos heróis. E muitas mulheres, tais como Julieta, Lady Macbeth, Volumnia, Desdêmona

e Cleópatra, só para citar algumas, são personagens multifacetadas. A ousadia de Julieta é reconhecida universalmente pelos críticos: ela questiona a autoridade paterna e se recusa a seguir os códigos sancionados pela estrutura normativa do patriarcalismo, priorizando sua identidade pessoal em detrimento da social. E Cleópatra, uma das mais fascinantes heroínas de Shakespeare, é ainda mais ousada, visto que a sua posição de rainha lhe garante o que a maioria das mulheres não possuía: independência. Cleópatra não é apenas soberana de um povo mas, também, de si mesma.

Mas é no universo das comédias de Shakespeare que a mulheres se destacam: Pórcia, Beatriz, Katherina, Adriana, Viola, Rosalinda, entre tantas outras. Através da metateatralidade, paródia, ironia e de estratégias dramáticas diversas, tais como o disfarce ou travestimento, o poeta estabelece uma confusão de identidades, que contradiz e subverte a visão tradicional da mulher, sugerindo que os conceitos de ‘masculinidade’ e ‘feminilidade’ são criações culturais e, como tais, comportamentos aprendidos através do processo de socialização, que condiciona diferentemente os sexos para cumprirem funções específicas e diversas como se fossem partes de suas próprias naturezas. Esta naturalização que inferioriza o sexo feminino, um argumento igualmente utilizado pelas teorias racistas e de divisão em classes sociais, é constantemente questionada, criticada, ridicularizada e desacreditada nas comédias de Shakespeare.

A partir dos anos 1980 e 1990, a crítica feminista deu maior visibilidade às personagens femininas de Shakespeare. Catherine Belsey, Carol Thomas Neely, Juliet Dusinberry, Linda Bamber, Lisa Jardine, Jean E. Howard, entre outras, com base nas considerações teóricas de Simone de Beauvoir, procuram demonstrar em suas reflexões que as heroínas de Shakespeare são fortes, inteligentes e decididas. Elas possuem agudeza de espírito, perspicácia, determinação, audácia, independência, versatilidade e fluência verbal, como Katherina de *A megera domada* (1590-91), Beatriz de *Muito barulho por nada* (1598), e Rosalinda de *Como quiserem* (1599-1600).

Shakespeare subverte as ortodoxias da sociedade patriarcal e questiona a noção de uma identidade original ou primária do gênero. O autor deixa implícito, e muitas vezes, explícito, que a hierarquia sexual não é uma fatalidade biológica, porém uma construção, fruto de um processo histórico e, como tal, passível de transformação. Shakespeare transforma a convenção do travestimento em estratégia artística para questionar a validade da limitação de papéis femininos, colocando a nu o artifício de construção

de uma criatura chamada mulher: o duplo travestimento do ator pode ser visto como um emblema da igualdade entre os sexos, independentemente da roupa que vestem. Viola, Rosalinda, Jéssica, Pórcia e outras, que são representadas por atores travestidos de mulher que, depois, por necessidade das tramas, se disfarçam de rapazes, conseguem fazer muito do que é negado ao seu sexo: transitam livremente em áreas proibidas às mulheres e desempenham papéis reservados aos homens, lançando assim uma luz extremamente esclarecedora sobre os mecanismos de construção do comportamento social. O disfarce de homem permite-lhes um desenvolvimento mais efetivo e completo como indivíduo e sujeito, liberando-as das restrições de sua condição feminina e de objeto.

Em *O mercador de Veneza* (1598), por exemplo, três personagens femininas, Pórcia, Nerissa e Jéssica, se travestem de rapazes para cumprirem funções diversas. A dupla inversão é um recurso de distanciamento que nos faz pensar sobre o processo de construção identitária. Para mostrar como Shakespeare vira os estereótipos de cabeça para baixo, e manipula os conceitos culturais com grande sutileza através da estratégia do duplo travestimento, limitar-me-ei a fazer algumas considerações sobre Pórcia, a heroína da peça.

