

STEPHAN ARNULF BAUMGÄRTEL

# *Corpo e performances*

*As You Like It*, de Shakespeare, no século XX

# Corpo e *performances*:

*As You Like It*, de Shakespeare, no século XX

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Reitor

*Alvaro Toubes Prata*

Vice-Reitor

*Carlos Alberto Justo da Silva*

EDITORA DA UFSC

Diretor Executivo

*Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros*

Conselho Editorial

*Maria de Lourdes Alves Borges* (Presidente)

*Alai Garcia Diniz*

*Carlos Eduardo Schmidt Capela*

*Ione Ribeiro Valle*

*João Pedro Assumpção Bastos*

*Luís Carlos Cancellier de Olivo*

*Maria Cristina Marino Calvo*

*Miriam Pillar Grossi*

Editora da UFSC

Campus Universitário – Trindade

Caixa Postal 476

88010-970 – Florianópolis-SC

Fones: (48) 3721-9408, 3721-9605 e 3721-9686

Fax: (48) 3721-9680

[editora@editora.ufsc.br](mailto:editora@editora.ufsc.br)

[www.editora.ufsc.br](http://www.editora.ufsc.br)

Stephan Arnulf Baumgärtel

**Corpo e *performances*:**  
*As You Like It*, de Shakespeare, no século XX

Tradução  
Renata Telles

A versão original em inglês, sob o título *Body Politics between Sublimation and Subversion*, mereceu o prêmio de melhor tese em 2005, outorgado pela CAPES

© 2011 Stephan Arnulf Baumgärtel

Direção editorial:

*Paulo Roberto da Silva*

Coordenação editorial:

*Manoel Ricardo de Lima*

Editoração:

*Carolina Pinheiro*

Capa:

*Maria Lúcia Iaczinski*

Revisão:

*Maria Geralda Soprana Dias*

#### Ficha Catalográfica

(Catalogação na publicação pela Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina)

---

B348c Baumgärtel, Stephan Arnulf

Corpo e *performances* : As You Like It de Shakespeare no século XX / Stephan Arnulf Baumgärtel. – Florianópolis : Editora da UFSC, 2011.

256 p.

Inclui bibliografia

1. Shakespeare, William, 1564-1616 – Crítica e interpretação.  
2. Teatro inglês – História e crítica. 3. Teatro inglês – Aspectos sociais. I. Título.

CDU: 820-2.09

---

ISBN 978-85-328-0531-7



Este livro está sob a licença Creative Commons, que segue o princípio do acesso público à informação. O livro pode ser compartilhado desde que atribuídos os devidos créditos de autoria. Não é permitida nenhuma forma de alteração ou a sua utilização para fins comerciais.

[br.creativecommons.org](http://br.creativecommons.org)

Aos meus pais, Luisa e Klaus,  
por todas as transformações pelas quais  
passamos juntos, e ao meu filho Tadeu,  
cuja risada audaciosa me oferece  
uma compreensão essencial dos prazeres  
e perigos de reinscrições transgressivas.



# Sumário

## CAPÍTULO 1

<b>Introdução</b> .....	9
-------------------------	---

## CAPÍTULO 2

<b>Estética teatral e políticas sexuais para além do patriarcado burguês moderno: perspectivas contemporâneas sobre gênero e sexualidade nas totalmente masculinas de Shakespeare</b> .....	33
2.1 Para além do patriarcado burguês: problemas de periodização .....	33
2.2 Políticas de identidade dentro e além da subjetividade burguesa .....	36
2.2.1 Identidade burguesa moderna: representando a estabilidade fantasmagórica .....	36
2.2.2 Subjetividade burguesa tardia: representando a dessublimação erótica .....	44
2.2.3 Subjetividade pós-burguesa: representando identidades <i>queer</i> .....	54
2.3 O teatro totalmente masculino de Shakespeare como estética teatral para além do patriarcado burguês e burguês tardio.....	62

## CAPÍTULO 3

<b>Recepção literária e teatral de <i>As You Like It</i> como história da política sexual</b> ....	89
3.1 Premissas de gênero e a história da interpretação literária .....	91
3.2 Premissas de gênero e a história das <i>performances</i> dramáticas .....	98

## CAPÍTULO 4

<b>A atração cambiante da transgressão: <i>performances</i> teatrais totalmente masculinas de <i>As You Like It</i> na segunda metade do século XX na Inglaterra e Alemanha</b> .....	117
4.1 Vibrância teatral: negociando a identidade através do gênero e de outros signos teatrais .....	120
4.1.1 Purificando o hibridismo: a androgenia sublime de Clifford Williams .....	120
4.1.2 Diversificando a universalidade: a masculinidade sexualizada de Ionescu .....	132



4.1.3	Teatralizando o hibridismo: Declan Donnellan e as funções de estereótipos subvertidos.....	143
4.1.4	Diversidade burlesca: Katharina Thalbach e as funções da peça não psicológica .....	155
4.2	Vibrância erótica: negociando fantasias e corpos.....	170
4.2.1	O sublime objeto de desejo de Clifford Williams: a imagem poética	170
4.2.2	O objeto de desejo pagão de Petrica Ionescu: plenitude da virilidade	176
4.2.3	O objeto de desejo <i>queer</i> de Declan Donnellan: o poder desestabilizador do jogo.....	181
4.2.4	O objeto de desejo narcisista de Katharina Thalbach: o poder afirmativo do jogo.....	190
4.3	Vibrância sociopolítica: negociando política e entretenimento .....	198
4.3.1	A modernização da estética burguesa de Clifford Williams: uma política de unidade ascética.....	198
4.3.2	A destruição de Petrica Ionescu da estética moderna burguesa: uma política de desunião libidinal.....	205
4.3.3	O <i>queer</i> pós-moderno da estética burguesa de Declan Donnellan: uma política de faz de conta metateatral .....	211
4.3.4	A estética da modernidade tardia de Katharina Thalbach: uma política de escapismo burlesco.....	218
CAPÍTULO 5		
	<b>Conclusão</b> .....	225
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	239

## Introdução

Este livro é o resultado do meu fascínio ambivalente pelo corpo e o ator, travestidos com a presença no palco de um corpo teatral e eroticamente ilusório que embaralha categorias de gênero socialmente estabelecidas e a moral burguesa. Esse fascínio é inspirado ainda pela capacidade dos atores em questionar as fronteiras do seu próprio desejo, e de incitar a plateia a fazer o mesmo, pois na figura travestida no palco encontramos não só um signo ambíguo que desafia um sistema rígido, mas também um ser humano que deseja manipular esse sistema de signos e as regras emocionais e morais sustentadas por ele. Um desafio que envolve exposição pessoal e que representa um pedido de reconhecimento dos sentimentos e modos de vida marginalizados – embora eu saiba pela minha própria experiência que, ao mesmo tempo, o palco é um espaço protegido e que a exposição acontece dentro de padrões, razoavelmente regulados, de comunicação entre plateia e atores.

O fascínio pela energia dramática e emocional, que dilui as fronteiras entre personagem fictício e pessoa real no palco, não se limita a questões de gênero ou sexualidade. Ela está presente sempre que sinto que o ator, na sua *performance*, confunde as fronteiras da existência social e teatral. Consequentemente, a energia dramática e o poder da *performance* são seriamente diminuídos quando percebo a atuação travestida enquanto simples domínio da técnica. Como a admiração por uma magnífica técnica histriônica é menos emocionante do que pela corajosa perturbação dos limites que definem identidades pessoais e sociais, o meu interesse é verificar até que ponto o ator travestido no palco shakespeariano funciona como uma intervenção nas normas sociais, e não apenas como um elemento simbólico que perturba a estabilidade dos sistemas de signos racionais.

Certo ceticismo, motivado pela minha compreensão de alguns princípios e tensões na cultura ocidental contemporânea, sobretudo da tendência à alegada individualização de formações identitárias, que permitem o ultrapassar das tradicionais fronteiras de gênero na esfera social, produz uma ambivalência em torno do ator travestido enquanto força transgressiva. O fenômeno pode ser encontrado, por exemplo, em campanhas publicitárias como a de Calvin Klein para roupas íntimas e perfumes da marca, mas principalmente no fenômeno classificado de “metrossexualidade”, que é menos sexual do que cultural, no qual atributos do estilo de vida *gay* são usados por homens heterossexuais para produzir uma decoração mais andrógina numa masculinidade declarada e fundamentalmente tradicional.<sup>1</sup> Essa mistura decorativa de gêneros afeta o assim chamado efeito transgressivo do ator travestido no palco, já que atores e produtores devem de alguma maneira distanciar suas intenções de tais práticas consumistas de gêneros cruzados, se desejarem obter um efeito transgressivo.

Assim, entre outros objetivos, essa pesquisa é pensada como um estudo de caso da capacidade do ator em produzir ansiedade cultural no contexto contemporâneo das sociedades ocidentais altamente

---

<sup>1</sup> De acordo com [www.wordspy.com](http://www.wordspy.com), o termo foi cunhado primeiramente por Mark Simpson no artigo “Here come the Mirror Men”, no *The Independent* de 15 de novembro de 1994. No artigo, Simpson afirma que a responsabilidade pela criação dessa recente inclinação pertence à imprensa voltada ao público masculino. O significado do termo revela sua profunda conexão com os departamentos de relações públicas da indústria da moda e dos cosméticos. *Worspy.com*, por exemplo, descreve a etimologia do termo: “Por que ‘metrossexual’? O prefixo metro- (cidade) indica o estilo de vida puramente urbano desse homem, enquanto o sufixo -sexual vem de ‘homossexual’, significando que esse homem, apesar de ser normalmente hétero, personifica o alto senso estético frequentemente associado a certos tipos de homens *gays*.” O jornal suíço *Basler Zeitung*, na sua edição *on-line* [www.baz.ch](http://www.baz.ch) (21/jul/03), oferece uma definição similar: “O metrossexual traz à tona o seu lado feminino. Ele cuida do corpo com produtos caros e sente-se bem ao fazê-lo. Mas suas preferências sexuais não podem ser postas em dúvida: ele deseja mulheres. Viver *gay*, mas não ser *gay*: esse é o mote.” O jogador de futebol britânico David Beckham é o ícone dos metrossexuais, frequentemente citado nas revistas masculinas. Ele é um bom exemplo da função, no final das contas, conservadora do termo, ao mostrar como um estilo *gay* pode adornar um homem hétero, que ainda comprova o seu valor numa maneira e num ambiente “brutos” e tradicionais – muito similar às noções da Renascença de que “beleza enfeita a virtude” (KUTCHA apud TURNER 1993, p. 233-246). Resumindo, o fenômeno da metrossexualidade demonstra que a alegada individualização de formações identitárias em termos de gênero segue determinadas regras socioeconômicas. (Ver 2.2.2).

industrializadas, como a Alemanha e a Inglaterra, especialmente em produções teatrais que são levadas ao palco nos principais circuitos comerciais. Para alcançar tal objetivo, analiso e examino o fascínio crítico e o trabalho teórico sobre o potencial transgressivo de produções dramáticas de Shakespeare com elenco totalmente masculino, o que se aproxima de efeitos possíveis dos atores-meninos elisabetanos, em face de produções teatrais contemporâneas. Além disso, investigo quais escolhas estéticas, e quais regras parecem decisivas, e ainda a razão pela qual esse é o caso, ou não.

A decisão de limitar minha análise da teatralidade do elenco de mesmo sexo em montagens shakespearianas do século XX a produções totalmente masculinas baseia-se principalmente em três aspectos: primeiramente, por razões comparativas, desejava me concentrar em uma peça e, aparentemente, nenhuma representação totalmente feminina de *As you like it* foi encenada no que pode ser chamado de palco e audiência do circuito comercial.<sup>2</sup> Tal foco abre a possibilidade de comparar a construção e a significação de certas cenas-chave, como, por exemplo, a cena final do casamento em *As you like it*, que por sua vez me permite fazer comparações conclusivas sobre os princípios teatrais que estruturam cada produção. Em segundo lugar, a limitação da pesquisa a produções totalmente masculinas de uma única peça torna possível comparar as produções com um conjunto consistente de ferramentas analíticas. Sob essas condições homogêneas, mudanças no uso do ator travestido de homem-para-mulher podem ser associadas de forma menos ambígua à concepção do significado do texto da peça proposta pela produção. Dessa forma, fica mais fácil estabelecer a relação entre a mudança de significado do ator travestido de homem-para-mulher, i. e., sua recepção conforme expressa nas resenhas da imprensa, e os padrões culturais de variados contextos históricos de recepção. A análise da *performance*, portanto, não se apresenta como interpretação isolada de espetáculos teatrais únicos, mas contribui para uma análise crítica da maneira pela qual a dinâmica cultural da sociedade ocidental produz efeito e é reproduzida nas produções totalmente masculinas aqui selecionadas. Em terceiro lugar, parece possível, e necessário, fazer justiça à mútua dependência entre “masculino” e “feminino”, como marcas de gênero em

---

<sup>2</sup> Solomom menciona uma produção marginal totalmente feminina da peça, que ela considera um fracasso absoluto, principalmente em função da fraca atuação, mas também do tratamento convencional e afirmativo da questão de gênero na produção (1997, p. 32, nota 43).

um sistema dicotômico, pela referência, de maneira exemplar, a observações significativas a respeito de produções totalmente femininas, especialmente em relação à construção teatral do corpo travestido no palco, às estratégias de produção e aos efeitos alcançados. Conseqüentemente, farei referências ao longo do texto a alguns aspectos, sobretudo teatrais, de produções totalmente femininas, especialmente produções do Globe Theatre London em 2003 e 2004, mas também de uma produção alemã, em Berlim, de *Twelfth Night*, em 1991.<sup>3</sup> Nesses comentários comparativos, discuto em que medida minha hipótese e minhas conclusões a respeito da presença teatral e erótica do corpo representado no palco e seus efeitos sociopolíticos podem operar também no que se refere a produções totalmente femininas.

A década de 1990 assistiu à publicação de vários artigos e livros que, em geral, consideravam o travesti como uma figura simbólica e politicamente subversiva.<sup>4</sup> Essa massa crítica estabelece ele(a), entre outras coisas, como a representação emblemática instável das condições de possibilidade da ordem simbólica (GARBER, 1993); ou dotaram o *drag* de um poder subversivo no campo de políticas identitárias (BUTLER, 1993), que ameaça deslegitimar o sistema de gêneros estabelecido. Como paradigma vivo da hibridização e da instabilidade na raiz da supostamente estável ordem de gêneros, ele(a) funcionou como um significante que abriu um divertido campo para novas posições do sujeito e para prazeres politicamente subversivos: um *agent provocateur* paradigmático e um herói das políticas subversivas de gênero. Por outro lado, Laurence Senelick, na sua análise formal, baseada em profundo conhecimento histórico, do travestido e do *drag* no palco, chama a atenção para uma supervalorização da capacidade teatral do ator travestido de penetrar a realidade vivida da

---

<sup>3</sup> Para a temporada “Regime Change” de 2003, o diretor artístico do Globe, Mark Rylance, planejou duas produções totalmente femininas no London Globe: 1. *Richard III*, dir. Kathryn Hunter, ela mesma no papel título. 2. *The Taming of the Shrew*, dir. Barry Kyle. Na temporada “Star-Crossed Lovers” de 2004, o Shakespeare’s Globe produziu *Much Ado About Nothing*, dir. Tâmara Harvey. Martin Meltke encenou *Twelfth Night* com elenco totalmente feminino no Gorki Theatre de Berlim, em 1992.

<sup>4</sup> Neste trabalho, considero que um elemento subverte um contexto hegemônico sempre que: a) libera uma realidade até então não percebida ou reprimida, de uma forma que ameaça a realidade pessoal ou social hegemônica (e possivelmente a obriga a reconhecer e a incorporar os elementos dessa realidade reprimida previamente, o que leva ao fim da força subversiva); ou b) revela o custo emocional e social de tais repressões hegemônicas, tendo como efeito a perda da suposta “naturalidade” do mecanismo hegemônico repressor, que se torna historicamente específico, aberto a futuras críticas.

plateia e colocar em crise a matriz socialmente estabelecida das relações de gênero: “Mais do que confundir categorias ele [o ator travestido] inventa novas, fornecendo objeto fresco para o desejo, e libera a imaginação e a libido do espectador através de um caleidoscópio de gêneros em eterna mutação” (SENELICK, 2000, p. 12); Senelick conclui que nessa liberação o “travestido raramente desloca o sistema dicotômico de sexo e gênero na *performance*” (p. 12).<sup>5</sup> Com esse ceticismo em relação à eficácia política da arte teatral, a análise de Senelick, publicada em 2000, marca o fim de uma década de fortalecimento sociopolítico para os travestidos teatrais. Isso significa que eles podem declarar a “missão cumprida”? Voltarei a essa questão novamente na conclusão.

Os anos 1990 também produziram um fenômeno interessante no que se refere à crescente aceitação do ator travestido no palco, particularmente o *revival* das totalmente masculinas de Shakespeare. O London New Globe Theatre produz regularmente montagens totalmente masculinas; a Watermill Productions, um pequeno, mas bem-sucedido teatro de Newbury, Wessex, junto com a companhia Propeller, de Edward Hall, também produz regularmente totalmente masculinas de Shakespeare. Na Alemanha, a companhia Shakespeare und Partner, liderada, entre outros, por Norbert Kentrup, um ator/diretor que vem trabalhando com o drama de Shakespeare e o teatro de tradição popular há mais de trinta anos,<sup>6</sup> tenta levar totalmente masculinas das peças de Shakespeare para

---

<sup>5</sup> Para Senelick, a conotação andrógina ou hermafrodita do ator travestido no palco não implica um efeito político de desestabilização, já que ele “pode parecer andrógino, mas não é andrógino” (SENELICK, 2000, p. 12). Assim, Senelick limita os rearranjos de gênero do ator travestido somente ao reino da imaginação, uma vez que ele oferece “um polimorfismo mais desejável do que alcançável” (Op. cit., p. 10). Contrários a Senelick, os defensores da relevância política dos travestidos argumentam que o reconhecimento desses desejos privados pelos membros da plateia pode gerar efeitos políticos. Essa discussão está no centro das acusações levantadas contra o travestimento teatral de negligência com a dor emocional envolvida na realidade vivida do travestimento, principalmente, por pessoas que não podem identificar-se claramente com um único gênero, ou que desejam identificar-se fisicamente com o corpo do outro sexo.

<sup>6</sup> Kentrup também foi o primeiro, e até agora o único, ator alemão a atuar em uma peça de Shakespeare no London New Globe Stage, fazendo Shylock na produção de Richard Olivier de *O Mercador de Veneza*, em 1998. Ele observa que o diretor não estava interessado em se aproveitar de sua longa experiência com Shakespeare em uma tradição popular (cf. SCHORMAN, 2002, p. 322).

uma plateia maior. O festival anual de Shakespeare em Neuss/Alemanha<sup>7</sup> apresenta produções totalmente masculinas de Shakespeare – e algumas vezes produções totalmente femininas também – provenientes de países do mundo inteiro. Tendo em vista esse fluxo, as totalmente masculinas do drama shakespeariano com elenco adulto não são mais recebidas como exemplos de um teatro marginal. Pelo contrário, como pretendo demonstrar, elas se tornaram parte da cultura hegemônica.

As possíveis razões para esse renovado, e agora culturalmente aceito, interesse pelas totalmente masculinas de Shakespeare animam o objetivo crítico dessa pesquisa, que é investigar o tema geral das representações de gênero, em totalmente masculinas de *As You Like It* de Shakespeare. O trabalho explora não só as funções e os feitos do travestimento em produções totalmente masculinas da peça mencionada, mas investiga em última análise a capacidade da *performance* de um elenco unicamente masculino, no drama de Shakespeare, de produzir efeitos social e psicologicamente transgressivos no palco do final do século XX. Na sequência, esclareço termos e conceitos envolvidos no fenômeno do ator travestido no palco shakespeariano e aponto mudanças de atitude em relação a essa figura, começando com uma investigação nas atitudes históricas em relação aos meninos atores da época elisabetana, seguida de uma história crítica do travestimento no palco shakespeariano. A conjunção desses dois propósitos deixa claro que o tão mencionado efeito transgressivo do elenco totalmente masculino não é garantido quando se trata do drama shakespeariano. Antes, precisa de qualificação histórica, porque não é qualquer qualidade inerente à própria atitude, ou prática, que produz o efeito transgressivo. Como efeito cultural, a transgressão, em primeiro lugar, depende das normas culturais hegemônicas que definem o que é aceitável, formando, por contraste, o renegado, o abjeto. Neste contexto, Stallybrass e White falam de transgressão como o processo pelo qual “o inferior incomoda o superior” (STALLYBRASS; WHITE, 1985, p. 5), mas um “inferior” que foi construído como tal pelas forças que criaram o respectivo “superior”. Na medida em que um sistema de gênero binário, psicologicamente fixo, é um marcador para identidades socialmente aceitáveis, o elenco e os

---

<sup>7</sup> Neuss está situada na região do Baixo Reno, próximo a Düsseldorf. Até o presente é a única cidade alemã que possui uma réplica moderna do histórico Globe Theatre. O teatro é usado principalmente para levar ao palco peças de Shakespeare durante o Festival Season, no verão. Companhias de toda a Europa, e às vezes de além-mar, apresentam suas maneiras de lidar com o drama de Shakespeare.

personagens travestidos – especialmente quando inseridos numa narrativa que harmoniza conflitos sociais no casamento – desafiam essas normas sociais. Ao produzir o fascínio da plateia por este elenco travestido e cruzado, a cena shakespeariana pode interferir nas normas binárias hegemônicas e estabelece identidades não binárias como representação de uma identidade aceitável.<sup>8</sup> Se o superior constrói o inferior como o seu outro desvalorizado, a estratégia transgressora depende da habilidade da produção para construir a identidade não binária, não como a outra de uma identidade binária, mas ambas como parte de um *continuum*. Essa é uma das razões, na cena shakespeariana, de o corpo dos atores travestidos ter sido despido de seu potencial híbrido, como veremos, sempre que diretores quiseram acomodar esta figura dentro de normas sociais unificadas e da estética superior que elas estabelecem.