Pórcia é uma rica herdeira de Belmonte, cujo pai morto continua exigindo seu direito sobre a filha além-túmulo através da escolha de uma de três arcas pelo pretendente a sua mão: a jovem comenta que não pode escolher quem lhe agrada, nem recusar quem lhe desagrade (1. 2). Porém, fica muito claro que tudo o que ela diz entra em franca contradição com o que ela faz. De início, ela manipula Bassânio na escolha da arca certa através de uma canção cuja letra contém um jogo de rimas extremamente sugestivo; e, depois, quando Bassânio acerta, escolhendo a arca de chumbo, ela profere um discurso de submissão e dependência que parece afirmar os códigos da cultura do patriarcado: ela se diz frágil, insegura, sem lustro ou experiência, disposta a entregar sua fortuna, corpo e espírito a Bassânio para que este possa orientá-la “Como seu amo, seu senhor, seu rei”. Logo em seguida, porém, ela assevera que era “senhor” da mansão onde mora e não “senhora”, e lhe entrega um anel, que uma vez perdido dará a ela o direito de protesto (3. 2). Vemos que ela impõe condições desde o primeiro momento, e as atitudes que toma a seguir, quando, travestida de Baltazar, ela decide desempenhar a função de advogado (3. 4), não para resolver a situação de Antônio, amigo de seu marido, mas para salvar seu próprio casamento, não

deixam dúvidas de que ela foge inteiramente ao estereótipo considerado natural e intrínseco à mulher: ela não é submissa, frágil ou dependente, porém forte, inteligente, astuta e, até mesmo, autoritária.

A cena final da peça que dramatiza o motivo dos anéis (5. 1), novamente sublinha a capacidade performática de Pórcia, que manipula a situação em tom de brincadeira, mas deixa no ar uma ameaça de traição que torna Bassânio extremamente vulnerável e inseguro. Tanto o discurso como as atitudes da heroína mostram que ela não ratifica o poder da ideologia patriarcal, nem internalizou os imperativos de sua cultura como querem alguns críticos. Ao contrário, fica evidente que ela só se identifica com a imagem feminina do patriarcalismo (3. 2) para tornar-se desejável: ela fala exatamente aquilo que Bassânio gostaria de ouvir.

As mulheres que frequentavam os teatros, provavelmente, se divertiam com as heroínas rebeldes de Shakespeare, cujos comportamentos levantavam questões de identidade e diferença. Possivelmente, elas se deleitavam com as fantasias de poder às quais se entregavam durante o espetáculo antes de retornar para a sua vida de submissão do dia a dia. Presume-se que muitas mulheres devem ter aprendido a lição, usando na vida real as estratégias sugeridas no teatro, uma vez que o travestimento era praticado por algumas damas da sociedade elisabetana-jacobina, quando queriam ser mais livres e transitar em áreas proibidas.

Shakespeare captou no ar as inquietações do período em que viveu e, sendo dotado de uma sensibilidade apurada, deu corpo e voz às novas ideias. Apesar de algumas personagens das comédias proferirem discursos misóginos, o subtexto e as diversas estratégias cênicas permitem vislumbrar um certo distanciamento do autor. Principalmente, através do recurso do travestimento, ele revela os principais mecanismos de fabricação da construção social do gênero, propiciando uma abertura no texto, que permite diversas leituras. Ao mostrar a teatralidade e performatividade dos comportamentos sociais, suas peças levantam questionamentos que revelam uma estrutura de poder patriarcal longe de ser absoluta; muitas mulheres, aparentemente subservientes, tinham seus próprios meios de subversão e mecanismos de poder apesar das opressões do sistema.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*, v. 1: Fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 1987.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: A invenção do humano*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BURCKHARDT, Jakob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. New York: Macmillan, 1921.

BURKE, Peter et alii. *O homem renascentista*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

CAMATI, A. S. Ofélia revisitada: a estética da encenação teatral de Marcelo Marchioro. In: TOMITCH, Leda et alii. *Literaturas de Língua Inglesa: visões e revisões*. Florianópolis: Insular, 2003, p. 443-455.

_____. Crossdressing as performative subversion of identity in Shakespeare’s *The Merchant of Venice*. In: *Anais do I Congresso Internacional da ABRAPUI*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 1-11.

DOLLIMORE, Jonathan; SINFIELD, Alan. *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1991.

DUSINBERRE, Juliet. *Shakespeare and the Nature of Women*. London: Macmillan, 1996.

EAGLETON, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. London: Methuen, 1976.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2004.

KOTT, Jan. *Shakespeare, nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MONTAIGNE, Michel. *Ensaíos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1996. v. 1.

SANTOS, Marlene Soares dos. Shakespearean Androgyny: a Feminist Reading. In: *Anais do XXVI SENAPULLI*. Campinas: FAPESP, 1994. p. 23-27.

SHAKESPEARE, William. *Do jeito que você gosta*. Trad. Rafael Rafaelli. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

_____. *Hamlet*. Trad. Anna Amélia de Queiróz Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

_____. *O mercador de Veneza*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

TYLLIARD, E. M. W. *The Elizabethan World Picture*. London: Chatto & Windus, 1943.

WAYNE, Valerie (ed.). *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*. New York: Cornell University Press, 1991.