O corpo travestido como fonte de problemas culturais e políticos apareceu pela primeira vez na cena inglesa em oposição aos pressupostos simbólicos da epistemologia puritana, da moralidade e das políticas do corpo.<sup>9</sup> Phyllis Rackin, por exemplo, demonstrou como o travestimento na narrativa de várias comédias é tratado com forte ansiedade em peças do período elisabetano tardio e do período inicial dos Stuart, tais como as comédias urbanas de Ben Jonson, ao mesmo tempo que comédias do período inicial elisabetano, como *Galathea*, não se preocupam muito com as ambiguidades de gênero, permitindo até mesmo trocas de sexo entre personagens em suas narrativas. Para Rackin, essa troca reflete a mudança de contexto socioeconômico da cultura feudal elisabetana para a cultura puritana e burguesa da classe dos comerciantes de Londres. De fato, os antiteatrais dos primórdios da moderna Inglaterra não estavam entre a nobreza, mas entre os puritanos, cujos valores e atividades econômicas estavam prestes a formar a Europa moderna e burguesa.<sup>10</sup> No contexto

---

<sup>8</sup> Estruturalmente, existem semelhanças com figuras culturalmente cruzadas, tais como as mulheres muçulmanas que vivem nas sociedades ocidentais e que, por diferentes motivos, usam a cabeça coberta com lenço. A imagem dessas mulheres desafia as noções de igualdade e tolerância ocidentais como normas culturais fundamentais.

<sup>9</sup> Estou ciente de que nem todos os antiteatrais elisabetanos e jaimescos eram puritanos assumidos. Mas o sentido religioso e moral de seus argumentos e os interesses econômicos subentendidos em suas críticas confirmam sua filiação à visão de mundo puritana. (Cf. BARISH, 1981; LEVINE, 1986).

<sup>10</sup> Na relação entre o puritanismo e o desenvolvimento do pensamento burguês moderno, ver *Zur Ethik des Protestantismus (A ética protestante e o espírito do capitalismo)*, de Max Weber.



elisabetano tardio, os puritanos expressaram sua preocupação com a estabilidade social e econômica através de uma obsessão com as relações de gênero. As conclusões da crítica literária de Rackin alinham-se à percepção de Foucault ou Laqueur de que os primórdios do século XVII marcam o começo de uma nova atitude com relação ao sexo e à sexualidade, particularmente a passagem do modelo de identidade humana de um sexo para um modelo de dois sexos. É o *status* do teatro travestido renascentista, como local de mudança social e moral, que dá forma à afirmação de Jean Howard de que o “teatro [...] é parte do aparato cultural de policiamento das fronteiras de gênero [...] e local para mais distúrbios. [...] O Teatro [era], de certo modo, um agente de transformação cultural, ajudando a criar novas posições de sujeito e relações de gênero para homens e mulheres” (RACKIN, 1987, p. 29-30).

Tracey Sedinger apresentou uma análise filosófica de como o corpo travestido ganha efeito sociopolítico subversivo, especialmente no contexto do início do pensamento antiteatral moderno e de seu ideal de identidade fixa.<sup>11</sup> Essa antiteatralidade e o concomitante ideal de identidade parecem basear-se no Deuteronômio 22:5, no qual Deus ordena que homens e mulheres não usem vestimentas pertencentes ao outro sexo. Para o burguês antiteatral, o Deuteronômio 22:5 corrobora o dogma religioso que diz que Deus criou dois sexos biológicos, cada um com uma essência, uma natureza específica que definia quem era cada indivíduo, e como ele ou ela deveria se comportar.<sup>12</sup> Desse ponto de vista, signos externos como vestimentas, corte de cabelo, formas de falar e se comportar foram dados às pessoas a fim de refletir e reforçar essa essência estabelecida por Deus.<sup>13</sup> O “perigo” do teatro,

---

<sup>11</sup> Sedinger critica a leitura de Rackin do corpo travestido em cena como indevidamente harmonizado, e o ator travestido em cena como uma figura não problemática. Entretanto, a argumentação de Rackin é a de que isso só se aplica aos primórdios da era elisabetana.

<sup>12</sup> Continua sendo um pouco misterioso (ou, antes, um exemplo de interpretação tendenciosa) o fato de que esses textos clamando que os homens não devem usar vestidos ignorem o Deuteronômio 22:30, onde Deus ordena que um homem não deve “levantar a saia de seu pai” (versão do Rei James). Homens vestindo saias são mencionados dezenas de vezes no Velho Testamento. Em outras palavras, na época do Velho Testamento, a roupa não era uma categoria usada para definir gênero.

<sup>13</sup> É preciso entender que de acordo com o pensamento puritano “essência” significa uma qualidade interna do indivíduo. Isto inclui posição social, sem se restringir a ela, como num existencialismo religioso medieval, em que a essência de um ser humano é definida por sua posição social dentro de um cosmo divino.

e particularmente do teatro travestido, está na capacidade de modificar e perverter a relação dos seres humanos com esse ser essencial dado por Deus. A “infecção” alastrada pelo teatro é a possibilidade da obtenção de prazer numa existência humana que não conhece o ser e a identidade fixos. Ela significa o distanciamento daquilo que os puritanos viram como a verdade divina de uma ordem eterna, para dar espaço a conceitos de personalidade automodelada, em que ser é uma questão de aparência. Essa é a razão pela qual o teatro representa uma idolatria herética.<sup>14</sup>

Mesmo que a moral fundamentada na religião seja a questão mais importante, fica claro que o teatro também é desvalorizado pela classe comercial londrina por motivos socioeconômicos. Jonas Barish escreve:

O teatro simbolizava, ou foi levado a simbolizar, todo um complexo de atitudes anátemas para os sóbrios burgueses, entre os quais os magistrados de Londres eram eleitos e cujas opiniões pesavam nos púlpitos da cidade. O teatro representava o prazer, o ócio, a rejeição do trabalho pesado e da parcimônia como caminhos para a salvação. [...] Criava desordem. Originou uma classe de vagabundos arrogantes que circulavam pela cidade numa elegância espalhafatosa e não permitida a eles, acrescentando mais uma forma de consumo conspícuo à insolência de uma aristocracia já super privilegiada. Parecia incorporar tudo o que havia de errado com a ordem social. (BARISH, 1981, p. 114).

---

<sup>14</sup> Estou ciente das conotações positivas que a automodelagem pode adquirir na filosofia renascentista, particularmente, como a personalidade multiforme ordenada divinamente. Os antiteatrais não compartilhavam essa filosofia (BARISH, 1981, p. 106-115). Escritores como Stephen Gosson, William Rankins, John Rainolds, Phillip Stubbes e William Prynne argumentaram repetidamente contra o teatro como um lugar de ilusão e falsidade, onde a confusão de gênero é apenas um exemplo. Embora a oposição à teatralidade seja tão velha quanto a *República* de Platão, é importante para o argumento desse trabalho, o fato de ela alcançar um *momentum* específico nas condições sociais e econômicas dos primórdios da Inglaterra moderna, alinhando-se assim com a conclusão de Barish, de que o preconceito antiteatral parece se nutrir de forças psíquicas profundas que se estendem sobre tempos históricos. Ele escreve: “[o preconceito] pertence a uma ênfase ética conservadora na qual os termos chave são ordem, estabilidade, constância e integridade, contra uma ênfase mais existencialista que preza crescimento, processo, exploração, flexibilidade, variedade e versatilidade de resposta. Num caso, temos um ideal de imobilismo, no outro um ideal de movimento, num caso o ideal de retidão, no outro o ideal de plenitude” (p. 117). Atualmente, os dois ideais estão sendo renegociados.

Esta variedade de efeitos teatrais, moral e socialmente desordenados, era muitas vezes tratada pelos antiteatrais como “sodomia”. Portanto, no contexto elisabetano, o termo não deveria ser lido particularmente como uma descrição de prática homossexual. Na verdade, ele denominava as mais variadas formas de desvio de comportamento, das práticas ilícitas heterossexuais e homossexuais até a bruxaria, o ateísmo, ou a indulgência na idolatria católica (SEDINGER, 1997, p. 75-77). O que essas atividades têm em comum é o fato de existirem fora da visão de mundo puritana. Sua existência contínua e sua representação pública dentro de um mundo socialmente puritano desafiam os parâmetros que sustentam esse mundo.<sup>15</sup> Consequentemente, o esboço de Sedinger sobre os paralelos conceituais entre sodomia e o elenco travestido utiliza a interpretação de sodomia de Jonathan Goldberg para descrever o menino-ator travestido no palco como “um local que produz efeito desontologizador” (p. 76).

Para muitos, o *status* incerto do ator travestido pode ter constituído fonte de satisfação legítima. Para os puritanos, no entanto, revelou um prazer horrendo, pois, enquanto o “travestimento mobiliza um investimento libidinoso na peça (de diferença erótica), não redutível ao sexo real do menino-ator” (GOLDBERG, 1992, p. 66), ele produz prazer numa sexualidade polimórfica, não baseada no objeto, e confunde o imperativo moral, e até certo ponto político, de que cada indivíduo é dotado de uma identidade uniforme e estável e deve ser externamente o que ele ou ela é internamente.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> “Sodomia, como crime, refere-se aos limites da representação, especificamente na medida em que as representações seduzem seus observadores com comportamentos que a política iconoclasta protestante julgaria ilícita” (GOLDBERG, p. 76).

<sup>16</sup> O comentário de Michael Shapiro sobre a argumentação de Lisa Jardine, de que fundamentalmente o corpo do menino-ator serve como objeto de desejo e causa excitação sexual, segue na mesma linha. “Lisa Jardine exagera o caso, acredito, argumentando que a atração homoerótica era a principal fonte do apelo de meninos-atrizes [sic], com ou sem o disfarce masculino. Entretanto, quanto mais convincente a personificação feminina em oferecer uma construção teatral de uma construção social da feminilidade, mais provável que as noções culturais essencializadas de masculinidade fossem questionadas” (SHAPIRO, 1994, p. 39). Para Levine, “o medo da efeminação que acabou por dominar os setores antiteatrais disfarça um profundo conflito sobre a natureza da identidade [...] [Este medo] não é mais uma questão de violação das injunções das escrituras, mas uma ansiedade não administrável de que não exista algo como a identidade masculina” (LEVINE, 1986, p. 136). Mesmo que, como afirma Levine, os argumentos dos antiteatrais sobre moralidade expressem as

Não surpreende que as profundas mudanças econômicas da transição dos meios de produção feudais para os modernos, cujas forças econômicas deslocaram as pessoas contra a vontade delas, produzam ansiedades em relação às instabilidades psíquicas e sociais. Relacionando os artigos de Levine, Sedinger e Rackin, podemos concluir que o poder perturbador do teatro travestido elisabetano está conectado a um contexto no qual o ideal de uma identidade soberana e estável ainda é hegemônico, embora seja atacado, e cuja estabilidade e soberania dependem de fronteiras de gênero claras. No discurso puritano,<sup>17</sup> a ideia moderna, científica, da biologia como destino (LAQUEUR, 1990) é introduzida através de terminologia religiosa compatível com a cultura da época. Deste modo, ela substitui o gênero baseado nas classes sociais, que tinha suas próprias regras e coerência discursiva.<sup>18</sup> Quando o indivíduo é catalogado de tal maneira que tudo no seu interior precisa receber nomes apropriados e inconfundíveis, um significante que instala e que insiste na “inomeabilidade” de seu significado representa a transgressão máxima. Aquilo que Foucault sustenta durante todo o primeiro volume da *História da sexualidade* sobre o interesse do burguês pela sexualidade, principalmente que seus impulsos polimórficos alcançam *status* de verdade e libertação somente dentro da taxonomia positivista da repressão burguesa, também se aplica ao ator travestido: ele(a)

---

ansiedades pessoais dos autores, não concordo com ela no fato de que constituem apenas uma “sintomatologia pessoal” e não uma “crítica cultural”. Essas posições podem não contribuir para uma crítica cultural coerente, mas representam um sintoma cultural, especialmente, o de que o contexto tradicional para estabilizar a masculinidade não estava mais disponível e o de que nenhum novo contexto social hegemônico foi estabelecido. Neste contexto, a defesa da identidade masculina como ideal de estabilidade, entregue à mera argumentação lógica, vem abaixo, vítima das consequências autodestrutivas da lógica.

<sup>17</sup> Nesse trabalho, entendo por discurso um apanhado coerente de declarações históricas e transindividuais reguladoras (faladas, escritas e comportamentais), em que ambas, alternadamente, geram e restringem a validade social e a legitimidade de declarações individuais. Embora um discurso possa ser percebido estruturalmente como organizado numa direção coerente, esta coerência é moldada por contradições, omissões significativas e impulsos repressivos no que diz respeito ao respectivo objeto de afirmação. Portanto, um discurso é marcado por tendências tanto de união como de desunião. Assim, embora o discurso forneça o horizonte conceitual dentro do qual os indivíduos podem fazer declarações legítimas sobre os respectivos assuntos, ele não controla totalmente declarações individuais e seus efeitos.

<sup>18</sup> A masculinidade hegemônica medieval, por exemplo, era baseada em leis naturais e expressa na imagem do homem enquanto figura paterna.

constitui um signo de repugnância e plenitude prometida, apenas dentro da estrutura fundadora da interioridade coerente (seja ela masculina ou feminina). Retrospectivamente, podemos detectar na fúria dos antiteatrais a incipiente subjetividade, epistemologia, moralidade e o sistema de gênero binário da burguesia. A implicação metodológica dessa percepção é a leitura da produção teatral contemporânea em face ao cenário da mudança cultural corrente, da modernidade para a modernidade tardia e a pós-modernidade.

O poder transformador da figura travestida no palco, nos limites dos modernos conceitos de identidade, reside na presença dialética de dois efeitos: ansiedade e prazer; repulsa manifesta; e promessa furtiva. Ansiedade e repulsa realçam os limites existentes da moralidade, enquanto a promessa de prazer utópico atrai o espectador para estados de existência ainda não experimentados. Aqui é importante ter em mente dois diferentes significados de transgressão, um mais político e outro mais existencial. Como mencionei anteriormente, Stallybrass e White (1986) utilizam uma noção de transgressão que se concentra no impacto político, quando um “inferior” marginalizado perturba o “superior” hegemônico. Falando de maneira conclusiva, como representante da plateia, o elenco travestido e os atores travestidos permitem a espectadores burgueses “entrar em contato com os campos do desejo que [eles] negam [a si mesmos], como o preço pago pelo poder político [deles]” (p. 201) e a espectadores não burgueses, nas margens socioeróticas, ter esperança na possibilidade de expressar seus desejos e de exigir reconhecimento e mudanças culturais.<sup>19</sup>

A leitura de Sedinger expande esse problema para um momento que descreve um desejo para além de qualquer representação possível. De acordo com ela, a importância transgressora do ator travestido está na capacidade de ele(a) direcionar o desejo do espectador para uma esfera na qual identidades definidas são dissolvidas. Esse momento

---

<sup>19</sup> Similar ao reconhecimento de Alisa Solomon de que de atores masculinos *gays*, “cujo trabalho parece direcionado a um espectador masculino *gay* [...], também [a] atingem com a promessa de esmagar o tabu da variedade erótica e da aventura sexual” (SOLOMON, 1997, p. 26), uma discussão que Solomon também estende às lésbicas. Implicitamente, ela reconhece que a escolha do objeto é uma divisão contingente da opção sexual. Em princípio, ‘heterossexuais’ podem fantasiar cenários com o mesmo sexo, do mesmo modo que ‘homossexuais’ sobre cenários com sexo cruzado, o que coloca todo o sistema de classificação em dúvida.

utópico não é predominantemente sociopolítico, e sim um momento individual de dinâmicas psíquicas. “[Por] um momento indeterminado o espectador experimenta uma representação que necessariamente acena para além dela mesma, mas a coisa em si que se presume estar por trás ou além da representação é não existente. [...] Assim, para o espectador o travestido torna possível a experiência do desejo na sua forma mais pura” (SEDINGER, 1997, p. 74). Sob esse ponto de vista, o apelo do corpo travestido é metafórico, trans-histórico e universal.

Como figura de limiaridade psíquica que aponta para além do representável, o corpo travestido passa a se parecer com um símbolo arquetípico, assim como Yin/Yang dentro do domínio sexual. Não como um objeto sexual, mas como a personificação de um desejo e dinâmica psíquicos, ela/e pode se tornar um símbolo do sonho humano de completude, do desejo de alcançar a integração dos opostos como no *motto* dos alquimistas para o hermafrodita: *discordia concors*. Em sua instabilidade, ela/e não somente inspira esse sonho, mas diferem sua realização para além da representação, isto é, para além de qualquer suposto fim da história humana. O desejo de completude inicia a história sem fim da transgressão psíquica, que de modo algum deve necessariamente resultar num desejo de mudanças sociopolíticas.

O símbolo e a estrutura conceitual do Yin/Yang podem ser na verdade mais úteis do que parecem à primeira vista para avaliar o *status* simbólico e o efeito social do ator do elenco travestido que tem, além do mais, a possibilidade de se travestir no palco. A dinâmica e a estrutura bipolar do Yin/Yang minam hierarquias fixas, reconhecem diferenças e colocam em relevo a relação das duas metades como uma batalha permanente. Dessa forma, ator do elenco travestido não torna obsoleto o gênero bipolar enquanto tal, mas coloca em funcionamento uma crítica das estruturas de poder do gênero fixo e, ao mesmo tempo, lembra aos espectadores sensíveis, que, em sua realidade vivida, é-lhes impossível harmonizar a igualdade abstrata de suas metades (gêneros) numa posição de equilíbrio. E assim que o gênero perde sua importância para definir hierarquias sociais, o ator do elenco travestido também perde seu significado político. Daí em diante, sua agora mítica atração fixa o interesse da plateia num inalcançável sonho psíquico e em prazerosas, mas politicamente inofensivas práticas eróticas.

O ponto crucial entre os objetivos deste trabalho é que, quanto maior for o potencial simbólico do ator de elenco travestido para produzir desordem política, mais uma sociedade depende da categoria de gênero e da escolha exclusivamente heterossexual de objeto para fixar sua hierarquia simbólica e social. A Inglaterra elisabetana aparentemente dependia muito menos de uma ligação entre sexo e gênero para estabilizar as classes sociais do que a moderna sociedade burguesa. Da mesma forma, as mudanças econômicas e culturais durante o final do século XX apontam para uma desvalorização estratégica do sexo biológico como categoria definidora para impor posições de sujeito e estabilizar o poder social nas sociedades ocidentais.<sup>20</sup>

Até onde os conceitos de sociedade e identidade são considerados, o ator travestido contemporâneo atua baseado claramente em suposições diferentes daquelas dos atores elisabetanos ou jaimescos, apesar de o interesse reavivado nesta figura apontar para características comuns a ambos os momentos históricos, particularmente a crise de identidade sexual e social burguesa. Nesse contexto, Giddens (*modernidade*) fala da identidade de uma pessoa na modernidade tardia como o “projeto de identidade” individual dele ou dela. Do ponto de vista de Giddens, existe uma demanda contemporânea, possivelmente regulada por desenvolvimentos socioeconômicos, de capacidade de transformação da própria personalidade quase *ad libitum*, a fim de se adaptar com sucesso a uma grande variedade de possibilidades e desafios contraditórios. Nesse cenário, qualquer “essência” do indivíduo, portanto, é uma construção temporária, ou uma ilusão temporária necessária. A novidade da situação não é a crise, mas a estratégia para resolvê-la e o horizonte no qual ela se aplica. Parece justo dizer que cruzar limites, viver identidades transitórias, está se tornando normal, tanto no sentido descritivo quanto no prescritivo. No entanto, enquanto as transgressões sexuais e de gênero perdem seu contorno político, outras fronteiras se mantêm firmes – sendo uma delas, aparentemente, a identidade como o resultado máximo da automodelagem individual. A flexibilidade desta identidade no início do século XXI é apoiada por progressos tecnológicos tais como cirurgia plástica e de mudança de sexo, o uso difundido de imagens geradas por computador nas áreas de entretenimento e propaganda, e o *cyberspace* povoado por identidades

---

<sup>20</sup> Mas não se deve esquecer que dizer que a mulher, agora, pode cada vez mais alcançar posições antes restritas aos homens não significa uma reestruturação da hierarquia de gênero, embora com certeza isso implique o enfraquecimento da ligação moderna entre sexo e gênero.

virtuais. Esses diferentes fenômenos propõem um entendimento da identidade que a privilegia como construção escolhida dentro de um conjunto de imagens sem veracidade inerente. Eles compartilham com o ator travestido, conforme a descrição de Sedinger, a semelhança estrutural de apresentar uma identidade sempre esquiua. A ausência de veracidade inerente é usada para produzir uma impressão ambígua. Como espectador, você nunca sabe o que recebe realmente.

Se seguirmos Giddens e fizermos uma leitura liberal voluntarista da identidade como sendo o atual contexto hegemônico, como manter para as produções dramáticas totalmente masculinas a ideia de que o corpo travestido no palco ainda é um símbolo transgressivo em termos políticos, e utópico em termos psíquicos? Não seria o caso de essa utopia de transgressão psíquica ter agora encontrado sua realização na mistura de estilos da estética da sociedade de consumo? O *status* volátil da figura travestida no palco é subserviente à pressão contemporânea sobre os seres humanos para preservar a autodeterminação e maximizar o prazer através da construção de identidade individual contornando a capacidade de cruzar fronteiras? Sob quais condições e através de quais formas representativas pode o corpo travestido na cena shakespeariana contemporânea ainda ser visto como símbolo de “reinscrições transgressivas” políticas e psíquicas?<sup>21</sup> (DOLLIMORE, 1991).

Um olhar sobre a história da *performance* das peças de Shakespeare revela como o potencial de ruptura do ator travestido poderia ter passado facilmente despercebido ou ter sido apropriado, para promover o *status* de Shakespeare como ícone cultural da burguesia esclarecida. Quando Judith Butler pergunta quais tipos de *performance drag* produzem uma repetição desestabilizadora (BUTLER, 1990, p. 134-141), ela admite implicitamente que nem todas as de homens vestidos de mulher têm este efeito de

---

<sup>21</sup> Uma reinscrição transgressiva não projeta mudança para qualquer tipo de além temporal ou geográfico. Consequentemente, não é utópica no sentido tradicional, já que, de acordo com Dollimore, ela não pretende “uma fuga das estruturas existentes, mas sim uma reinscrição subversiva no interior delas e, no processo, seu deslocamento ou desarticulação” (DOLLIMORE, 1991, p. 285). Essa reinscrição pode significar tanto uma prática de “oposição”, como uma perspectiva desestabilizadora de um fenômeno na realidade vivida de uma sociedade. Dollimore adverte que “não podemos esperar que a transgressão ou a subversão mudem a ordem social milagrosamente. Se a transgressão subverte, é menos em termos de enfraquecimento ou ganhos imediatos do que em termos do conhecimento perigoso que carrega, ou produz, ou que é produzido em, e por sua contenção na esfera cultural” (p. 88).



distanciamento.<sup>22</sup> De fato, uma rápida olhada na história das travestidas de Shakespeare durante o século XX nos alerta que não devemos considerar este efeito como garantido.

A existência de produções totalmente masculinas do drama de Shakespeare no século XX na Inglaterra pode ser rastreada até; de um lado, William Poel, um acadêmico vitoriano tardio e produtor teatral, que encenou um *Hamlet* totalmente masculino em 1905, e de outro a tradição das sociedades de arte dramática nas escolas públicas inglesas. A notória fotografia de Laurence Olivier vestido de Katherine, numa produção de escola de *A megera domada*, pode ser o exemplo mais famoso do segundo tipo (ver anexo A). Essas totalmente masculinas eram tradicionalmente justificadas com base na percepção acentuada da qualidade poética da peça, que era também tida como signo de autenticidade.<sup>23</sup> Era inconcebível interpretar no palco conteúdos sexuais latentes no texto da peça. Como os atores eram meninos e não homens, possíveis insinuações homossexuais podiam facilmente passar despercebidas, e assim a decência moral era mantida. Para Guy Boas, diretor da escola Sloane em Londres-Chelsea, esses jovens atores travestidos não constituíam de modo algum uma energia transgressiva, um momento de crise ou de ansiedade dentro da academia moderna,<sup>24</sup> e não temos conhecimento de nenhum outro diretor de escola que declare preocupação com os efeitos de corrupção moral das totalmente masculinas de meninos sobre os jovens participantes (ou pais orgulhosos e outros adultos na plateia). Ao contrário, essas eram concebidas como

---

<sup>22</sup> As estratégias políticas e estéticas do *drag* não constituem o objeto de pesquisa deste estudo, já que acontecem num ambiente social e performático completamente diferente do das produções dramáticas das peças de Shakespeare. Para uma avaliação do *drag* como estética teatral conservadoril, ver especialmente Benedeck e Binder, assim como *Psychic Life* de Butler, que adota uma visão mais crítica do *drag* do que *Gender Trouble*.

<sup>23</sup> Sobre a falta de interesse de Poel pela autenticidade em suas apropriações naturalistas do teatro de Shakespeare no quadro da cena contemporânea, ver Speaight e Mazer. Segundo Mazer (1981, p. 56), “Poel afirma que sua defesa da cena elisabetana tem suas raízes [...] no desejo de encenar Shakespeare ‘tão atraente e naturalmente [...] como no drama moderno’”. Eu leio esta comparação de uma forma em que o interesse historicizante de Poel em um *Hamlet* todo masculino não visava a desafiar as noções de gênero de seu tempo, mas para trazê-las para o drama de Shakespeare de um modo mais elegante. Numa veia similar, Speaight (1954) conclui que “o elisabetismo de Poel [...] era puritano e refinado” (p. 101), chamando-o de “um vitoriano mentalmente evoluído” (p. 100).

<sup>24</sup> Boas inclusive acredita que as peças são “mais adequadas para a escola do que para o teatro comercial”, devido às suas qualidades clássicas, poéticas.

introdução dos jovens homens ao mundo poético de um herói nacional, cuja linguagem e arte dramática constituem o que Michael Jamieson (in BENTLEY, 1968, p. 92), chamou de “cena celibatária shakespeariana”: uma cena “viril” na qual as diferenças sexuais entre o menino ator e o personagem feminino se tornam obsoletas ou sublimadas, num bom exemplo de ilusão artística masculina na interpretação de personagens femininos. O decoro poético prevalece sobre a corporeidade visceral e as insinuações eróticas quando esses jovens atores interpretam Desdêmona, Créssida ou Imogênia, possivelmente porque: a) nessa época, em geral, os jovens casais de Shakespeare eram interpretados muito menos como sendo motivados pelo desejo sexual, do que depois do advento do famoso livro de Jan Knott, *Shakespeare nosso contemporâneo*, e b) no drama de escola, a associação vigente na era elisabetana de teatro e teatralidade com simulação, subversão e anarquia deu lugar ao conceito de teatro enquanto instrumento de elevação do espírito estético e moral de uma juventude e audiência burguesas.<sup>25</sup> A visão de Jan Kott do universo nas comédias e tragédias de Shakespeare como quase absurdo, profundamente injetado por desejos sexuais anárquicos, está a anos-luz dos ambientes educacional de Boas e acadêmico de Poel.<sup>26</sup> De fato, a abordagem de Kott não pode ser reconciliada aos interesses dos dois na harmonia poética. Da mesma maneira, estão ausentes as vozes femininas que refletem criticamente sobre essas *performances* e sua estética como um teatro que, ao mesmo tempo, exclui as mulheres e reifica a feminilidade. Boas exemplifica perfeitamente a ainda inabalada pretensão masculina à autoridade interpretativa sobre

---

<sup>25</sup> Jamieson ironicamente refuta a competência acadêmica de diretores de escola como Boas, mas admite o efeito educativo: “Não pretendo depreciar as escolares de Shakespeare, mas suspeito que seu propósito verdadeiro seja o de abrir o campo de interesse das crianças mais do que o de permitir que os professores que dirigem as produções destaquem questões acadêmicas” (em *Celibate*’ 75). É claro que o interesse das crianças era tido como poético.

<sup>26</sup> Deve-se reconhecer que Boas pode estar fazendo um pouco de autopromoção ao citar somente críticas que favorecem sua sociedade dramática (BOAS, 1955, p. 68-73). Mesmo assim, a apresentação de Ian Clatworthy como Desdêmona no livro de Boas pode ser lida como organizadora do olhar do observador; em um modo autoanalítico perturbador, porque colocando uma Desdemona pensativa diante do espelho, assumindo uma posição similar à de Clatworthy na ilustração adjacente, a página encena a questão de identidade de gênero de Desdêmona e de Clatworthy (e, via espelho, do interesse do espectador nessa indistinção). Diante de ilustrações como essa, sentimo-nos tentados a afirmar que a pretensa ausência de insinuações eróticas é o resultado de um ato repressivo da parte dos espectadores. O suposto interesse poético está permeado de insinuações eróticas latentes.

a feminilidade, ao afirmar que o jovem ator Godfrey Phillipp “estava igualmente à vontade, tanto simbolizando a independência feminina do século XX quanto a docilidade feminina elisabetana” (BOAS, 1955, p. 68-69). O que Ina Schabert, em *Männertheater* (1998, p. 11-13) afirma para o teatro elisabetano, especialmente que atores e autores masculinos transformaram a noção de mulher num mero signo, numa fantasia masculina, e portanto produziram um “teatro de homens”, torna-se ainda mais válido para o contexto acadêmico das *performances* totalmente masculinas das peças de Shakespeare no início do século XX.<sup>27</sup> Quando o corpo travestido do ator passa despercebido, ele confirma facilmente o foco sobre o gênio artístico do ator masculino.<sup>28</sup> Esse tipo de produção constrói o gênero como uma mera categoria artística, não como uma categoria social através da qual hierarquias sociais prescrevem quais comportamentos são considerados possíveis ou impossíveis para um ser humano. Tal produção pode realizar esse feito tomando como norma a perspectiva masculina heterossexual, na qual “mulheres e meninos são, na maioria, gado da mesma cor” (*As You Like It*, III, 3. 403). A questão, quando se avalia o potencial de transgressão de uma *performance* totalmente masculina específica, é se a produção revela estratégias que podem levar a atenção crítica da audiência para o *status* construído de feminilidade e de masculinidade, de forma a gerar algum tipo de problematização ou distúrbio alienante, que uma encenação convencional dificilmente conseguiria atingir. Se fracassar em fazê-lo, pouca diferença faz para aquelas *performances* de elenco misto em

---

<sup>27</sup> Em 1967, a RSC (Royal Shakespeare Company) foi perfeitamente capaz de encorajar os atores do National Theatre na noite da *première* totalmente masculina de *As You Like It*, de Clifford Williams, apelando aos atores para “que as mulheres possam provar o melhor com a ajuda de bons homens” (Telegrama n. 28, sem data). Não existe exemplo melhor de como o clamor dos homens por superioridade e universalismo artístico perdura através do século XX.

<sup>28</sup> O mesmo foco motiva a aprovação de Wolfgang von Goethe de uma produção totalmente masculina de *La Locandiera*, de Goldoni, em 1788. A ausência de mulheres em cena permite que atores e membros da audiência masculina fortaleçam laços homosociais que declaram a superioridade de valores masculinos, tais como controle artístico, criatividade e racionalidade. Sobre a tradução inglesa da consideração de Goethe, ver Ferries (1993, p. 47-57). Schabert, citando Cixous, que, como mulher, tem a impressão que ir ao teatro é como ir a seu próprio funeral, implicitamente levanta a questão: que prazer uma mulher pode ter em produções totalmente masculinas? Solomon localiza esse prazer na capacidade de imaginação erótica para transpor fronteiras de gênero estabelecidas mimeticamente. Para tanto, deve-se negligenciar (e desafiar) por um momento as forças estabilizadoras das estruturas sociopolíticas de poder (ver nota 16).

que as atrizes se moldam de acordo com as expectativas interiorizadas da masculinidade hegemônica, isto é, sua audiência masculina imaginada. Em ambos os casos, noções psíquicas e teatrais da supremacia masculina são naturalizadas com sucesso.

De forma similar, a reivindicação de autenticidade nas produções totalmente masculinas dos dramas de Shakespeare normalmente distancia essas *performances* totalmente masculinas de uma ligação com a estética *queer* contemporânea, mais do que as associa com o tipo de transgressão de gênero e ansiedade descrito nos artigos de Sedinger ou Levine. Essas produções embargam a possibilidade de expressão subversiva dos conceitos tradicionais de gênero, junto às suas implicações políticas. Desse modo, elas soam muito mais como uma estratégia de relações públicas para participar da contínua admiração burguesa por Shakespeare como ícone nacional, gênio cultural e, muitas vezes, um estouro de bilheteria garantido.<sup>29</sup> Consequentemente, tais produções, muitas vezes, desvalorizam o travestimento como uma desconstrução<sup>30</sup> sociopolítica de atributos

---

<sup>29</sup> Obviamente, autenticidade é categoria muito suspeita. Mesmo dentro do reconstruído Globe em Londres, diferentes interferências ambientais e, mais que tudo, mudanças na tradição teatral e nas fantasias do público assistindo homens interpretando mulheres, tornam impossível reconstruir um autêntico drama elisabetano. Roger Baker (1994) resume com clareza: “Produções experimentais dos dramas elisabetanos com elenco totalmente masculino, mesmo oferecendo talvez uma nova compreensão das complexidades textuais, nunca poderão chegar muito perto do impacto físico que essas *performances* devem ter possuído. Teríamos que perder muita bagagem sobre sexo, sobre atrizes, sobre a cena como um parque de diversões erótico visível, que adquirimos nos séculos subsequentes” (BAKER, 1994, p. 60). Para um efeito similar, ver Kathleen McLuskie: “O essencialismo das modernas noções de sexualidade não pode juntar a imagem de um menino e a imagem coerente de uma personalidade feminina, exceto através das noções exageradas de ambiguidade sexual como modo coerente de interpretação” (McLUSKIE, 1987, p. 130). O exagero, no entanto, ridiculariza, em seu estilo próprio, todas as tentativas de autenticidade. Sobre autenticidade como categoria concreta, altamente controlada no Globe Theatre London e seu teatro como um parque temático shakespeariano, em que o passado está relacionado com o presente através de ecléticos conceitos pós-modernos, ver Worthen (*Force of Modern Performance*), especialmente o capítulo 2, “*Globe performativity*”.

<sup>30</sup> Neste trabalho, desconstrução significa a leitura crítica, analítica, de um fenômeno que descobre a diferença entre a (pre)suposta homogeneidade natural do fenômeno e sua estrutura heterogênea (revelada por essa mesma leitura). Um dos princípios da leitura desconstrutiva, como estabelecido pelo filósofo francês Jacques Derrida, é o de buscar oposições binárias em um texto (por exemplo, masculinidade e feminilidade, ou homo e heterossexualidade) e mostrar como, ao invés de descreverem um conjunto rígido de categorias, os dois termos opostos são na realidade fluidos e irredutíveis à separação total. O

unificados de gênero e, ao contrário, concentram-se, unilateralmente, na habilidade teatral do figurinista e do maquiador, tanto quanto nos atores masculinos para tornar o corpo masculino e sua realidade física irrelevantes, de modo que nenhuma tensão entre o sexo e o gênero do ator e do personagem possa ser sentida. Um bom exemplo é a produção totalmente masculina de *Antonio e Cleópatra*, do London New Globe em 1999. Devido ao *status* da companhia como atração turística convencional, não surpreende que o programa coloque tanta ênfase em autenticidade,<sup>31</sup> e Mark Rylance, o ator interpretando Cleópatra, tão pouca na ambiguidade de gênero: “Estou interpretando um papel, que acontece ser feminino, não estou personificando uma mulher. Quero que a audiência se concentre no personagem, não na pessoa que o interpreta” (*Daily Telegraph*, 30 jul. 1999). Embora esse possa ser apenas mais um exemplo da ênfase na linguagem, dentro do parcialmente subsidiado teatro britânico de Shakespeare, é um traço claramente notável o fato de que Rylance possa separar de modo tão violento a aparência no palco (apesar de tudo, é nisso que a audiência pode se concentrar) do corpo e da presença do ator em cena. Como consequência, faltou a essa montagem totalmente masculina de *Antonio e Cleópatra* um subtexto tanto homoerótico como *queer*, o que é definitivamente uma questão relevante quando o ator principal é também um conhecido ativista *gay*.<sup>32</sup> A “ausência” do corpo do ator em cena impede um jogo metateatral com signos, que poderia ter questionado noções binárias de identidade sexual e de gênero, discutindo assim um solo comum para uma futura comunidade entre homo e heterossexuais. A despeito da eficiência que essa *performance* possa ter demonstrado no teatro, ela parece ter apresentado uma possível provocação, mas que, no final das contas, foi apenas uma forma decorativa de travestimento. A produção alcançou muito sucesso, mas foi conservadora, purificada de seus efeitos eróticos e ortodoxa na sua apresentação da psique humana (masculina ou feminina). Como na descrição de Guy Boas das montagens escolares totalmente masculinas

---

travestimento e o elenco travestido podem atestar (ou trabalhar na direção de) essa fluidez em termos de gênero.

<sup>31</sup> No mundo globalizado, a autenticidade confere ao terreno teatral a qualidade de exotismo. Nesse sentido, não há diferença entre as danças tribais africanas, encenadas autenticamente para turistas ingleses, e as produções do New Globe, encenando o autêntico Shakespeare para o turista estrangeiro.

<sup>32</sup> Para um resumo crítico das resenhas de imprensa sobre esta produção, ver Schuch (2003, p. 265).

de meninos, encontramos um fenômeno no qual o elenco totalmente masculino contemporâneo carece de gerar incerteza epistemológica e fluidez de gênero, e muito menos ansiedade de gênero numa audiência do circuito comercial contemporâneo.<sup>33</sup> O travestimento sozinho não garante um mimetismo irônico, uma desconstrução desmistificadora das identidades de gênero patriarcais estabelecidas.

Os argumentos do início da era moderna sobre o *status* da cena travestida permitem uma compreensão de como a recepção da figura travestida no palco é estruturada por um contexto socioeconômico historicamente específico e pela noção de identidade que ele propõe como “natural”. Uma concepção básica dessa relação dentro do período que se refere às produções aqui estudadas, principalmente 1967-1994, é apresentada no segundo capítulo, estabelecendo um contexto socioeconômico conflituoso para além do patriarcado burguês, que permite descrever os parâmetros teóricos da maneira pela qual as *performances* totalmente masculinas de Shakespeare desafiam e atendem a esse contexto através de suas estéticas teatrais e políticas sexuais específicas.

A capacidade dos textos de Shakespeare de produzir leituras, ações e fantasias transgressivas é pública ou silenciosamente reconhecida, desde a necessidade de seu expurgo no século XVIII. A discussão da história filológica e da *performance* de *As You Like It*, no capítulo 3, atenta para a maneira pela qual diferentes contextos sociais normalizaram distintos aspectos de gênero do texto e das *performances*, ou os consideraram potencialmente perturbadores da moralidade estabelecida e da hierarquia social. O panorama diacrônico ajuda a estreitar o foco em questões que vão além de problemas estéticos (teatrais ou filológicos) e aborda as transformações dos modismos socioculturais da *performance*, num dado momento sócio-histórico. Esse foco continua no capítulo 4, no qual analiso os efeitos teatrais, eróticos e sociopolíticos introduzidos por quatro *performances* totalmente masculinas de *As You Like It*: a de Clifford Williams, no *National Theatre* em Londres, em 1967; a de Petrica Ionescu, no *Schauspielhaus* em Bochum, em 1976; a versão da “Cia. Cheek by Jowl”, altamente aclamada, que estreou no *Hammersmith Lyric* em Londres em 1991, e que foi revivida no *The Albery*, no West End de Londres, em 1994,

---

<sup>33</sup> A visível ausência de estratégias *queer* aponta para uma forma de autocensura dessas ansiedades em meio ao público-alvo. Não devemos esquecer que o Globe faz apresentações para turistas internacionais e turmas de escolas inglesas.

após longa turnê mundial; e, finalmente, a produção de Katharina Thalbach, no agora dissolvido *Schiller Theater* em Berlim, em 1993.

O interesse crítico dessa análise não reside na avaliação metodologicamente intrincada de até que ponto uma *performance* específica se empenha para colocar em cena a total complexidade de uma questão tão multifacetada quanto “o texto da peça”. A análise está mais preocupada em estabelecer uma relação entre *performance*, percepção filológica, recepção da *performance* e seu contexto sociocultural que aprofunde nosso entendimento da história da *performance* como forma cultural de negociação social.<sup>34</sup> Minha medida crítica é a relação da produção com seu contexto sócio-histórico e não com o texto da peça como o ponto de referência pretendido, simplesmente porque meu interesse geral nesse trabalho não é avaliar a excelência das produções analisadas, mas as diferentes funções das *performances* totalmente masculinas de Shakespeare dentro no contexto do final do século XX.<sup>35</sup> Se tivesse que definir um critério de excelência, eu escolheria a capacidade simultânea da produção para enriquecer e vitalizar o texto da peça e o contexto contemporâneo para aqueles que estão presentes à *performance*, os espectadores. No que concerne este trabalho, dependendo da reação daqueles espectadores de teatro profissionais chamados de críticos teatrais.

No entanto, não desprezando totalmente o estudo da *performance*, a análise realizada se apoia em procedimentos que envolvem uma coleção de dados variados, que dizem respeito ao texto da *performance* no teatro, como pode ser encontrado nas anotações dos auxiliares de cena, nos vídeos, nas fotos e entrevistas com artistas envolvidos na produção. É óbvio, entretanto, que nenhum desses documentos pode revelar o significado autêntico ou o significado objetivo da produção. Devido à abertura da *performance* como textura potencialmente não unificada, produzida em cena pela urdidura conjunta de contextos diferentes e possivelmente contestadores, que se

---

<sup>34</sup> Devido à falta de informações de “primeira mão”, especialmente de vídeos de todas as *performances* ou da minha própria experiência como espectador, seria inconsequente julgar a *performance* propriamente. Além disso, qualquer tentativa de se basear em fontes de “primeira mão” é ilusória, já que sua interpretação é invariavelmente filtrada e influenciada por um número de contextos, não diretamente visualizados em cena.

<sup>35</sup> Para justificativas teóricas, ver, entre outros, Bulman (1996), De Marinis (1993), Worthen (1997), Pavis (1992). Para acadêmicos que argumentam a favor da autenticidade e da crítica da *performance* centralizada no texto da peça, ver, entre outros, Rosenberg (1997) e Halio (1968).

esticam para além do que acontece no palco, parece infrutífero esperar que a análise e a interpretação, no capítulo 4, pudessem apresentar esse significado. Ainda assim, se conseguirem incluir a maioria do material com coerência, análise e interpretação, deverão esclarecer a visão dos leitores sobre as possibilidades e limitações das *performances* contemporâneas totalmente masculinas de *As You Like It*, no contexto da cultura europeia ocidental e suas dinâmicas de gênero.





## **Estética teatral e políticas sexuais para além do patriarcado burguês moderno: perspectivas contemporâneas sobre gênero e sexualidade nas *performances* totalmente masculinas de Shakespeare**

### **2.1 Para além do patriarcado burguês: problemas de periodização**

Conforme discutimos na introdução, as mudanças de normas do contexto sociocultural são cruciais para avaliar as funções teatrais e os efeitos sociopolíticos das *performances* totalmente masculinas. Se, no início do século XVII, as *performances* totalmente masculinas usando meninos atores adolescentes eram vistas por alguns como uma ameaça à ordem e à moralidade, elas deixaram de ser vistas assim, sob circunstâncias específicas, no início do século XX. Essas *performances* se adaptaram, em termos de estilo teatral e de concepção dramática, à moralidade e às normas culturais da sociedade burguesa. A qualidade transgressiva das *performances* totalmente masculinas não está no elenco travestido, mas no modo como elas utilizam e conectam os signos teatrais – elenco e sexo do ator sendo apenas um desses signos – para apresentar no palco noções como identidade, sexualidade e comunidade que se situam numa relação problemática, ou não, com suas formulações não teatrais.

Apesar do fato de que da Antiguidade aos tempos atuais as sociedades ocidentais têm vivido um período de patriarcado, o que foi aceito como manifestação de gênero “normal” está longe de ser uniforme. O patriarcado na cultura ocidental não é um fenômeno unificado. É uma forma historicamente mutável da dominação masculina, e cada forma revela tensões internas

específicas. Até onde a época histórica pertinente a esta pesquisa esteja em questão, entendo que as várias representações hegemônicas do patriarcado ocidental, suas organizações familiares e econômicas, normas sexuais e atitudes de gênero estão relacionadas a três períodos históricos: pré-moderno, moderno e pós-moderno. Esse esboço histórico grosseiro depende de uma noção de modernidade que muitas vezes é identificada com a centralização pelo iluminismo da subjetividade num ego racional e científico, dotado de interesse pessoal e livre arbítrio. O modelo hegemônico da subjetividade moderna é cartesiano, o modo hegemônico de produção é o capitalismo e o sujeito hegemônico é o sujeito burguês. Nesse sentido, utilizo *moderno*, *burguês* e *capitalista* para qualificar a mesma realidade de ângulos diferentes.

A discussão contemporânea em torno do pós-estruturalismo, e de sua crítica ao sujeito burguês moderno e seu suporte cartesiano, indica um rearranjo controvertido da subjetividade hegemônica nas nações altamente industrializadas. O debate em torno da maneira em que essa reorganização se relaciona com novas formas de produção econômica ainda não terminou. Não importa se esta subjetividade pós-cartesiana incipiente está ligada a uma sociedade pós-industrial emergente ou à lógica econômica do capitalismo tardio (vistas tanto como destrutivas ou produtivas); esta crise cultural é geralmente discutida sob os termos modernidade tardia ou pós-modernismo.

O termo pós-modernismo sugere uma quebra com o modernismo, problemática e geralmente difícil de definir, já que elementos dos paradigmas pós-modernos também podem ser considerados como uma radicalização do modernismo próprio, especialmente se usado como em *modernista* ou *modernismo* (BERMAN, 1994; HUYSSSEN, 1986). Para Fredric Jameson, o alto modernismo – que Berman chama de modernista – e o pós-modernismo compartilham a característica comum de estarem dirigidos contra as principais expressões da cultura capitalista burguesa hegemônica. Mas, enquanto o alto modernismo acreditava ser capaz de recuperar o legado humanista traído pela dinâmica capitalista da produção burguesa, os estilos culturais caracterizados como “pós-modernos” não criticam diretamente as dinâmicas capitalistas, sua economia de mercado e cultura consumista que, de fato, acabaram com os valores humanistas burgueses (JAMESON, 1991, p. 304-305). Na avaliação que Jameson faz do pós-modernismo como a lógica cultural do capitalismo tardio, a capacidade crítica nas atitudes pós-modernistas, no que se refere aos

valores capitalistas, é mínima. No contexto deste trabalho, portanto, o adjetivo “pós-modernista”, no entendimento de Jameson, é denominado “modernista tardio”, para destacar a continuidade econômica.

Entretanto, é evidente que vários projetos culturais (artísticos e filosóficos) na verdade assumem uma posição crítica em relação às premissas básicas da sociedade capitalista tardia e à sua veneração do “mercado”. Esses projetos se situam numa posição tensa para os princípios utópicos, tanto do alto modernismo como do modernismo tardio, simplesmente como duas versões da escatologia burguesa.<sup>36</sup> As evidências, agrupadas na introdução, sugerem que as *performances* dramáticas totalmente masculinas podem adaptar seus princípios teatrais a esses discursos estéticos e sociopolíticos.

Atualmente, os chamados modelos pós-estruturalistas de identidade atacam o sujeito cartesiano burguês e suas crenças na autonomia, na coerência e no racionalismo transcendental (sem, na verdade, desmascarar sua posição política e economicamente hegemônica). Na academia, e gradualmente na realidade social também, os conceitos idealistas burgueses de identidade humana estão sendo substituídos pelo entendimento, algumas vezes desconcertante, das dependências do sujeito humano, sua fragmentação interna e uma inevitável, e possivelmente autoirônica, cumplicidade com o interesse pessoal como um impulso em direção ao poder. Simultaneamente, a indústria do entretenimento e as campanhas publicitárias promovem imagens de identidade que mantêm as noções modernas do sujeito livre, ultrapassando simbolicamente as fronteiras de gênero, raça e classe social e apresentando o mundo polimórfico do consumismo como o novo caminho para a plenitude.

Tanto a abordagem da modernidade tardia quanto a do pós-moderno caracterizam a situação atual como uma época de mudança cultural – a primeira ao considerar o advento da sociedade capitalista tardia como a nova utopia de prazer e perfeição; a segunda, como a tentativa de reescrever criticamente os discursos modernos sobre arte e ética com o objetivo de minar a promessa utópica. Portanto, a periodização é o tema central somente na superfície.<sup>37</sup> A batalha real é travada em torno da questão da possibilidade

---

<sup>36</sup> Livros e ensaios sobre o pós-modernismo na cultura e economia esforçam-se para distinguir entre as atitudes modernistas tardias e as pós-modernas. Uma visão abrangente e extensa das diferentes abordagens é dada em Taylor e Winqvist (1998).

<sup>37</sup> Dada a complexidade das mudanças culturais, qualquer definição de um período cultural terá sempre que levar em conta limites confusos – um problema que assombra também os limites entre os períodos medieval, renascentista e moderno.

de os atuais desdobramentos econômicos e filosóficos representarem um passo em direção a uma civilização fragmentada, porém mais dialógica (cf. o fim das metanarrativas, de Lyotard; a crescente preocupação com o multiculturalismo e as questões ecológicas, uma crescente regionalização), ou a uma relativamente catastrófica apoteose e implosão do capitalismo burguês (cf. a proliferação da violência, a crise da democracia, a crescente hegemonia tecnológica, a destruição dos recursos naturais em andamento e a chamada globalização). Num fraseado menos moralista, a luta é em torno do *status* das chamadas estruturas “pós-modernas”, seja como outra máscara e outra expressão dos princípios capitalistas tardios, seja como ponto de partida legítimo e indicativo de uma ordem pós-capitalista. Para fazer distinção entre as duas posições, utilizo neste trabalho a terminologia “modernidade tardia” e “pós-moderno”.

Em função da minha preocupação com a influência formativa dos contextos sócio-históricos sobre o significado social e sobre os efeitos teatrais do elenco totalmente masculino, nas próximas três seções exponho a construção predominante de patriarcado ocidental, suas noções ideais de identidade, sexualidade e comunidade, em um contexto burguês, tardio burguês e pós-burguês. Versões hegemônicas sempre se assemelham a autorretratos idealizados. Como descrevo conceitos ideais, i. e., construções ideológicas hegemônicas, de modo algum esses conceitos exaurem ou prescrevem as formas possíveis sob as quais as pessoas experimentaram ou experimentam a si próprias e seus desejos. Mas versões hegemônicas de gênero e de sexualidade constroem uma moldura cultural contra a qual as pessoas (bem como obras de arte) têm ou tiveram que lutar, quando estão construindo ou expressando suas noções de identidade. Ao agir dessa forma, seres humanos incorporam criticamente essa estrutura em suas práticas individuais para dar sentido à sua experiência.

## 2.2 Políticas de identidade dentro e além da subjetividade burguesa

### 2.2.1 Identidade burguesa moderna: representando a estabilidade fantasmagórica

O programa da montagem de *As You Like It* de Adrian Noble na RSC, em 1985, utilizou uma citação de Ian McEwan – *Or shall we die?* (*Ou deveremos morrer?*) – para deixar clara a posição crítica da produção em relação à restauração da sociedade patriarcal na narrativa dramática

da peça. McEwan identifica a física tradicional personificada por Newton e seus imparciais – estáveis e objetivos observadores – com o masculino ou o princípio Yang; enquanto a nova física, inaugurada por Einstein e baseada num observador engajado e impregnado pelo tema observado/observador, que além do mais sabe “que no coração das coisas existem limitações e paradoxos”, é descrita como a mulher, ou o princípio Yin Yang é identificado com a estabilidade interior, enquanto Yin é caracterizado através da heterogeneidade interior. E McEwan conclui: “Haverá tempos femininos, ou deveremos morrer?”

Este não é o lugar para argumentar contra a fusão por McEwan de categorias científicas, sociobiológicas e arquétipos Junguianos. O que interessa aqui é a função dessa citação. Impressa no programa do espetáculo, ela esclarece a intenção da produção de fazer pressão a favor de mudanças nos paradigmas culturais. Consequentemente, a produção deixa evidente uma crítica da masculinidade tradicional, que diz respeito não somente ao mundo masculino da corte, no Ato I, mas também à ordem patriarcal reconciliada, no Ato V. Sobre a maneira de transpor a distância entre a utopia Junguiana e a realidade social, Noble pareceu estar um tanto inseguro já que refez a última cena quando o *show* foi transferido de Stratford-upon-Avon para Londres. Mas, na solução visual final, da jornada de volta de Arden para a corte (ver seção 3 deste trabalho e Gay, 1994), quando os atores encaram primeiramente o público, para só então, conscientemente, virarem-se e deixarem o palco, a produção tentou claramente problematizar a relação de sua utopia junguiana de gênero com a noção burguesa moderna de identidade e realidade social, que força homens e mulheres a viver em esferas sociais separadas e representar duas qualidades e identidades radicalmente diferentes.

Estruturalmente, a identidade moderna burguesa baseou essa noção de limites de gênero claramente separados, numa subjetividade cartesiana que destacava um eu racional, liberto de qualquer forma de heteronímia e modelado de acordo com formas de pensamento científicas, principalmente matemáticas.<sup>38</sup> O impulso racionalizador e calculista supõe uma abordagem reificadora do mundo, que reside no coração dos conceitos modernos de técnica e economia, mas que, em última instância, estende-se a todas as

---

<sup>38</sup> *Mutatis mutandis*, Descartes, Hobbes e Leibnitz, todos viram e desenvolveram suas noções de verdade baseados em princípios matemáticos.

relações sociais.<sup>39</sup> O mundo natural, e isto inclui o próprio corpo de cada um e a sexualidade (oficial), é transformado num objeto para o sujeito dominante exercer seu desejo autoafirmativo de manipulação e controle.<sup>40</sup> Como donos de seus corpos e seus diferentes tipos de propriedade, os seres humanos agora formam relações sociais baseadas não em tradições consideradas naturais junto ao eixo pai-filho, mas em contratos apoiados no interesse pessoal e no livre arbítrio. Nesse sentido, como personagem, Rosalind, em *As You Like It*, tem traços claramente modernos, por escolher ativamente e treinar seu futuro marido, e convencer seu pai a consentir no casamento que ela arrumou. Mas enquanto demonstra o tipo de autodeterminação muito estimado pelas feministas liberais contemporâneas, ela não é capaz de controlar seus impulsos, habilidade crucial para exercer poder na moderna esfera social patriarcal. Essa interioridade híbrida, parte masculina e parte feminina, a torna suspeita não só para o patriarcado moderno, mas também para o feminismo moderno. Sua autodeterminação não se encaixa no essencialismo moderno de gênero.

A concepção essencialista moderna de identidade humana parte do enraizamento do sujeito moderno na atividade racional, necessariamente definida como universal e estável. A verdade sobre a identidade de alguém, assim, não é um efeito retórico – e retórico é o equivalente linguístico dos termos tangíveis *performativo* e *teatral* – mas a consequência direta da racionalidade humana como um espelho evidente da perfeição de Deus enquanto ideia racional.<sup>41</sup> Essa caracterização define a natureza do essencialismo moderno. Por isso, seres humanos têm que adaptar sua vida concreta aos princípios dessa verdade racional. Em outras palavras,

---

<sup>39</sup> *A Dialética do Iluminismo*, de Adorno/Horkheimer, ainda permanece seminal para essa avaliação.

<sup>40</sup> Sobre as relações complexas entre religião, ciência e economia no puritanismo do século XVII, ver a discussão em Münch (1993, p. 127-164), especialmente o vol. 1. Münch compara ainda em seu estudo os legados do puritanismo inglês e do luteranismo germânico para a “cultura da modernidade” nos dois países. No que se refere às questões de moralidade, sexualidade e gênero, existem poucas diferenças entre os conceitos, alemão e inglês, de identidade burguesa. Além disso, como discute Münch, a integração da Alemanha num ocidente anglicizado após a II Grande Guerra ajudou muito a diminuir as diferenças culturais entre Alemanha e Inglaterra. E este é o contexto pertinente para as análises de *performance* no capítulo 4.

<sup>41</sup> Essa é, pelo menos, a justificativa de Descartes, em suas meditações, para o racionalismo como transcendentemente fundamentado e, portanto, de estabilidade confiável.

eles devem definir e materializar a si mesmos, construir uma noção fixa de um “eu” unificado, dominador, para limitar e controlar os impulsos físicos. A construção de tal identidade baseada no ego depende do que Judith Butler, inspirando-se em Michael Haar, identifica como uma metafísica da substância que dá às categorias psicológicas sua forma moderna específica:

Foi a gramática (a estrutura de sujeito e predicado) que inspirou a certeza de Descartes de que o “eu” é o sujeito de “penso”, enquanto que, na verdade, são os pensamentos que vêm a “mim”: no fundo, a fé na gramática simplesmente expressa a vontade de ser a “causa” dos pensamentos de alguém. O sujeito, o ego, o indivíduo são apenas falsos conceitos, já que se transformam em unidades fictícias de substância, tendo inicialmente somente uma realidade linguística. (BUTLER, 1990, p. 20).

Para se tornar esse sujeito e se adaptar à pressão cultural por essa identidade estável, os sujeitos devem realizar um ato quase violento de autodisciplina que estabelece fronteiras claras entre o “eu” e o “não eu”. Butler chama esse embargo de ato fundante do sujeito.

Portanto, essa cilada linguística da gramática incentiva a produção repressiva da identidade substantiva (e seus outros abjetos) “que escondem o fato que ‘ser’ um sexo ou um gênero é fundamentalmente impossível” (p. 19). Essa rígida construção de identidade e seu abjeto “outro” não é apenas uma falha emocional, mas a inevitável consequência do conceito burguês de identidade apoiada no ego como magistralmente fixo e dotado de qualidades universais.<sup>42</sup>

No entanto, a identidade burguesa é constantemente atravessada por noções de ameaça e fracasso, pois tal identidade é interna e externamente confrontada e desafiada por um constante processo de diferenciação, seja como resultado de sistemas desintegradores de significado (investigação lógica), de diferenciação da realidade vivida em segmentos separados (desenvolvimento econômico), seja de insuperáveis desejos interiores

---

<sup>42</sup> Não existe outro sentido de identidade-ego forte disponível além desse egoísta moderno. É claro que ele não tem conexão intrínseca com a virilidade (biológica), apesar de sua associação ideológica com a masculinidade. O que várias feministas liberais exigem é o direito das mulheres à mesma identidade dominante e à concomitante posição social de poder.



desviantes.<sup>43</sup> Assim, o *status* estável e homogêneo do sujeito burguês é artificial e em última instância fantasmagórico, o que Butler chama de “ficção reguladora”, um ideal inatingível com poder formativo. Ou, colocado de modo ligeiramente diferente, subjetividade burguesa é o tipo de construção performativa da homogeneidade que desautoriza seu caráter performativo.

A metafísica da substância não explica a posição central do gênero como um marcador de identidade na sociedade burguesa. John MacInnes (1998, p. 3) argumenta que o gênero ofereceu uma maneira de manter a igualdade entre seres humanos – um dogma do pensamento moderno – enquanto simultaneamente insistia no valor pragmático da diferença. O conceito burguês de gênero constitui o legado de atitudes patriarcais pré-modernas num contexto moderno. Gênero se tornou um marcador essencial de identidade individual porque enquanto tal permite que teóricos burgueses do “Contrato”, como Hobbes, Locke e Rousseau, inventem uma interpretação das diferenças sexuais que seja socialmente útil e justificada para ambos os sexos, por seguir supostamente “propensões naturais”. Teóricos do “Contrato” puderam declarar que todos os seres humanos são livres e iguais, enquanto simultaneamente aceitavam que relações sociais desiguais entre os sexos são, na verdade, ordenadas naturalmente: gênero se tornou a expressão social do dimorfismo sexual biológico.<sup>44</sup> Embora a força física não tenha dado aos homens direito sobre as mulheres, ela forneceu a eles a habilidade de “cuidar” das mulheres, o que justificou o domínio masculino. Esse é o tipo de patriarcado benigno reinstalado tantas vezes, de acordo com Erickson, nos finais festivos das comédias de Shakespeare.

Desde o início da sociedade burguesa, a clara divisão sociopsicológica dos sexos, conforme expressa na ideologia de gênero burguesa, é primordial

---

<sup>43</sup> Para uma descrição crítica extensa dos desafios à unidade epistemológica produzida pela dinâmica socioeconômica, ver Willems e Hahn (1999).

<sup>44</sup> Como analisou Thomas Laqueur, o começo da sociedade burguesa é concomitante ao desenvolvimento do que ele chama de modelo de dois sexos: “O velho modelo, no qual homens e mulheres eram agrupados de acordo com seu grau de perfeição metafísica, seu calor vital, ao longo de um eixo cujo *télos* era masculino, abriu caminho no final do século XVIII para um novo modelo de dimorfismo radical, de divergência biológica. Uma anatomia e uma fisiologia da incomensurabilidade substituíram uma metafísica da hierarquia na representação da mulher em relação ao homen” (1990, p. 5-6). O processo, entretanto, começou antes, no meio do século XVII.

para organizar as esferas pública e privada e para restringir as formas individuais de automodelagem.<sup>45</sup> A vontade de manter os homens no centro do sistema social moderno teve que ser complementada ideologicamente por seu posicionamento no centro do sistema simbólico moderno.<sup>46</sup> O chamado sistema de gênero falocêntrico deriva dessa vontade de colocar o homem não somente no centro do poder social, mas também no centro do poder simbólico. De agora em diante, os marcadores de gênero feminino representam essa ausência de poder e a pretensão masculina de afirmá-la.<sup>47</sup>

O interesse burguês em estabelecer um modelo fixo de dois sexos, com qualidades de gênero específicas enquanto elementos essenciais do indivíduo, produziu um conjunto de normas sexuais muito mais rígidas e claras, tanto no que diz respeito à orientação sexual quanto às práticas sexuais em geral.<sup>48</sup> Alan Sinfield (1994) descreve como a cultura burguesa trabalhou para impor uma divisão hetero/homo sobre a sexualidade humana, e Foucault (1990) localiza a “invenção” da homossexualidade e

---

<sup>45</sup> Compare-se também a importância da divisão do trabalho (homens fora de casa, mulheres dentro de casa) quando se tratou de tornar as dicotomias de gênero inteligíveis, especialmente as que postulam *homen = racional e economicamente produtivo e mulheres = emocionais e biologicamente reprodutoras*. Sobre a construção socioeconômica das dicotomias de gênero, ver Hausen. Para a identidade da burguesia, virtudes masculinas e o desenvolvimento das identidades de gênero essencialistas no século XIX na Alemanha, ver especialmente Frevert.

<sup>46</sup> Embora a Idade Média tenha sido certamente uma era patriarcal, o fato de que a maioria das igrejas e catedrais eram dedicadas à “Nossa Amada Virgem” nos faz refletir sobre a pretensamente inequívoca centralidade simbólica da masculinidade.

<sup>47</sup> Essa funcionalidade limita seriamente o potencial crítico das políticas de identidade liberal, cuja noção de igualdade toma o indivíduo livre (e masculino!) da Teoria do Contrato como sua norma. De fato, a continuidade hierárquica testemunha uma relação de gênero na qual o feminino continua a ser orientado em direção ao masculino como forma dominante, e nesse sentido superior, de existência humana, que, por sua vez, é orientada em direção da ideia absoluta e do racionalismo puro, a noção moderna de Deus. O modelo de dois sexos de Laqueur analisa a separação burguesa dos sexos com base biológica, mas essa “incomensurabilidade” bipolar, dado o poder real e simbólico das características masculinas, está longe de constituir igualdade de gênero.

<sup>48</sup> Para a subjetividade pré-moderna, a sexualidade não era “da essência”. Como mostrou Alan Bray, “os sinais de amizade masculina [...] se sobrepujaram com aqueles de sodomia” (SINFIELD, 1994, p. 32), um termo que na Inglaterra elisabetana denominava todos os tipos de comportamento estigmatizados (ver Introdução). A não importância da escolha do objeto num sentido freudiano é ainda mais endossada pelo fato de ambos, mulheres e meninos, serem considerados homens inacabados (ORGEL, 1996, p. 59-70).

da homossexualidade como práticas bem definidas e distintas, no final do século XIX.<sup>49</sup> Portanto, ao final do século XIX “a vida sexual começava a ser vista como algo mais do que um mero conjunto de sensações: possuir uma sexualidade era reivindicar uma forma peculiar de subjetividade” (GLOVER; KAPLAN, 2000, p. xvi). A sociedade burguesa havia instalado o que Adrienne Rich chamou de “heterossexualidade compulsória” e Judith Butler de “matriz heterossexual”. A sexualidade se tornou uma categoria para julgar a identidade de alguém como aceitável ou não, e a escolha do objeto heterossexual visando à reprodução biológica se tornou a norma.<sup>50</sup> É por essa razão que a marginalização em função da orientação sexual e da escolha do objeto pôde se tornar uma característica notável do patriarcado burguês, ao passo que está amplamente ausente dos relatos pré-burgueses e tardo burgueses sobre sexualidade.<sup>51</sup>

Em um contexto burguês moderno, a *performance* totalmente masculina só pode levar adiante sua teatralidade suprimindo vigorosamente as insinuações sexuais, e isto implica tornar o corpo dos atores masculinos irrelevante. Como consequência, muitos comentários potencialmente metateatrais no texto da peça, concernentes à presença desses corpos, são tomados ao pé da letra e a camada metateatral do sentido se torna obscura. Tal direcionamento pode ser reconhecido não somente em várias produções totalmente masculinas do Globe, mas também na maioria de suas produções totalmente femininas, que são do mesmo modo baseadas na suposição de que o sexo do ator/atriz não tem importância no palco, somente o do personagem. Se Rylance evita políticas de gênero subversivas

---

<sup>49</sup> Note ainda que “O *Suplemento do Oxford English Dictionary* registra que ambas as palavras, heterossexualidade e homossexualidade, entraram pela primeira vez na língua inglesa numa tradução de 1862 do conhecido estudo *Psychopathia Sexualis*, do pesquisador sexual austríaco Richard von Krafft-Ebing (1840-1902)” (BRISTOW, 1997, p. 4).

<sup>50</sup> No primeiro capítulo da *História da Sexualidade*, Foucault descreve como a identidade burguesa é alcançada através de uma autodisciplina que é funcional para o esquema de trabalho capitalista e sua exploração da força de trabalho humana. O modo de construção é a repressão de todos os impulsos sexuais que não trabalham para a reprodução.

<sup>51</sup> Ser abertamente um político *gay*, por exemplo, não é apenas nenhum problema na política contemporânea, mas – uma vez revelado – pode mesmo aumentar a popularidade de alguém, como no caso dos atuais prefeitos de Berlim e Paris, Klaus Wowereit e Bertrand Delanoë. Ainda, até onde eu sei, nenhuma mulher abertamente lésbica conseguiu exercer uma importante função política. Isso indica que uma tradicional hierarquia de gênero persiste na tolerância burguesa tardia em relação à homossexualidade – apesar da igualdade legal.

no palco de *Antonio e Cleópatra*, como explicado na Introdução, o mesmo fazem Barry Kyle e Kathryn Hunter, diretor e atriz principal do totalmente feminino *Richard III*, de 2003. O fato de a audiência contemporânea não sentir necessidade de segurar o riso – um impulso confessado pelo crítico Max Beerbohn na ocasião em que Sarah Bernhardt interpretou Hamlet – aponta para o crescente sucesso das políticas feministas liberais, como relembra Barry Kyle: “É inevitável que várias pessoas, quando olham este projeto, queiram que a coisa mulher seja a primeira coisa a ser interpelada. Mas [...] vemos isso em termos mais amplos. [...] Atualmente, mulheres trabalham, lutam e tomam decisões tanto quanto os homens. Não estamos fechados num desacordo obtuso sobre as políticas sexuais como estávamos há trinta anos” (ALLFREE, 2003). Em outras palavras, o espetáculo não pretende desconstruir a relação de poder e masculinidade do patriarcado moderno, mas simplesmente provar que o profissionalismo eficiente não é mais um domínio masculino. Os críticos concordam que as interpretações no palco das peças de Shakespeare ganham pouco com este artifício, se comparadas com os tradicionais espetáculos com elenco misto. Sua relativa normalidade confirma a tese de MacInness de que, no desenvolvimento da sociedade burguesa, o gênero perde sua importância como marcador de dominância social. Nas estruturas da economia capitalista tardia, competência e eficiência profissional se tornaram amplamente desconectadas do gênero. As produções de mesmo sexo do Globe são montadas para provar exatamente essa excelência profissional de ambos os sexos;<sup>52</sup> elas se alinham aos valores burgueses básicos. Mais ainda, esses valores profissionais estão imbuídos da noção burguesa de poder, de estar no controle, que tornam esses valores problemáticos, sem levar em conta sua associação com masculinidade, feminilidade, ou nenhum dos dois. A falha comum a todas as produções de mesmo sexo no Globe, em Londres, parece-me ser a relutância em enfrentar questões de poder e seu impacto no emocional humano, assim como a prontidão dessas produções para renunciar a uma possível leitura política por uma suposta

---

<sup>52</sup> Uma das principais razões para a montagem das *performances* totalmente femininas no Globe era a queixa das atrizes de estarem sendo prejudicadas profissionalmente pelas *performances* totalmente masculinas. A relativa não importância estética do gênero dos atores/atrizes no *Globe Theatre*, especialmente se comparados ao guarda-roupa e música historicamente acurados, é confirmada pelo fato (de algum modo estranho) de que a *performance* totalmente feminina de *Muito barulho por nada*, em 2004, foi chamada de “prática de produção original” no programa.

precisão histórica. O caráter conservador, quase antiquado do estilo destas atuações, especialmente como personificação de identidade significativa, é destacado quando se compara sua reivindicação de autenticidade autoritária com uma noção de identidade que, a partir dos anos 1970, ganhou visibilidade e atenção pública, e desafiou a moral e os pressupostos sexuais da sociedade e da economia burguesas ao propagar uma utopia de extravagância física e de desejo volátil e flutuante, que cruza as orientações sexuais e manifestações de gênero, não em nome da excelência profissional (como forma de autocontrole), mas da plenitude libidinal (como forma de imagens transgressivas do ego), como iremos analisar na próxima seção.

O modelo burguês de sexualidade é amplamente hegemônico até o último quartel do século XX, quando as normas morais e sexuais da cultura burguesa visivelmente começaram a mudar. A mudança começou com Freud, mas, com os movimentos, *gay*, e de liberação feminina, a partir do final dos anos 1960, normas não burguesas entraram na cultura popular e nos meios de comunicação de massa. No final do século XX, é possível notar não somente uma tolerância em relação aos diferentes estilos de comportamento sexual na cultura ocidental, como também passaram a ser atacadas as construções binárias da sexualidade, como, por exemplo, “hétero” ou “homo” e das práticas sexuais como “boas” ou “más”, “legítimas/naturais” ou “ilegítimas/não naturais”. A ligação entre uma identidade aceitável e um objeto específico de escolha não é mais hegemônica nos países do Leste Europeu. A aceitação pública e legal das relações homossexuais é um indicativo, entre outros, de que o modelo de sociedade burguês – com seus dogmas de unidade interior e pureza, bem como das hierarquias fixas baseadas em gênero – está começando a ruir, ou pelo menos de que a sociedade está sendo reorganizada em diferentes eixos de poder.

### 2.2.2 Subjetividade burguesa tardia: representando a essublimação erótica

Andreas Giesen, diretor de relações públicas do *Shakespearefestival* de Neuss, na Alemanha, é categórico sobre a ausência de conotações subversivas nas *performances* totalmente masculinas: “Com uma boa companhia, você esquece em cinco minutos que são somente homens atuando. Só o que importa, então, são os personagens”.<sup>53</sup> Essa observação,

---

<sup>53</sup> Entrevista por telefone com o autor, em 12 jul. 2003. Na mesma entrevista, sobre a montagem totalmente feminina de *Hamlet* da “Wild Thyme Production” em 2003,

muito parecida com a de Mark Rylance citada na Introdução, atesta um fascínio estético pela possibilidade de desconectar completamente o personagem do sexo do ator/atriz. Ideia que se inscreve bem na ideologia da modernidade tardia acerca da identidade enquanto mera construção, livre de limitações ou definições provenientes de uma natureza essencialista.

Mas não devemos ficar cegos pelo fascínio com a capacidade artística do ator/atriz, e devemos perguntar o que pode se perder com um elenco travestido. Philip Fisher nos lembra que a intensidade com a qual o público percebe um personagem é também informada pela capacidade de relacionar a figura no palco com a realidade externa, e com sua própria realidade vivida. Para Fisher, na peça *Rose Rage*, de Edward Hall, a produção “teria sido certamente mais forte com uma mulher como Margaret de Anjou”. O sexo do ator/atriz pode ser crucial, especialmente quando se trata de entender a luta de uma figura feminina pela sobrevivência e pelo poder, porque uma atriz serve como uma representante mais fácil para os espectadores e, portanto, tem a capacidade de invocar e esboçar mais facilmente o que Spivak provavelmente chamaria de essencialismo estratégico. A impressão de Fisher pode ser meramente pessoal, mas pode nos tornar cautelosos com as *performances* totalmente masculinas por diminuírem nossa percepção da relação homem-mulher no palco como uma relação que reflete uma relação muito real de poder social.

A tendência de gerar a realidade teatral como uma realidade à parte, como um mundo potencialmente de sonho separado da realidade social vivida pelos espectadores, pode dar à essas montagens objetivos predominantemente de entretenimento. Esse tipo de teatro tem o poder de sugerir aquilo que impressionou Ingeborg Pietzsch na produção totalmente masculina de *As You Like It*, de Katharina Thalbach, no *Schiller Theater* em Berlim, em 1993; particularmente, tornar obsoletas as fronteiras entre

---

Giesen opinou que foi não somente uma *performance* excitante, mas também o Hamlet mais sutil que ele jamais havia visto num palco, sem nada a ver com o fato de ser uma companhia totalmente feminina. Comparando as duas declarações, podemos no mínimo considerar que o que Giesen chama de “esquecer o sexo do ator/atriz” pode muito bem ser uma estratégia da produção para não problematizar a relação entre sexo dos atores/atrizes, gênero e personagens, em sua própria linguagem teatral. As razões para essa decisão podem ser várias, mas, enquanto o elenco travestido não é utilizado para produzir reflexões metateatrais no palco, esse tipo de *performance* tende a explorar a relação gênero-personagem de um ponto de vista essencialista, mais do que de um ponto de vista social construtivista, como se o sexo e o gênero do ator/atriz determinassem necessariamente a interpretação dos personagens de acordo com as categorias de gênero.

natureza e arte, em favor das delícias encontradas no jogo de faz de conta. As categorias de verdade ou realidade já não importam. Duplicar os duques e cortesãos nessa versão *commedia dell'arte* de *As You Like It* foi suficiente para eliminar a parábola política, conforme insinuado por Schaper. Isso transformou não somente a Floresta de Arden, mas também as cenas da corte numa sucessão de piadas teatrais encantadoras, perfeitamente estilizadas. O mundo no palco se tornou descontextualizado de possíveis referentes externos. Robin Detje, brincando com a animalidade do cenário, evocou o efeito não político desta produção: “Alles ist aus Holz an diesen Abend. So viele, Bretter, die nicht die Welt, sondern bloß Spaß bedeuten wollen!”<sup>54</sup>

O possível efeito de diminuição da importância dos elementos miméticos realistas; de minimizar a importância do contexto social tanto do personagem como da *performance*; de promover a comédia dramática como passatempo de uma sociedade de “diversão e prazer” dentro e fora do palco, tudo isso adquire aspectos mais problemáticos se relacionarmos esses efeitos às tendências contemporâneas de conceber a vida humana como uma sequência de atividades de dinâmica de grupo, através das quais uma identidade não substantiva afirma sua autonomia soberana na busca de excitação emocional. Essas tendências estão ligadas às mudanças econômicas e culturais nas prósperas sociedades ocidentais que ganharam interesse crítico acadêmico nos anos 1980 e 1990.

Estudos sociológicos e culturais identificam, como pano de fundo dessas tendências, uma rápida fragmentação e permutabilidade dos relacionamentos e, como resultado, uma crescente relatividade dos valores e normas. Essa relatividade começou a caracterizar a realidade vivida dentro das estruturas do capitalismo tardio e a solapar a unidade interior e a estabilidade como alicerces para uma identidade funcional e socialmente aceitável. Consequentemente, como resposta a essa ameaça, tem se promovido um modelo de subjetividade que adapta o conceito de identidade soberana às circunstâncias socioeconômicas modificadas.

Um bom exemplo dessa transformação pode ser encontrado no entendimento de Ulrich Beck da economia capitalista tardia como fundadora da “sociedade global de risco”. Na opinião dele, sob pressão de novas dinâmicas econômicas, a unidade da identidade é abandonada de

---

<sup>54</sup> Tudo é feito de madeira esta noite. Tantas tábuas que não pretendem significar o mundo, mas somente divertimento.

modo a manter sua capacidade de dominar o mundo exterior, fluido, e seus desafios. Beck afirma que:

[...] a identidade não é mais a inequívoca identidade, mas se tornou fragmentada em discursos contraditórios sobre o identidade. Espera-se que agora os indivíduos dominem essas “oportunidades de risco”, sem terem competência, devido à complexidade da sociedade moderna, para tomar decisões responsáveis e bem fundadas, ou seja, considerando as possíveis consequências. (BECK, 1995, p. 7).

Beck captura um elemento importante da identidade moderna tardia (que ele chama de segunda modernidade), que é a prontidão em aceitar essa fragmentação e utilizá-la funcionalmente, i. e., a serviço do poder, da realização dos desejos e do sucesso profissional. A realização de uma coerência interior pré-ordenada, tão importante para a identidade burguesa, não é mais uma categoria relevante. Em vez disso, as instabilidades da sociedade global de risco pedem qualidades, tais como flexibilidade, adaptabilidade e abertura. Uma personalidade “multiopcional” (MEUSER; BEHNKE, 1998) é promovida a se tornar um novo ideal de automodelagem.

Entretanto, a expectativa de dominar essas oportunidades arriscadas aponta para uma importante continuidade entre as noções de identidade burguesa e burguesa tardia, a necessidade de manter o controle, mesmo que ilusório, sobre as circunstâncias vividas. A subjetividade burguesa tardia evita a percepção em suas várias formas de dependência, cultivando uma fantasia da identidade que é caracterizada não por uma essência fixa, mas por sua ilimitada habilidade de ser mestre de si mesmo nas mais variadas circunstâncias. Isso significa ainda que o sujeito que realiza essa autonomia volátil recorre a ideais burgueses de subjetividade e ainda é considerado do gênero masculino.

Enquanto a subjetividade burguesa se apoia sobre a noção (por mais ilusória que seja) de verdade como lei natural, a subjetividade burguesa tardia vê a verdade como metáfora que está à disposição dos seres humanos para ser manipulada. O papel poderoso que a indústria da mídia pôde alcançar na sociedade capitalista tardia demonstra essa mudança. Nesse sentido, a epistemologia burguesa tardia mantém a egocentralização da subjetividade burguesa moderna, libertando-a de qualquer resquício de estabilidade religiosa. Dessa forma, ela pode substituir a crença moderna na racionalidade estável e universal pela percepção da instabilidade fundamental e da relatividade dessa mesma racionalidade. Como resultado,



a subjetividade burguesa tardia cultiva a volatilidade do desejo como seu novo fundamento. A experiência de agenciamento e de liberdade do sujeito se apoia sobre o fluxo de desejo, e é garantida por ele, e não na sua repressão e no reinado da racionalidade objetiva, como na subjetividade burguesa. Em outras palavras, o fluxo do desejo se torna uma nova ficção normativa.

Nesse contexto, Zygmunt Bauman afirma que as novas formas de controle social não trabalham através de prescrições normativas, mas de pautas, tais como sedução e canalização do desejo. As sociedades ocidentais contemporâneas estão menos interessadas em pessoas adequadas para trabalhar nas forças armadas e nas fábricas do que em bons consumidores. A maioria das pessoas está sendo socializada no que Bauman chama de “perseguidores de sensações e aglutinadores” (BAUMAN, 1998, p. 22), sujeitos funcionais para a manutenção da sociedade de consumo em movimento. Para satisfazer esse desejo por sensações, a propaganda econômica e cultural do capitalismo tardio isola o sujeito, sua liberdade, agenciamento e autoconstrução de qualquer contexto político e transfere essas noções para o âmbito da estética. Liberdade e agenciamento são mais facilmente expressados (“comprados e vendidos”) como opções de estilo de vida (GIDDENS, 1991b).<sup>55</sup> Essa não é uma solução extremamente nova, como comprovam as várias formas de decadência estética. Ainda assim, com a subjetividade burguesa tardia, esse modo formamente subcultural de busca da felicidade se torna hegemônico. Se as pessoas são constantemente exigidas por pressões profissionais e consumistas para reinventar suas identidades, as transgressões culturais concernentes à identidade como estilo se tornam positivamente associadas a essa nova estrutura de identidade hegemônica. Estilo se torna verdade. Ele perde suas associações irônicas, que consegue manter diante das noções de verdade humanistas burguesas.

---

<sup>55</sup> Existe um claro preconceito de classe nessa utopia hedonista, que dificilmente é explicitado. Mesmo Giddens (1991b), que normalmente minimiza os problemas de classe, admite que “esse ‘estilo de vida’ se refere somente às buscas dos grupos das classes mais abastadas. O pobre é mais ou menos excluído da possibilidade de fazer escolhas de estilo de vida. [...] Ainda assim, a divisão de classes e outras linhas fundamentais de desigualdade, tais como as relacionadas a gênero ou etnia, podem ser parcialmente definidas em termos de acesso diferenciado às formas de autorrealização e fortalecimento [...]. Não podemos esquecer que a modernidade produz diferença, exclusão e marginalização” (GIDDENS, 1991b, p. 5-6). Como discutimos na Introdução, o fenômeno da “metrossexualidade” é um exemplo perfeito tanto para o preconceito de classe como para a experiência consumista e não política. De fato, a utopia hedonista moderna tardia se apoia nessa cegueira e insensibilidade políticas.

Consequentemente, o gênero, enquanto marcador de existência social, perdeu importância e tornou-se um marcador de estilo individual. Nesse contexto estético, o sujeito burguês tardio ideal finge ser ator e autor de seu próprio texto teatral. Sua realidade assume as características do seu roteiro.

Outro efeito do seccionamento da moralidade em relação às suas origens na lei natural ou na tradição social é uma mudança nas práticas sexuais que estão se distanciando de modo crescente do objeto de escolha heterossexual e da reprodução. Volkmar Sigusch destaca um erotismo muito mais livre na fusão de impulsos sexuais e não sexuais, i. e., narcisista, nas sexualidades contemporâneas:

As novas expressões de identidade, como por exemplo práticas fetichistas ou sado-masoquistas, que estão sendo praticadas com profunda naturalidade, são sexuais e não sexuais ao mesmo tempo, já que auto-valorização, *homöostasis* e satisfação não derivam somente da mistificação do desejo e do fantasma de uma união orgástica no ato sexual, mas também, e até mais, da emoção que vem junto com uma revelação não sexual da identidade e de sua invenção narcisista. (1998, p. 7).<sup>56</sup>

Na verdade, dentro da esfera limitada da realidade como estilo de vida, um sujeito hedonista que ultrapassa uma identidade exclusiva de gênero é constituído como modelo exemplar para a subjetividade consumista contemporânea. As consequências para a relação entre cultura e sexualidade, bem como para o significado sociopolítico dos aspectos de gênero, são enormes, se lembrarmos que Glover e Kaplan puderam afirmar que “possuir uma sexualidade significava exigir uma forma de subjetividade peculiar” (2000, p. xvi). A distinção não é mais entre homo e heterossexualidades, mas entre sexualidade moderna e sexualidade da modernidade tardia, não mais entre identidade feminina e masculina, mas entre estilos de identidade, binário no contexto moderno e híbrido

---

<sup>56</sup> Estou citando de fontes alemãs e inglesas, porque uma comparação do trabalho de acadêmicos alemães e ingleses sugere um certo paralelismo entre as sociedades inglesa e alemã no desenvolvimento dessa subjetividade moderna tardia, provavelmente devido a um desenvolvimento cultural e econômico paralelo, após a Segunda Guerra Mundial (ver Münch, 1993 e nota 41 neste livro). Os acadêmicos alemães e ingleses descrevem o sujeito burguês tardio e sua sexualidade em termos similares, chamando a atenção para uma mudança do repressivo para a dessublimação em construções polimorfas da subjetividade. Nesse trabalho, tal esboço sugestivo é suficiente, já que uma análise cultural comparativa detalhada estaria além de seu alcance.

na modernidade tardia. Simular as fantasias eróticas de alguém, cruzar as fronteiras de gênero socialmente estabelecidas, deixa de representar um desafio político, como acontecia sob a moralidade moderna.<sup>57</sup> Em vez disso, na mudança da identidade burguesa para burguesa tardia, as práticas sexuais polimórficas tornaram-se culturalmente legitimadas (embora não necessariamente normatizadas), desde que aconteçam consensualmente entre adultos. Nesse contexto, Gunter Schmidt observou que a moralidade contemporânea não está mais preocupada com práticas sexuais, mas com a existência (ou o estabelecimento) de uma base consensual para essas práticas. As práticas sexuais são condenadas somente quando esta base está ausente (como, por exemplo, nos casos de pedofilia) (1996, p. 10-14).<sup>58</sup>

O antiessencialismo da modernidade tardia transforma o gênero num atributo exterior entre outros que marcam a individualidade humana como uma identidade de superfície específica. Como tal, o gênero pode ser adquirido através do uso de roupas e da aquisição dos gestos e comportamentos que o definem. O problema com essa concepção não é – como a crítica humanista gostaria – que ela evite a identidade substantiva com seu conjunto de valores morais fixos, mas sim o que ela coloca em seu lugar, um conglomerado de atributos reificados e descontextualizados que são tratados como se estivessem à disposição de um sujeito individualizado e socialmente isolado. Além disso, alegar que esses elementos estão à disposição do sujeito sugere mais uma vez uma autonomia desse sujeito e do seu modo de autodefinição.<sup>59</sup> Como tal, essa identidade não essencialista ainda está ligada à ficção reguladora burguesa moderna de autonomia e

---

<sup>57</sup> Como viu corretamente Foucault, sob circunstâncias burguesas, a liberação sexual ganha o esplendor de liberação política: “Sabemos que se a repressão foi realmente a ligação fundamental entre poder, conhecimento e sexualidade desde a era clássica, é lógico que não seremos capazes de nos libertar, sem pagar um preço considerável: nada menos que a transgressão das leis, o fim das proibições, uma explosão do discurso, a reafirmação do prazer na realidade, e toda uma nova economia no mecanismo do poder, serão necessários. Pois o menor vislumbre de verdade é condicionado pela política” (FOUCAULT, 1990, p. 5).

<sup>58</sup> Isso constitui provavelmente o contexto mais interessante para montar, de modo autêntico, uma peça de Shakespeare. Um ator de 15 anos como Julieta, contracenando com um Romeu de 25 ou 30 anos, seria fonte de inquietude moral na sociedade? E por que motivo, pelo sexo ou pela idade dos atores?

<sup>59</sup> Na consciência burguesa, é essa vontade de se descontextualizar que produz o que Judith Butler critica como a leitura voluntariamente errada de seu trabalho. Sua trajetória crítica interessa especialmente a este trabalho, porque está não apenas preocupada com o corpo, como lugar cultural no qual o poder social está inscrito e a partir do qual pode ser desafiado,

autopertencimento. Só que agora essa autonomia é defendida não só contra a sociedade, mas também contra a natureza.

Portanto, o uso da sexualidade e o *status* do corpo na subjetividade da modernidade tardia parecem mesmo marcados pelo que Foucault chamou de “dessublimação repressiva”, expressão por meio da qual quis designar as múltiplas canalizações sociais da sexualidade como modo de integrar o ser humano aos circuitos de economia controlados.<sup>60</sup> Um dos principais instrumentos utilizados pelo processo de “dessublimação repressiva” é uma representação social do corpo amplamente difundida, ou, aquilo que Foucault chama de “políticas do corpo”. De acordo com ele, longe de estar engajada em liberar o corpo e o sexo de suas restrições sociais e da cumplicidade com o poder hegemônico, essa política da modernidade tardia está agora engajada em tornar corpo e sexualidade mais e mais visíveis, ligando-os mais e mais a objetos e fenômenos do mundo socioeconômico. O que aparece como sexualidade liberada do ponto de vista burguês, isto é, a legitimação de desejos polimorfos, revela então sua função como meio de racionalização do indivíduo e das energias sociais a serviço de fins econômicos poderosos. A identidade na modernidade tardia como uma

---

mas porque pode ser entendida como uma crítica dos meios de produção de identidade da burguesia e da burguesia tardia.

<sup>60</sup> Freud descreve o processo de sublimação como um processo no qual a libido é transferida de um objeto sexual para outro não sexual, transformando o caráter do próprio sistema de pulsão. Sublimar é dessexualizar as relações do objeto, então dessublimar é sexualizar as relações do objeto. Ver as considerações de Freud em seus ensaios reunidos em *Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften*, especialmente a que dá título ao livro. Seguindo a sugestão de Freud de que processos de sublimação ainda seguem o objetivo erótico de fundir opostos e dar lugar a imagens e experiências de união, usarei o termo sublimação num sentido mais específico nas minhas análises de montagens, especialmente da produção de Clifford Williams. Dentro do campo da estética teatral, usarei o termo sublimação para descrever um tratamento do corpo no palco que suprime sua atração física erótica e a transfere para uma união espiritualizada imaginada, para além da experiência da realidade cotidiana. Fisicamente purificada, essa “sexualidade” estética (Williams vai chamá-la de “poética”) pode participar em uma esfera supostamente mais elevada, a saber, o reino da semiótica, da união prometida pela atração sexual. A relação entre “sublimação” e “o sublime”, conforme utilizada neste trabalho, pode ser encontrada em um comentário de Theodor W. Adorno, que destaca que Kant definiu a experiência do sublime como o compartilhamento da estética do espírito com uma energia natural que o excede (ADORNO, 1973, p. 292-293). Nas análises de montagens neste livro, a sublimação é entendida como a criação consciente de uma experiência sublime do corpo do ator/atriz através de meios estéticos.

questão de estilo começa a se apoiar em atributos superficiais, e o poder erótico expressado pelos seres humanos a se assemelhar ao poder erótico expressado por produtos de consumo.

Além disso, no grau em que a exibição pública de sexualidade foi liberada e em que, através da publicidade, tornou-se um elemento integral na economia de consumo funcional, o erotismo se transformou numa energia abertamente descontrolada, “um significante desatrelado, capaz de se conectar semioticamente com um número quase ilimitado de significados; ao mesmo tempo, ele é um significado querendo ser representado por qualquer significante” (BAUMANN, 1998, p. 27). Nesse contexto de identidade como estilo e erotismo desencadeado, a relação de objeto sexual ganha mais e mais abertamente o caráter de fetichismo. A novidade da situação é o número quase ilimitado de objetos disponíveis para a fetichização, bem como a vontade, por parte dos seres humanos da modernidade tardia, de transformar os objetos em fetiches na sua estilização da realidade. O fetichismo na modernidade tardia não está fixado em um objeto específico que serve como promessa de plenitude primordial, mas funciona como uma licença para ligar cada novo objeto a essa persistente fantasia do desejo. A volatilidade do desejo se torna uma força hegemônica de impulso por trás das construções de identidade individuais e dos relacionamentos sociais. Assim, expressar a liminaridade do gênero não significa mais necessariamente um desafio à ordem social das sociedades capitalistas ocidentais. Liminaridades que desafiam as regras do poder econômico e social ainda são possíveis e podem incluir as *performances* de gênero ambíguas – sendo a mais controversa, no momento, a mulher muçulmana, que cobre a cabeça com o lenço como um ato de autoidentificação desafiante nas sociedades ocidentais – embora elas raramente se concentrem em conteúdos eróticos.

Na sua volatilidade do desejo, a identidade da modernidade tardia não é necessariamente uma superação da ordem falocêntrica, mas sim sua reorganização em torno de um novo eixo. Pois, se o falo, como fonte idealizada de plenitude e poder, estava em última instância ligado à supremacia do homem<sup>61</sup> num contexto moderno, ele se liberta da masculinidade e circula como objeto da fantasia no mercado de bens

---

<sup>61</sup> Tanto Freud como Lacan centralizam a questão da ordem falocrática em torno da interpretação da castração e da carência feminina, encontrando suas raízes ou na biologia (Freud) ou na linguagem (Lacan).

consumíveis e propriedades pessoais.<sup>62</sup> Não são mais os homens que estão naturalmente no centro da ordem falocrática e de seu sujeito, mas aqueles seres humanos que revelam em sua automodelagem que têm acesso a essas propriedades e conseguem envolver a si mesmos com sinais que podem funcionar como poderosos fetiches eróticos. Se a identidade moderna está fundada numa metafísica racional da substância, a identidade da modernidade tardia está fundada numa metafísica erótica da estilização.

As conclusões cautelosas de Senelick no final de seu estudo seminal sobre travestimento nas artes performativas complementam essas considerações sociopsicológicas. Ele não somente adverte que as “*drag queens* estão em perigo de se transformar no equivalente *queer* do palhaço de festa de aniversário” (2000, p. 505), mas também localiza parte do fascínio da audiência majoritária no

[...] desejo humano de escapar os inexoráveis decretos da natureza.  
[...] Numa era fetichista e sem autenticidade, saturada por imagens midiáticas, *drag*, por toda a sua falta de autenticidade patente, está expressando um desejo autêntico. Auto-criação e autoimagem através de perucas extravagantes e lamê dourado são uma variante dos movimentos de aprimoramento pessoal. [...] O androide substituiu o andrógino como ideal. (SENELICK, 2000, p. 505).

Para retornar à questão central aqui abordada, há boas razões, então, para se suspeitar de que a moda crescente das *performances* dramáticas totalmente masculinas e totalmente femininas demonstra, entre outras preocupações, uma tentativa de participar do crescente capital cultural de corpos eróticos no palco. Essa leitura não significa que as *performances* públicas de um corpo erotizado sejam necessariamente subservientes ao regime econômico da sociedade capitalista tardia. Mas fica claro que a figura ambigualmente erótica do ator/atriz travestido no palco não é per se um signo subversivo da ordem burguesa tardia. Para direcionar os elementos reificados na identidade burguesa tardia através de uma política do corpo teatral, as *performances* deveriam destacar como essa metafísica da estilização é – como qualquer formação de identidade – uma prisão para vários impulsos psíquicos. Se as produções totalmente masculinas conseguirem abrir caminho não somente para momentos excêntricos de erotismo estilizado, mas também para investimentos humanos, emocionais e sociais na figura

---

<sup>62</sup> Em outras palavras, circula como forma banalizada de capital cultural.

travestida, elas poderiam dar visibilidade ao ser humano enquanto um momento de resistência ao imperativo econômico da estilização. Assim fazendo, vão provocar estranhamento na identidade estilizada dessublimada.

### 2.2.3 Subjetividade pós-burguesa: representando identidades *queer*

A montagem totalmente masculina bastante convencional de Noite de Reis (*Twelfth Night*), no London Globe, em 2002, produziu um momento memorável entre Orsino e Viola, travestida de Cesario. E. C. Fischer descreveu como (II. 4), enquanto escutam Feste cantar, eles se aproximam cada vez mais e finalmente quase se beijam. A cena não tinha a intenção de ser engraçada, mas carregada de tensão emocional. E ela/e relata a impressão de Roger Foss de que a cena representou “um momento de perigo sexual, quando a atração magnética entre o ardente Orsino e a Viola de olhos de corsa ameaça se transformar num corpo a corpo homo-erótico fumegante” (*What’s On*, maio de 2002, citado em Fischer, 2002, p. 18). A excitação emocional e política da cena reside na participação da plateia na carga erótica ambígua. “Se Viola é interpretada por um homem, a plateia fica tão confusa quanto Orsino e a cena se torna ambígua. Orsino se transforma de um homem que não reconhece uma mulher em um homem que teme sua atração por outro homem” (FISHER, 2002, p. 22). Orsino, como homem que se torna confuso sobre suas próprias preferências eróticas, representa mais do que um caçador aventureiro de sensações.<sup>63</sup> Vista como expressão de medo, sua reação enfatiza o fato de que as modernas fronteiras pessoais e sociais estão ameaçadas de ruir.

A cena, entretanto, permite uma leitura diferente, pois a minha impressão, adquirida ao ver o vídeo da produção no Globe Studies Center, em Londres, foi mais a de que Cesário fica dominado por suas emoções, dando destaque assim à Viola sob o disfarce masculino. Orsino parece se deliciar com a emoção de Cesário porque oferece a ele a oportunidade de ser consolado e viver sua própria fantasia erótica.<sup>64</sup> Nessa leitura, o desejo de

---

<sup>63</sup> Em função dos nossos conhecimentos das normas sexuais pré-modernas, essa é uma cena de acordo com o apelo de autenticidade do *Globe*, embora, para uma companhia que também faz apresentações para grupos escolares, ela estenda a licença moral.

<sup>64</sup> No vídeo, os dois, na verdade, se beijam. Cesario protesta e sai de cena, quase consternado, enquanto Orsino afirma sua paixão por Olívia, desconsiderando completamente Cesário

Orsino também transgride os marcadores de gênero modernos, mas assim o faz através de certa despersonalização da comunicação enquanto tal. A cena revela um Orsino apaixonado por si mesmo, que se interessa mais por suas próprias fantasias do que pela pessoa real e pelo parceiro diante dele. Cesário serve meramente como um representante para as projeções de Orsino. Como um acréscimo à leitura de Fischer sobre a atuação de Orsino no palco, como subversiva das noções de identidade da burguesia, eu particularizaria essa subversão como geradora de um momento de dessublimação do narcisismo burguês tardio.

A cena é fascinante, não porque se torna quase um abraço homoerótico, mas porque revela os dilemas das transgressões, pós-moderna e da modernidade tardia, do gênero e erotismo modernos. Na minha leitura, Orsino se prende ao fantasma da autonomia na subjetividade burguesa, já que insiste no poder conveniente das fantasias de projeção sobre a realidade vivida. Viola, como Cesário, ao contrário, está ciente das limitações pessoais e sociais dentro de sua identidade de gênero ambígua. E mais, como figura de cena, ela/e admite uma ruptura entre a existência socialmente normalizada como Cesário e seus desejos e sentimentos internos como Viola, que não deverão ser dominados durante toda a ação. Mesmo depois de Cesário se revelar como Viola no final da peça, ela/e é condenada/o a continuar com as vestimentas masculinas. O desejo de Orsino de ver Cesário vestido de mulher não é somente contrariado pelas confusões dramáticas nas quais Malvolio havia desaparecido com as chaves do guarda-roupa, é também marcado, ironicamente, por um ator. Em resumo, numa *performance* totalmente masculina, Viola-come-Cesário coloca em cena uma identidade incongruente e ambígua, que apresenta uma exigência de reconhecimento que não pode ser totalmente satisfeita dentro das noções de subjetividade moderna e moderna tardia, como apresentado por Orsino. Dada a incongruência teatral de Viola-come-Cesário e seu destino concomitantemente problemático como personagem apaixonado, é possível se perguntar sob que condições filosóficas e sociopolíticas uma identidade tão ambígua pode encontrar uma resposta positiva. Isso nos leva, além do mais, à questão, que já apresentei na Introdução, de como tais condições podem se realizar na *performance* contemporânea totalmente masculina da cena shakesperiana.

---

como a pessoa com que agiu de forma apaixonada. O Orsino narcisista é revelado por seus próprios sentimentos.



De um ponto de vista comunicativo, a “tragédia” de Viola deriva da incapacidade de Orsino em reconhecê-la na aparência ambígua que ela expressa. Orsino insiste no predomínio de seus desejos e projeções unificadas sobre a realidade multifacetada de Viola. Para apreciar essa variedade em Viola, Orsino teria que se livrar desse mecanismo. Para fazê-lo, entretanto, teria que abrir mão das pressuposições modernas a respeito de identidade e moralidade.

De um ponto de vista estrutural, a dor emocional e o excitamento de Viola em se travestir, a combinação da aceitação do poder formativo das normas sociais e da rebelião tática contra estas normas, chegam perto de incorporar o cenário fundacional da subjetividade não burguesa, como o delineou Judith Butler. (1997, p. 9).

Se o sujeito é produzido por forclusão, então o sujeito é produzido por uma condição da qual ele é, por definição, separado e diferenciado. O desejo vai ter como objetivo deslindar o sujeito, mas será contrariado precisamente pelo sujeito em nome do qual ele opera. Uma vexação do desejo, que se prova crucial para a sujeição, implica que para o sujeito persistir, ele tem que se opor ao seu próprio desejo. E para o desejo triunfar, o sujeito precisa ser ameaçado com a desintegração. Um sujeito voltado contra si mesmo (seu desejo) parece, nesse modelo, ser a condição de subsistência do sujeito.

O que Butler chama aqui de *forclusão*, em outros contextos ela chama de unificação fantasmagórica da identidade e a explica como um efeito da abjeção ou da total repressão daqueles impulsos internos que manifestam formas desviantes de identidade. Vista assim, a vida interior de um sujeito sempre oscilaria entre uma identidade manifesta como essa, que conta como socialmente normal, e a variedade de impulsos internos que fundamentalmente excedem qualquer normatividade social.

Admitir essa divisão como fundamento do ser demarca claramente um passo para além da identidade burguesa. Identidade, podemos concluir da formulação de Butler, é assim melhor entendida como a forma específica que o ser humano dá ao conflito dialético entre proibição formativa e transgressões desagregadoras. Com base nessa observação, podemos afirmar que o sujeito pós-burguês existe como estrutura liminar, um fenômeno dividido, em que impulsos de opressão e cumplicidade se encontram com impulsos de liberação e subversão, sem permitir um horizonte teleológico

utópico ou distópico.<sup>65</sup> Uma *performance* da identidade que revela uma consciência desses critérios e que os toma como ponto de partida pode ser apropriadamente chamada de pós-burguesa ou pós-moderna, já que não valoriza a utopia da unidade interior ou identidade substantiva do ego, nem sua autonomia (seja uma unidade soberana, seja um fragmento descontextualizado). O travestimento nas peças de Shakespeare se adequa a esse esquema, já que ele não supera completamente a racionalidade das sociedades patriarcais, mas permite que as figuras travestidas se distanciem do sistema patriarcal e o façam trabalhar para elas, enquanto permite que elas expressem percepções claras do preço emocional que têm que pagar por essa subversão das identidades normativas.

Butler desenvolve seu conceito da construção performativa de identidade com base nessas contradições internas. Ela recorre a uma compreensão da performatividade que não pressupõe um sujeito autônomo em sua origem, mas uma interação dialética entre uma lei poderosa e um sujeito que reitera, i. e., cita essa lei sem jamais cumpri-la inteiramente – devido tanto aos impulsos transgressivos como constituintes do sujeito como à existência da lei. A citação da lei pode ser comparada a uma *performance* dramática na medida em que os atores irão representar a cena da maneira como ela foi composta pelo diretor, mas, ao agir assim, eles podem mudar consideravelmente a cena através do tempo. Por isso, no entendimento de Butler, o lugar do diretor, o lugar da lei performativa, não pode ser representado totalmente por um indivíduo, já que isso representa um conjunto de regulamentos sociais.

Do ponto de vista do sujeito individual, o sucesso temporário desse modelo poderoso performativo é experimentado como uma tensão entre sujeição (i. e., coisificação da psique na forma de: *Eu sou a. Eu sou b*, sendo a e b compreensíveis, basicamente, enquanto normas sociais) e um desejo de transgressão produtiva, aquilo que poderíamos chamar de “variação citacional”, uma reescrita transformativa dos modelos psíquicos formativos recebidos.<sup>66</sup> Ao invés de encobrir a convenção constitutiva da formação

---

<sup>65</sup> Se existe um essencialismo ou uma fundamentação quase metafísica em um sujeito pós-burguês formado pela construção do ser humano de Butler, ele pode ser construído como a existência contraditória (ou melhor, dialógica) desses dois impulsos: estabilidade e transgressão, poder e desejo. Mas não há horizonte para a superação tanto da dominação e da estabilidade quanto da pulsão à transgressão.

<sup>66</sup> Como modo de reescrita dinâmica, a reescita citacional corresponde ao conceito de “reinscrições transgressivas” de Dollimore, apresentado em seu livro *“Sexual Dissidence”*,

de identidade, a variação citacional visa a destacar as normas de acordo com as quais o sujeito tem a legitimidade garantida; i. e., os mecanismos sociopsicológicos de forclusão, de abjeção (o aspecto citacional), enquanto simultaneamente alteram essas normas através de uma *performance* de corpos e práticas que desloca os signos que validam essa mesma norma (o efeito variacional). Embora a variação citacional trabalhe com os signos da ordem patriarcal burguesa, ela utiliza esses signos conscientemente como significantes de uma prática social desviante, para assim produzir uma variação individual. Portanto, está mais próxima do mimetismo do que da *mimesis*, e, no que diz respeito ao gênero, de efeitos tais como o do travesti ou o do grotesco.

Butler, no seu livro *The Psychic Life of Power* (1997), tem o cuidado de deixar claro que o sujeito não pode voltar ou ir além do momento de sua construção/sujeição. Não é sua intenção teorizar a superação da dor da identidade psíquica enquanto tal, mas abrir um espaço onde o sujeito possa negociar diferentes formas de normas sociais e de desejos psíquicos; onde ele ou ela podem seguir a necessidade humana e a possibilidade de arriscar sua “existência social”<sup>67</sup> e “começar a imaginar a contingência dessa organização [social], e reconfigurar performativamente os contornos das condições da vida” (BUTLER, 1997, p. 29), para além das construções hegemônicas de identidades heterossexuais modernas e da modernidade tardia. Mas essa reconfiguração, como projeto contínuo, também implica uma recusa em essencializar as identidades, *gay* ou lésbica. Pelo contrário, a proposta de Butler de entender a identidade como reiteração performativa

---

como intervenções no interior de uma matriz hegemônica que não se opõe a essa matriz do exterior, mas expõe as rachaduras e contradições conceituais a partir do interior e consegue retrabalhar parcialmente sua maneira de produzir significado. Assim fazendo, transforma-se em modos de vida inteligíveis, que eram antes inconcebíveis e estigmatizados.

<sup>67</sup> Butler é perspicaz o suficiente para reconhecer que o momento de arriscar a identidade social de alguém é marcado pelo perigo de se perder em experiências quase psicóticas que constituem, na melhor das hipóteses, momentos de revolta, mas não estratégias subversivas. É a insistência, por parte dela, na eficácia *política* da subversão que a faz refutar conceitos que produzem contrainscrições subversivas como uma esfera utópica “anterior à imposição de uma lei [ou] depois sua destituição [...]” (BUTLER, 1990, p. 29). Esses conceitos instigam um desejo que só pode ser realizado sob condições psicóticas. É por essa razão que Butler questiona práticas culturais, tais como a defesa de Kristeva da linguagem poética, se elas concebem a si mesmas como um contradiscurso utópico originado em uma esfera para além do sujeito e capaz de levar o sujeito para essa esfera além de seu próprio modo de existência.

da prática individual, que negocia entre a afirmação social recebida e interiorizada da identidade e os impulsos psíquicos desviantes, como que para expandir o mundo de estilos de vida possíveis, aplica-se a todos os seres humanos, independente da orientação sexual e da manifestação de gênero. Além disso, gênero e orientação sexual são apenas um campo de práticas individuais, no qual a negociação acontece.

O sujeito citacional de Butler tem consciência de sua própria identidade enquanto uma identidade, em última instância, híbrida e inconclusiva. A crítica nos estudos culturais cunhou o termo *queer* para denominar identidades de gênero híbridas, um termo que é muitas vezes relacionado à homossexualidade e às estéticas associadas aos artistas *gays* e seu estilo de vida. No contexto deste trabalho, entretanto, não confino o termo *queer* a uma orientação sexual específica. Porque ele não é, como Butler pressupõe e Moe Meyer explica, necessariamente um discurso homossexual:

Porque o comportamento sexual, claramente, não é o fator determinante na finalização de uma automeação, [...] *queerness* guarda o conhecimento de que as identidades sociais, incluindo as de sexo, mas especialmente as de gênero, são sempre acompanhadas de algum tipo de significação pública na forma de realizações, personificações ou atos de fala que são não sexuais, ou no mínimo, extrassexuais. (BUTLER, 1997, p. 3).

Se a sexualidade, conforme afirmam Meyer e outros, já não tem importância essencial para a automeação do sujeito, ele rejeita a associação de *queerness* (como prática semiótica) à escolha de um objeto sexual específico:

Como a rejeição de uma identidade social baseada na diferenciação das práticas sexuais, a identidade *queer* deve estar mais corretamente alinhada com várias identidades de gêneros, e não de sexos, porque não se baseia mais [...] em práticas sexuais materiais. (MEYER, 1994, p. 3-4).

Para explicitar uma noção de autoconstrução híbrida e sempre inconclusiva, Meyer advoga um conceito de identidade *queer* “performativa, improvisada, descontínua e constituída processualmente por atos repetitivos e estilizados” (p. 3).<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Eve Sedgwick dá uma descrição similar de *queerness*, que, de acordo com ela, “se refere à: rede aberta de possibilidades, lacunas, sobreposições, dissonâncias e ressonâncias, lapsos e excessos de significado quando os elementos constituintes de gênero de qualquer um,

Entretanto, para impedir uma compreensão liberal de descrições como a de Meyer, é importante lembrar a afirmação de Butler de “que a identidade é constituída performativamente pela ‘expressão’ do que se diz ser seu resultado” (BUTLER, 1990, p. 25). Como signos semióticos, os significados e regras dessa *performance*, juntamente com as normas que regulam o que é uma *performance* legítima ou bem-sucedida (de gênero, de uma classe específica, nação, etc.), não são controlados por um indivíduo que pode reivindicar uma posição além da matriz da respectiva categoria. O gênero pode servir como exemplo da maneira pela qual essas categorias marcam o “eu” humano de um modo em que “o ‘eu’ não precede nem segue o processo dessa construção de gênero, mas emerge no interior e como a matriz das próprias relações de gênero” (BUTLER, 1993, p. 7), e “a atividade dessa generização não pode, a rigor, ser um ato ou uma expressão humanos, uma apropriação deliberada, e com certeza não se trata de uma questão de assumir uma máscara; ela é a matriz através da qual toda vontade se torna possível, sua condição de possibilidade cultural. Nesse sentido, a matriz das relações de gênero é anterior à emergência do ‘humano’” (BUTLER, 1993, p. 7). Portanto, a fixação da identidade de gênero tem lugar através da submissão reiterativa do sujeito a uma fantasia publicamente regulada:

[Dizer] que o corpo de gênero é performativo, sugere que ele não tem *status* ontológico separado dos vários atos que formam sua realidade. Isso sugere ainda que, se essa realidade é fabricada como uma essência interior, essa própria interioridade é um efeito e uma função de um discurso decididamente público e social, a regulamentação pública da fantasia [...]. (BUTLER, 1990, p. 136).

Uma renegociação dessa interioridade deveria necessariamente destacar essas regulamentações públicas. Na medida em que a formação da identidade *queer* reconhece a amplitude e a impureza das identidades, assim como sua inscrustação numa matriz sociopolítica, ela pode representar uma ameaça estrutural para qualquer organização social construída sobre a exclusão e estruturas de poder fixas.

Dizer que uma categoria é anterior à identidade de um indivíduo não é o mesmo que dizer que ela define completamente esse ser humano. Portanto, embora o gênero ainda funcione como uma ferramenta simbólica

---

da sexualidade de qualquer um, não são feitos (ou *não podem ser feitos*) para significar monoliticamente”; (GLOVER; KAPLAN, 2000, p. 106). Portanto, *queerness* não é uma estrutura utópica no sentido tradicional, harmonizado.

de manutenção da exclusão e da separação, ele também pode ser usado como ferramenta para definir uma arena de negociação, de conflito e subversão. Como algo anterior à emergência do individual “humano”, o gênero não é da essência do indivíduo, mas da essência social.

De que maneira a compreensão *queer* de identidade reconfigura a esfera social? Como podem as pessoas que se abstêm de projetar fantasias unificadas, nelas mesmas e nos outros, organizar suas interações e seu espaço social? Em um contexto pós-burguês de variação citacional, o gênero é apenas um exemplo de como categorias que eram formalmente utilizadas somente com objetivo de exclusão são agora entendidas como um meio de esboçar uma zona de contato entre opostos. Marcas de gênero usadas num modo *queer*, como descrito por Meyer e Butler, tentam confundir normas que conferem legitimidade exclusiva a algumas, enquanto impõem punição a outras formas de identidade humana. Sob essas condições, o processo de autoformação não pode ser concebido como um caminho para a realização de uma verdade fixa dentro do sujeito, muito menos como sua mera adaptação às pressões socioeconômicas, mas sim como uma exploração constante das dependências do sujeito, suas limitações conceituais e emocionais e sua subsequente transformação em possíveis contextos para manifestações de individualidade dissidente. Este retrabalhar não excludente das fantasias reguladas publicamente é a expressão externa do impulso interno do sujeito para transgredir sua identidade fixa em um contexto confessadamente híbrido. Consequentemente, Butler se pergunta se “somente arriscando a *incoerência* da identidade, a conexão é possível” (1997, p. 149). As consequências sociopolíticas da promulgação dessas identidades híbridas e *queer* exigem o reconhecimento do outro em mim e estimulam a ideia de uma conexão fundamental de todos os seres humanos. Essa conexão difere do campo de normas e valores que é usualmente chamado de “conhecimento geral” já que ela: a) deve, necessariamente, permanecer indefinida; e b) somente pode ser construída através da interação concreta dos seres humanos diante da desigualdade nas relações humanas.

Já que a identidade *queer* não está necessariamente centrada em questões de gênero e sexualidade, mas sim na superação de projeções de identidade humana, unificadas e socialmente descontextualizadas, a quantidade de energia transgressiva e intervencionista que uma *performance* dramática totalmente masculina pode mobilizar é gerada não somente pela maneira em que essas *performances* codificam gênero e sexualidade, mas

pelo modo como alinham os respectivos signos com outros signos teatrais, para destacar e criticar tais projeções, modernas e da modernidade tardia, de identidade individual e social. Se a construção abertamente teatral da identidade na cena totalmente masculina pode minar as noções modernas de identidade, ela precisa destacar a inclusão social dessas identidades híbridas para evitar a armadilha do escapismo andrógino da modernidade tardia.

É um sinal de negociação *queer* de identidade na cena teatral o momento em que, na montagem Cheek by Jowl de *As You Like It*, depois do casamento, Orlando entrega a Rosalind sua condecoração, recebida das mãos do Duque, seu sogro, para então, de forma memorável, iniciar um tango no qual as posições de liderança são constantemente alteradas. Declan Donnellan deixa claro que é a negociação o que conta, e não a escolha de objeto sexual de uma pessoa, quando ele forma o par de Jacques com o contratenor Amiens e deixa o casal dançar. Nesse momento, o elenco totalmente masculino trabalha para sustentar sexo e gênero baseados em signos específicos, a favor de uma ênfase na prática social. No capítulo 4, explicarei como a produção de Donnellan concebe signos de gênero de modo a indicar a identidade humana como híbrida e socialmente contextualizada, e, portanto, constrói a identidade para além dos conceitos de gênero, não somente modernos, mas também dos da modernidade tardia. Assim fazendo, trabalha para a criação de uma empatia com estilos de vida não hegemônicos como a expressão, não de um outro ininteligível e ilegítimo (não existe mais um outro), mas de um mero estranho, de acordo com o provérbio judeu citado por Butler: “Acolham o estrangeiro entre vocês” (SCOTT, 1992, p. 3).

### 2.3 O teatro totalmente masculino de Shakespeare como estética teatral para além do patriarcado burguês e burguês tardio

Na primeira entrevista coletiva que anunciou uma produção totalmente masculina de *Antonio e Cleópatra* no Globe de Londres, Mark Rylance destacou significados e ansiedades culturais modernos concernentes ao ator no elenco travestido. De um modo jocoso, ele ligou as *performances* totalmente masculinas a insinuações homossexuais. Não somente declarou que era um ator muito exigente e que por isso seu Antony deveria ter bom hábito; ele expressou, ao mesmo tempo, a esperança de que “encontraria um adulto consenciente com mais de 16 anos” (*The Times*, 28 de janeiro

de 1999) para o papel. As duas observações admitem e subsequentemente desviam as ansiedades homoeróticas para uma piada publicitária. Mas como Rylance concebeu Cleópatra como uma tradicional “personagem venusiana em oposição ao mundo masculino de Apolo” (*The Independent*, 28 de janeiro de 1999), o apelo provocativo à masculinidade desviante e seu contexto social tinha pouca substância, e a produção terminou por fazer os atores masculinos desaparecerem por trás de personagens femininas convencionais.

Se essa específica produção totalmente masculina joga algumas dúvidas sobre o suposto efeito das *performances* dramáticas totalmente masculinas em destacar a construção social de gênero, as já citadas montagens do Globe de *Noite de Reis* e de *Cheek by Jowel*, de *As You Like It*, mostraram, pelo menos em alguns momentos, que o corpo humano travestido no teatro shakespeariano contemporâneo pode ser investido de energia erótica e marcadores de gênero ambíguos que são capazes de revelar as *performances* totalmente masculinas como um meio de minar as imagens de identidade masculinas e femininas modernas, assim como as imagens da modernidade tardia, de uma identidade multiforme, socialmente descontextualizada, que cruza facilmente as fronteiras de gênero.

Para entender essa ambiguidade nas *performances* shakespearianas totalmente masculinas, seu potencial e seus perigos como corpo político para além da formação de identidade burguesa e burguesa tardia, as argumentações de Judith Butler sobre o *drag* como uma *performance* socialmente perturbadora fornecem um bom ponto de partida. Inspirada em Mary Douglas (2002) e sua identificação sinedócica do corpo com o sistema social, Butler concebe primeiramente as imaginárias e discursivas “fronteiras do corpo como os limites do socialmente hegemônico” (*Gender Trouble*, 1990, p. 131). Uma redefinição dessas fronteiras do corpo poderia assim pressionar em direção à reconfiguração do espaço social e cultural, ou, no mínimo, desafiar os princípios através dos quais esses dois espaços estão sendo organizados. É por essa razão que a apresentação de imagens do corpo no palco ganha uma posição tão central dentro na política sexual subversiva.

Como vimos na seção 2.2.3, Butler está ciente das promessas utópicas da política sexual. Se uma completa liberalização da linguagem (na ‘Semiótica’ de Kristeva) e do corpo (na plenitude polimórfica) não são possíveis, então a prática cultural que melhor atenderia a uma política subversiva de identidade seria a de citar convenções de identidade



hegemônica de tal modo que imagens de corpos e figuras verbais sejam produzidas (“engendradas”) para tornar as estruturas fundacionais somente temporariamente possíveis e o gênero, como categoria dicotomicamente fixa, permanentemente problemático. Conseqüentemente, Butler postula a citação como uma *performance* na qual “o corpo culturalmente construído será [...] liberado, não para seu passado ‘natural’ nem para seus prazeres originais, mas para um futuro aberto de possibilidades culturais” (BUTLER, 1990, p. 93), o que significa que tais *performances* conseguiriam remodelar as regulamentações sociais do corpo. Essa citação não abriria um espaço de completa liberdade, mas, antes de tudo, representaria uma possibilidade para negociações que continuam excluídas sob uma hegemonia estritamente heterossexual e seu imperativo de coerência de gênero. As possibilidades culturais abertas significariam assim uma renegociação das regulamentações públicas sobre como fantasiar o ser humano e sua relação com o corpo. O corpo aqui apresentado e desejado não é o anatômico, desnudo, mas um corpo fantasiado, feito de atributos físicos e investimentos culturais, cujo poder não reside somente em partes erotizadas específicas, mas na sua capacidade teatral de produzir fantasias que excedem o corpo hegemônico e as imagens de gênero (BUTLER, 1990, p. 71) sem constituir uma utopia sexual ou de gênero. Butler se volta para as personificações *drag* em geral, como exemplo de tais *performances* desnaturalizadoras:

Ao imitar gênero, o *drag* revela implicitamente a própria estrutura imitativa do gênero – bem como sua contingência. [...] No lugar da lei da coerência heterossexual, vemos sexo e gênero desnaturalizados através de uma *performance* que admite sua distinguibilidade e dramatiza o mecanismo cultural de sua unidade fabricada. (BUTLER, 1990, p. 137-138).

Para Butler, essas *performances* travestidas demonstram não somente como a identidade se apoia sobre signos materiais, tais como vocabulário, entonação, gestos, linguagem corporal e roupas, mas também que, assim fazendo, mimetizam suas construções e “desviam a inteira representação das significações de gênero do discurso de verdade e falsidade” (p. 137). Essas *performances* movem a questão do gênero verdadeiro para longe da lei natural e para o interior do reino da política.<sup>69</sup> De acordo com Butler,

---

<sup>69</sup> Butler é um pouco evasiva sobre até onde essas *performances* desnaturalizadoras são o resultado de ações culturais deliberadas ou de ações que expressam e tiram vantagem de desenvolvimentos quase espontâneos e autodestrutivos no interior das convenções

o *drag* alcança esse deslocamento através de um tratamento paródico do gênero hegemônico, que revela a representação do gênero como imitação permanente de personificações de gênero “original” fantasiadas. Em termos de representação teatral, as *performances* travestidas constituem atos de mimetismo, e não de *mimesis*.

Embora Butler afirme claramente que mimetismo significa recorrer de forma paródica as noções aceitas de como deveriam ser os papéis sexuais e sociais na cultura ocidental, formulações, tais como “seu deslocamento perpétuo, constituem uma fluidez de identidades que sugere uma abertura para a ressignificação e recontextualização” (BUTLER, 1990, p. 138) correm o risco de invocar um momento afirmativo da política de gênero no qual a categoria crítica é transformada num programa utópico. Desse modo, o gênero assume a qualidade de uma máscara arbitrária à disposição do indivíduo. Na verdade, como vimos na seção 2.2.2, há uma clara tendência no capitalismo tardio de sugerir que a diferença de gênero já esteja reconhecida e livre para ser usada pelos seres humanos em sua autoconstrução individual. Giddens, lembrando o preconceito de classe nessa utopia hedonista, marca um mimetismo paródico de gênero não como uma *performance* de resistência social, mas como uma *performance* de conformismo social às estruturas do poder econômico. Faz diferença se o travestimento e o *drag* são realizados por pessoas imbuídas das estruturas culturalmente hegemônicas, ou por aquelas que permanecem excluídas por forças econômicas e simbólicas dessas estruturas. A descrição de Butler do *drag* como mimetismo é útil, mas podemos perguntar se o mimetismo de gênero nas *performances* de travestimento é coextensivo a um mimetismo das relações de poder social em cena.

Apesar de uma prática teatral que separa as *performances drag* tradicionais das *performances* dramáticas totalmente masculinas de Shakespeare, elas compartilham pelo menos uma característica estrutural comum, que é a relação ator/personagem constantemente aludida e encoberta. O mimetismo depende da consciência dessa tensão. Para tanto, o ator não personifica completamente o personagem, mas também joga com ele. Embora o *drag* também utilize esse tipo de jogo para destacar o

---

hegemônicas. Veja-se sua declaração de que, “se a subversão é possível, ela será uma subversão, a partir de dentro, dos termos da lei, através das possibilidades que emergem quando a lei se vira contra si mesma e gera inesperadas permutações de si mesma” (1990, p. 93). Essas permutações não são resultado de uma oposição deliberada vinda de fora das convenções hegemônicas que podem reivindicar *status* de verdade.

que Butler chama de mecanismos culturais de fabricação de unidade de gênero, ele também pode usar o intervalo entre sexo e gênero para provocar prazeres e ansiedades homoeróticos, sem explorar sua relação com as estruturas de poder social.

Portanto, a dificuldade para uma *performance drag* politicamente subversiva reside em um contexto contemporâneo que não considera mais o artificialismo de gênero como uma força necessariamente distanciadora e possivelmente transgressiva. As *performances drag*, que reproduzem a noção de mulher como rainha, podem citacionalmente mimetizar os tradicionais ideais burgueses de gênero sem colocar em questão as regulamentações sociais que acompanham o fascínio por essa figura.

Entretanto, se perguntarmos sobre as possibilidades de invocarmos as estruturas de poder social, a narrativa das peças de Shakespeare tão claramente imbuídas de poder econômico e patriarcal constituem uma vantagem das *performances* dramáticas totalmente masculinas de Shakespeare sobre os *shows* de *drags*, quando se trata de manter a audiência consciente do contexto sociopolítico que cerca os personagens. No palco shakespeariano, a figura travestida nunca é apenas um signo teatral ambíguo, mas também um personagem socialmente contextualizado. O travestimento dentro de uma narrativa pode acentuar a dimensão social do *drag* e complicar a borramento voluntário da identidade de gênero como reunião de várias máscaras contraditórias, muito mais do que a visibilidade ambígua e a presença do ator travestido podem fazê-lo.

O potencial das *performances* totalmente masculinas em minar a identidade substantiva burguesa – bem como seus perigos implícitos para reificar o gênero, como meramente uma qualidade estética numa peça erótica socialmente descontextualizada – exige um foco duplo na análise dessas *performances* em geral e das produções shakespearianas em particular, especialmente com métodos dramáticos disponíveis em cena, que permitem às *performances* totalmente masculinas desestabilizar a construção de identidade da burguesia dominante e da burguesia tardia (questão epistemológica) e ressaltar práticas sociais dominantes e concomitantes e deslocá-las (questão de agenciamento social). A primeira parte da avaliação crítica envolve a apresentação em cena do corpo de gênero como um corpo instável, sem fronteiras de gênero fixadas naturalmente, um local fantástico para o voo da imaginação; como tal, ele poderia ser descrito tecnicamente como um corpo híbrido fictício no qual os limites culturais entre masculino e feminino estão sendo semioticamente

borrados. A segunda parte aponta para o que Butler chama de “repetição de deslocamento” das práticas sociais dominantes, mas também para uma *performance* de práticas sociais marginalizadas em suas relações com as práticas sociais hegemônicas. Somente os dois aspectos juntos podem constituir uma *performance* para além dos contextos estéticos e sociopolíticos da burguesia tradicional e da burguesia tardia.

O meio mais simples utilizado pelas *montagens com elenco composto unicamente por homens* para apresentar um corpo híbrido construído performativamente é o “elenco travestido”. Antes de discutir a relação do ator travestido contemporâneo com os vários sistemas-sexo-gênero em circulação no presente, quero lembrar que esse tipo de ator, como coloca David McCandless, também reforça “a ausência feminina [...]. Se, na *performance* contemporânea, o próprio corpo feminino oferece uma fonte de resistência ao apagamento falocêntrico, essa possibilidade é claramente excluída quando o corpo encarnando [...] personagens femininos não é feminino” (McCANDLESS, 1997, p. 12). O silêncio de Isabella no final de *Medida por Medida*, quando interpretado por uma atriz pode levar a uma consciência mais intensa do poder patriarcal do que quando interpretado por um ator vestido de mulher. O poder crítico do corpo feminino em cena indica que o corpo e o sexo do ator/atriz podem não se tornar completamente textualizados e dissolvidos nos sinais teatrais de sua *performance*. Permanece um desafio para qualquer produção, seja com elenco misto, seja de mesmo sexo, utilizar o corpo do ator/atriz de tal modo que o trabalho das normas sociais nas ações do personagem se torne transparente e o corpo teatral do personagem se torne uma ferramenta subversiva.<sup>70</sup> Para evitar a supremacia

---

<sup>70</sup> Um efeito antiessencialista e socialmente subversivo similar pode ser alcançado numa produção totalmente feminina autoconsciente, como na montagem de *Noite de reis* de Martin Meltke no *Teatro Gorki*, em Berlim, em 1992. O motivo original dessa montagem totalmente feminina, como no *Globe* de Londres, não foi a estética, mas uma questão de elenco disponível. Mas Meltke utilizou o artificialismo em seu elenco para destacar o comportamento e a comunicação masculinos como um jogo de poder, um ritual bem conhecido e desgastado, com pouca energia de sedução restante. O resultado foi uma montagem altamente engraçada e sedutora. Algo assim parece ter acontecido com a montagem de *A Megera Domada*, de Phyllyda Lloyd, no *Globe* de Londres em 2003, que de modo hilário “destacou os absurdos do macho da espécie sem nenhuma necessidade de editoração declarada” (SPENCER, 2003). Isso foi possível, pois o elenco totalmente feminino bloqueou todas as acusações de misoginia desde o princípio, para que a misoginia do texto da peça pudesse ser interpretado “autenticamente” ao extremo. Por outro lado, as produções totalmente femininas do *Globe* já mencionadas, *Ricardo III* de 2003 e *Muito*

masculina no palco totalmente masculino, tanto a feminilidade quanto a masculinidade devem ser desfamiliarizadas, expostas como postura social, e como tal colocadas em tensão com as convenções sociais dos papéis sociais de gênero, se o objetivo é promover um universo teatral *queer* que contrarie a identificação burguesa ou burguesa tardia.

O gênero feminino nas encenações contemporâneas de elenco travestido totalmente masculino é uma questão de *performance* culturalmente codificada (gestos, linguagem corporal, perucas, roupas), não autenticada e naturalizada pelo sexo feminino de uma atriz.<sup>71</sup> Mas, como mostram as produções totalmente masculinas do Globe Theatre, um ator pode personificar um personagem feminino com tal perfeição, que quase nenhuma citação crítica, deslocada, das convenções hegemônicas é realizada. Contra a disputa em torno da importância do corpo do ator, expressada no parágrafo anterior, esse efeito indica claramente a que ponto os espectadores contemporâneos estão prontos a suspender seu conhecimento e ver o personagem feminino através dos olhos dos outros personagens masculinos. Sem certa consciência metateatral que dê apoio à diferença entre ator e personagem – algumas vezes por risadas ou excitação erótica, mas principalmente por intenções sciopolíticas – as produções totalmente masculinas (e também as totalmente femininas) dificilmente vão sugerir o tipo de imitação subversiva pensada por Butler.

Isso não quer dizer que a identificação com o personagem na narrativa teatral seja uma atividade totalmente contraprodutiva por parte da audiência, quando se trata de produzir efeitos subversivos. Pelo contrário, como argumentarei adiante, algum tipo de identificação emocional é necessário para atrair o espectador para um engajamento subversivo com as relações de sexo-gênero estabelecidas. O que também parece necessário para esse fim, entretanto, são aqueles momentos reveladores, quando os

---

*barulho por nada* de 2004, produziram pouca energia subversiva, não só porque apagaram o corpo feminino por trás do personagem quase que completamente, como também (e conseqüentemente) por não conseguirem dar ao elenco de mesmo sexo um significado social ou psíquico específico.

<sup>71</sup> Para um efeito essencializador do elenco travestido no teatro de Shakespeare, ver Woodbridge (2001, p. 154): “O disfarce travestido em Shakespeare não borra a distinção entre os sexos, mas a acentua.” Woodbridge suprime todos os elementos textuais que expõem a artificialidade dos papéis de gênero em *As You Like It* bem como os que expõem o comportamento masculino e feminino com sendo paralelos. Por exemplo, tanto Rosalind como Orlando desmaiam quando veem sangue (em ato IV, cena 3).

membros da plateia de repente percebem sua suspensão de descrença e se tornam conscientes do investimento contraditório de gênero no personagem.

O despertar revelador pode ser alcançado, se o for, quando os espectadores de repente percebem a distância entre a identidade da figura teatral em cena e as regulamentações normativas de identidade de sua própria realidade. Esses são momentos nos quais a teatralidade em cena enfatiza a teatralidade das *performances* sociais fora do palco. No pensamento de Butler, são momentos nos quais a imitação teatral declarada de gênero em cena revela a teatralidade imitativa de gênero fora dela. A narrativa de uma comédia de Shakespeare como *As You Like It* trabalha ela mesma para esse fim, quando o ator masculino interpretando a heroína feminina se disfarça de jovem rapaz. O ator deve se comportar e falar como uma mulher que representa um homem. Nessas projeções de gênero teatrais, o corpo masculino do ator não serve mais como uma instância de autenticação para a masculinidade de base biológica e para a identidade masculina. Embora a audiência continue ciente de que se trata de um homem interpretando uma mulher, o efeito sugestivo é o de que ela se torne cada vez mais incerta do que significa “ser” um homem/mulher e representar “verdadeiramente” uma mulher. Outra possibilidade existe quando os elementos metateatrais verbais produzem uma alienação estética, ao quebrar a ilusão teatral de feminilidade e apontar para o ator masculino por trás do personagem.<sup>72</sup> Tanto a estrutura narrativa como a metateatralidade tornam evidente o gênero enquanto um ato que mimetiza conceitos estabelecidos de gênero e os desnaturaliza, ao atrair a atenção crítica para o contexto socioideológico que os autentica. Para fazê-lo, primeiro recorrem à compreensão mimética, para, na sequência, subvertê-la.

Michael Shapiro (1994, p. 52) cunhou o termo “vibrância teatral” – ao qual retornarei mais tarde – para descrever esse contraditório borramento de gênero no surgimento em cena da figura teatral, que leva à interação entre mimesismo e *mimesis*. A complexidade dos efeitos teatrais, eróticos e normativos das montagens *com elenco unicamente* masculino está em larga escala ligada a esse efeito. Entretanto, Shapiro captura com seu termo somente a instabilidade estrutural do ator travestido, não sua dimensão

---

<sup>72</sup> Em *As You Like It*, pode-se pensar nas piadas sobre barbas, altura física e pele de couro, bem como nos trocadilhos obscenos. Para uma análise do texto de *As You Like It* em relação às alusões ao menino ator, ver especialmente Dusinberre (2000).

política como uma subversão imitativa das noções de gênero recebidas. Se quisermos analisar as implicações sociopolíticas e eróticas dessa estrutura instável de identidade produzida teatralmente, devemos recorrer a conceitos tais como variação citacional. No entanto, como veremos na análise da montagem, um personagem de elenco travestido é incapaz de produzir um efeito que mereça ser chamado de citação subversiva sem ter produzido uma conscientização da existência dele/dela enquanto presença simultaneamente masculina e feminina no palco, i. e., sem ter explorado o fenômeno da vibrância teatral.

Tecnicamente falando, essa complexidade enigmática na identidade do personagem depende do que Shapiro chama de combinação de “elenco de gênero-cruzado” – quando os atores personificam um personagem do outro sexo – e de “disfarce de gênero-cruzado” –referindo-se a um personagem vestindo as roupas do outro sexo –, embora o elenco de gênero-cruzado por si mesmo seja capaz de produzir, com a ajuda de comentários metateatrais no texto da peça, uma figura teatral de gênero contraditório em cena. O disfarce de gênero-cruzado é invariavelmente desfeito no final da trama, quando o personagem disfarçado revela o “verdadeiro” sexo ficcional dele ou dela. O elenco de gênero-cruzado pode ser destacado, por exemplo, através de comentários metateatrais no texto sobre características físicas do ator, mas isso normalmente não é desfeito.

Zimmerman lista várias “estratégias para interromper e deslocar ficções dramáticas” em cena e para negociar a instabilidade de gênero produzida pelo elenco de gênero-cruzado e pelo disfarce de gênero-cruzado:

Referências, implícitas ou explícitas, ao corpo por trás da personificação do ator/atriz (incluindo as cenas de humor obsceno); atenção excessiva à idade, beleza e aparato do menino travestido e especialmente ao apelo sexual complexo dos meninos atores duplamente travestidos; beijos e abraços ostensivos; atenuação de cenas de interesse fundamentalmente sexual (tais como cenas no quarto de dormir); e comentários metateatrais sobre os artifícios teatrais, particularmente paródias das convenções do próprio travesti. (ZIMMERMAN, 1992, p. 47).

Ao tirar vantagem desses mecanismos, as produções dramáticas totalmente masculinas direcionam a atenção da audiência para a presença simultânea de camadas contraditórias de identidade e podem produzir

uma dificuldade em decidir “qual, ou quantas, das várias identidades de gênero incorporadas em qualquer uma das figuras estão atuando em cada tempo” (DOLLIMORE, 1991, p. 65).

“Vibrância teatral” é assim um termo dramático equivalente ao que Stephen Greenblat descreveu como a ficcionalização verbal da “fricção” (GREENBLAT, 1988, p. 88-89) nas comédias de Shakespeare. Suas implicações eróticas são funcionais, como demonstrou Greenblat, em uma sociedade que supõe que a excitação divertida é essencial para a procriação, mas não na sociedade burguesa que separa a libertinagem brincalhona e a procriação. Com a dessublimação erótica como estratégia politicamente repressiva, mas economicamente produtiva, nas sociedades capitalistas tardias, a fricção imaginária através da exibição pública dos corpos ambigualmente eróticos em cena ganha uma funcionalidade renovada.

Mas comentários metateatrais e “paródias” nos textos das peças de Shakespeare normalmente são mais do que simples brincadeira erótica. Eles apresentam o personagem em cena de forma muito mais complexa do que os conceitos recebidos da *mimesis* burguesa poderiam admitir e, conseqüentemente, questionam a validade das normas burguesas que regulam feminilidade e masculinidade. Ao destacar a realidade teatral, esses comentários rompem a noção burguesa de *mimesis* ilusionista e suas implicações sobre a atuação como incorporação das qualidades de um personagem.<sup>73</sup> A figura em cena de Rosalind, mais Rosalind-come-Ganymede, mais Rosalind-come-Ganymede-come-Rosalind, junto com o possível corpo masculino por trás da figura teatral, representa uma identidade que não preenche as noções de coerência interna. Os vários e instáveis papéis teatrais de uma figura no palco trabalham contra julgamentos estáveis sobre o que pode ser considerado verdade e moralidade.

Um exemplo pouco comentado é a imitação de Touchstone dos versos compostos por Orlando. Tal imitação não joga somente com a figura masculina, tanto encobrendo Rosalind (Ganymede, a quem Orlando vai encontrar primeiro) como existindo por trás dela (o ator masculino), mas também confunde o *status* social de Rosalind, associando-a com prostituição. “If the cat will after kind/So be sure will Rosalind. [...] He that sweetest rose will find, Must find love’s prick, and Rosalind” (III. 2.

---

<sup>73</sup> Leslie Anne Soule descreveu como um foco sobre o menino-ator em *performance* trabalha para romper a noção de Rosalind como mulher ideal e indiretamente desmascara as suposições sobre a *mimesis* ilusionista.



101-102, 109-110). Além disso, ele subverte a validade de sua própria declaração quando compara seus versos com os de Orlando como “this is the very false gallop of verses” (III. 2. 111). As contradições epistemológicas são coextensivas aos julgamentos morais contraditórios. A centralização do *status* epistemológico dúbio da figura teatral joga dúvidas não apenas sobre a validade, mas também sobre a moralidade do que essa figura acabou de dizer ou vai dizer em cena. Se a produção está querendo explorar a insinuação de Touchstone sobre o intervalo entre o ator como personificador e o ator como simples intérprete de um roteiro, i. e., destacar a interação do ator e da figura teatral, então não somente uma figura obviamente teatral como Ganymede se torna “falsar than vows made in wine” (III. 5. 73), como também uma personagem encantadora como Rosalind, já que ela revela o quanto suas pretensas qualidades interiores são também insinuações direcionadas ao trabalho teatral do ator masculino por trás.<sup>74</sup> O ator por trás de Rosalind e Ganymede assume a qualidade de trapaceiro, e o personagem oscila entre o sermão benigno, charmoso, e uma travessura quase demoníaca.<sup>75</sup> Assim, uma figura dotada de vibrância teatral expõe uma identidade teatralizada cuidadosamente, cujo gênero é fixado somente temporariamente como feminino ou masculino, e possivelmente não fixado completamente ao longo da *performance* dramática. A vibrância teatral complica a identificação da audiência com um personagem, mas não a torna impossível. Ao contrário, ou ela desafia a audiência a se engajar numa forma complexa, variante, de identificação, ou a percepção da provisoriedade de cada camada de identidade produz um efeito de distanciamento e pode mudar o equilíbrio entre empatia e análise, algumas vezes a favor da primeira, outras a favor da segunda.

Se a persona do ator em cena está firmemente presente, ele cria uma figura teatral cuja instabilidade dinâmica entre as várias camadas de identidade trabalha contra a recepção dessa complexidade teatral como apresentação de uma androgenia equilibrada. Fica claro que a vibrância teatral subverte uma apresentação em cena da identidade burguesa no que diz respeito tanto à feminilidade como à masculinidade, pois nenhuma feminilidade submissa, e nem charmosa, nenhuma masculinidade racionalmente unificada e nem disciplinada estão sendo produzidas. Como

---

<sup>74</sup> Por exemplo, a primeira frase de Rosalind em I. 2 começa com “*I show*”, e sua primeira proposição é se apaixonar como se fosse um tipo de jogo de representação.

<sup>75</sup> Mais obviamente no discurso inflamado sobre as mulheres, no quarto ato, cena 1.

prática semiótica, o elenco de gênero-cruzado e o disfarce de gênero-cruzado minam o modelo burguês moderno de identidade substantiva baseado na abjeção e no repúdio do outro de gênero e se tornam, como afirma Bruce Smith, “um símbolo particularmente volátil de liminalidade” (SMITH, 1991, p. 153).<sup>76</sup>

É exatamente essa qualidade que transforma o personagem travestido em uma excelente oportunidade para o entretenimento no contexto burguês tardio e pós-burguês, onde ela/ele pode atuar sobre um discurso cultural que não pune identidades heterogêneas ou ambíguas em termos de gênero, nem de sexualidade. Esse é um bom exemplo de como cada período constrói para si uma Rosalind que ele pode usar para admiração e desejo identificatórios. No passado, foi uma Rosalind como uma incorporação do universo feminino vitoriano; agora, como uma figura de cena eroticamente ambígua.<sup>77</sup> Não é de se admirar que alguns críticos contemporâneos tenham identificado a hesitação de Orlando em aceitar Rosalind como esposa, na produção da companhia *Cheek by Jowl*, como não sendo motivada por um sentimento de traição, e sim por decepção. A figura-fantasia de Rosalind, travestida de Ganymede, era mais fascinante que a figura em cena “satisfazendo” noções convencionais de feminilidade.<sup>78</sup> E essa percepção não causou nenhuma agitação moral adicional. Poder-se-ia dizer que ela expressa um desejo latente da audiência.

Portanto, a figura híbrida travestida sozinha dificilmente mobiliza imagens de subversão ou resistência. Tanto na nossa sociedade capitalista tardia como na narrativa das comédias shakespearianas, o encanto com a teatralidade e as identidades artificiais pode acobertar relações de poder em andamento. Com o travestimento desfeito e o erotismo consumido,

---

<sup>76</sup> Assim que a produção é percebida como “homossexual”, entretanto, o *status* de liminalidade desaparece.

<sup>77</sup> Ver Kay Stanton, que reproduz tradicionais noções ideais de autoconstrução como o resultado da autotransformação multiforme: “Rosalind recria a si mesma como um ator com cenas a interpretar em vários espetáculos se divide numa variedade de personagens. Através de seus disfarces, ela se torna uma artista cuja mente dá forma a várias identidades” (STANTON, 1985, p. 303). Mas Rosalind não cria formas simplesmente, ela recorre a identidades já existentes como convenções sociais. Portanto, Rosalind torna palpáveis as restrições sociais sobre a autoconstrução normalmente suprimidas.

<sup>78</sup> “Orlando realmente ama Ganymede, expressando seu desapontamento ao rejeitar temporariamente a Rosalind desmascarada. (Ian Dodd *Tribune*, 13 dezembro de 1991, sem página disponível).

as produções devem encontrar outros meios de chamar a atenção para o fato de o poder estar além da narrativa da peça e na realidade vivida da audiência. As produções totalmente masculinas ainda podem utilizar o ator de elenco travestido de forma consciente para ressaltar o convencionalismo da feminilidade remanescente; também podem procurar no texto de Shakespeare formulações contestadoras; podem ainda acrescentar encenação para tornar claro um comentário crítico sobre as relações sociais de poder. Se quiserem criticar a verdade e os prazeres das identidades híbridas, as produções terão que possibilitar, de um jeito ou de outro, um momento que trabalhe contra o júbilo volátil e brilhante das danças e ritos de casamento e que torne perceptível para a audiência a maneira pela qual a diversão polimórfica (com identidades de vários gêneros e erotismo polimórfico) é inculcada, ou artificialmente isolada, das regulamentações sociais de poder.

Um fascínio pela enorme variedade de efeitos eróticos no teatro totalmente masculino seduziu críticos a basearem o poder subversivo das produções totalmente masculinas em uma perturbação amplamente imaginária da sexualidade heterossexual apoiada sobre a escolha fixa e binária de objeto. Sedinger sustenta que “o menino ator, enquanto objeto de desejo e objeto de conhecimento, desafia o regime positivista de verdade e aparência sobre o qual se apoia a definição da sexualidade do espectador via escolha de objeto” (SEDINGER, 1997, p. 66). Em outras palavras, a energia erótica da vibrância teatral “autoriza sua audiência a explorar, de algum modo, a disposição polimorfa que fundamenta toda sexualidade” (ZIMMERMANN, 1992, p. 47). O fascínio de Peter SALLYBRASS pela maneira pela qual, em *Otelo*, o olhar da audiência sobre o corpo do menino ator é direcionado para “fixações contraditórias (fixações articuladas através de uma atenção fetichista para itens específicos da vestimenta, partes específicas do corpo de uma mulher imaginada, partes específicas de um menino ator real)” (ZIMMERMANN, 1997, p. 65), é motivada pelo mesmo interesse. Na atuação, a constante mudança de atenção entre o texto e o gestual, das roupas para o corpo por trás, de volta às roupas ou a outros sinais protéticos de identidade de gênero, tal como a peruca, produzem para a audiência o que Sallybrass chama de “momento de suspense voyeurístico, no qual o corpo encenado se prepara para se dividir entre as roupas desabotoadas e o ‘corpo debaixo’ delas” (p. 72). No entanto, essa divisão nunca acontece,

e a *performance* investe numa apresentação do corpo encenado como um corpo travestido sem identidade fixa de gênero.<sup>79</sup>

Na leitura que Sedinger e Stallybrass fazem do ator travestido Shakespeariano, não aparece como objeto de desejo a figura travestida em si, mas aquilo que ela representa: promessa de plenitude indefinível; uma não identidade que, na manifestação de seus desejos, não participa nas limitações e distorções das identidades socialmente aceitas. O engodo do ator travestido em cena resulta da função de ele(a) produzir um gesto que vai além de qualquer significado específico.

Se esse for o caso, também devemos entender que a aparência e a função simbólica do ator travestido sempre prometem mais do que podem cumprir. Pois, enquanto um “terceiro” termo, além de qualquer identidade binária,<sup>80</sup> é um signo cujo referente não pode ser manifestado. Antes, serve como entrada psíquica a uma esfera de significações e desejos marcados por sua volatilidade, uma vez que, nas palavras de Garber, “o ‘terceiro’ não é um conceito, mas um modo de articulação, uma dinâmica de possibilidades” (1993, p. 25). O terceiro não possui um lugar dentro da ordem simbólica. Evoca uma utopia psíquica sempre inalcançável. Falando estruturalmente, é um nada materializado. Deste ponto de vista, Garber (1993) e Stallybrass (1997) têm razão ao alinhar o corpo travestido com o fetiche, pois, igual ao fetiche, esse corpo insiste numa satisfação emocional que ele marca como, ao mesmo tempo, ausente, um preenchimento além do objeto do desejo, e presente, baseado intrinsecamente na presença deste.

Isso significa que o ator travestido delimita somente uma esfera imaginária de liberação. A plenitude prometida nunca pode materializar-se. Ela é desestabilizadora no que concerne às existentes identidades binárias, e efêmera na realização da satisfação prometida. Portanto, no fascínio erótico com a figura travestida, não se busca o preenchimento do desejo, mas a

---

<sup>79</sup> Algumas produções totalmente masculinas contemporâneas encobrem com sucesso essa possibilidade de divisão, como, por exemplo, as produções totalmente masculinas do *Globe Theatre* de Londres. Elas suprimem a presença do corpo do ator e as concomitantes implicações eróticas. Shapiro (1994, p. 162) também aceita esse efeito unificador para o menino ator em cena. Como discutirei mais adiante, essa qualidade mimética pode fornecer uma isca eficaz para citações subversivas.

<sup>80</sup> Ver Marjorie Garber (1993, p. 132) e sua análise cultural do travestismo: “O efeito cultural do travestismo é desestabilizar todo tipo de estrutura binária: não somente ‘masculino’ e ‘feminino’, mas também ‘homossexual’ e ‘heterossexual’, e ‘sexo’ e ‘gênero’. Isso é o sentido – o sentido radical – do travestismo enquanto termo “terceiro”.

continuação das ilusões com seus jogos de representação. O que se deseja não é um objeto, mas um modo de existência além de estruturas binárias, o que equivale ao desejo de existir numa esfera além do simbólico. A crítica de Butler do conceito de semiótica de Kristeva como objeto de desejo utópico se aplica a Garber, Stallybrass e também a Sedinger. Garber está ciente de que a utopia do travestimento é inatingível: “Em termos políticos e sociais, na vida de pessoas reais, homens e mulheres, heterossexuais e gays, não há definitivamente ‘o jogo livre do significante’. Há o jogo, muito jogo, mas em última instância nada – e, especialmente, não estilos de vida sexuais – é livre” (GARBER, 1993, p. 161).

Stallybrass e Sedinger não consideram o ator travestido na narrativa do texto da peça. Eles analisam momentos isolados de uma *performance* fictícia de uma peça de Shakespeare. Descontextualizado da narrativa de uma peça, o ator travestido não é capaz de revelar como pode produzir uma vibrância erótica que efetivamente mine a ordem falocêntrica, e muito menos a ordem social burguesa tardia, em sua utilização repressiva da dessublimação. O sonho de uma liberdade psíquica abstrata, negociada através de um erotismo polimórfico em cena desvia a atenção das hierarquias econômicas, em cuja existência a realização dessa liberdade ainda se apoia. O poder erótico dela/dele continua sendo, no entanto, uma isca de grande efeito para prender a atenção da audiência e para engajá-la emocionalmente na peça, como uma simples forma de entretenimento que sacia os desejos. Desse ponto de vista, o ator travestido shakespeariano confirmaria a visão cética de Senelick sobre as possibilidades de transferir esse excitação imaginário para a realidade vivida da audiência e torná-lo eficaz ali.

Embora os tipos de gênero teatrais possam ser localizados em um espectro que vai, da extrema masculinidade à extrema feminilidade, o tipo individual é multidimensional: ele estratifica e intercala os diferentes sinais de gênero para desestabilizar percepções categóricas do feminino e do masculino. Ver tal figura em ação é como olhar através de um uma pilha de chapas fotográficas ou de fotogramas através dos quais uma multiplicidade de imagens é imposta ao olho. Criaturas teatrais de gênero são quimeras que enganam as taxonomias padronizadas e oferecem alternativas às possibilidades limitadas da vida real. O fato dessas alternativas não poderem existir fora do reino do teatro as torna ainda mais convincentes para a imaginação. (SENELICK, 2000, p. 11).

Qual o efeito desse intervalo tenso entre a utopia teatral e a vida real da audiência? Poderia ser algo além de um excitação momentâneo, mas depois desmoralizante, com risco de produzir uma nostalgia melancólica? Como pode um tal conceito do travestimento na cena shakespeariana evocar nos membros da audiência ideias sobre atos subversivos de autoconstrução que intensifiquem seu agenciamento social?

Mesmo sendo inspiradoras, essas leituras deixam passar um ponto importante no erotismo do travestimento nas peças de Shakespeare. O ator travestido e o personagem travestido são sempre contextualizados através da narrativa e, portanto, marcados pelas circunstâncias sociais. O travestimento aqui não é somente um jogo com sinais contraditórios, mas dentro da narrativa dramática ele se destaca também como uma questão de práticas sociais, de ganho e negociação de poder social em cena e também fora dela, na vida real da plateia. Ele produz não somente um eu dividido abstratamente, que confunde o sentido, mas, como afirma Catherine Belsey, “um ponto de intersecção de uma série de discursos, produzidos e reproduzidos enquanto o sujeito ocupa uma série de lugares no sistema de significados e assume a multiplicidade de sentidos que a linguagem oferece” (DRAKAKIS, 1995, p. 188).

Como podemos resgatar a figura travestida enquanto força política no teatro shakespeariano, em um contexto artístico e político que considera as identidades heterogêneas e as sexualidades polimórficas, senão como regra, mas como um estado aceitável de ser e atuar? Como pode essa figura transportar não apenas um desejo por um estado abstrato de indefinição, mas dirigir sua energia transgressiva para uma politização transformadora da identidade hedonista, volátil, da burguesia tardia, de modo que nosso fascínio psíquico pela instabilidade dele/dela não leve ao limbo da liminalidade, mas a novos, embora necessários, fundamentos contingentes para as comunidades pós-modernas?

Em última instância, essas questões devem ser testadas na análise das produções totalmente masculinas e de sua recepção. Mas algumas categorias e estratégias podem ser formuladas para servir como ferramentas analíticas. A primeira categoria é a diferença crucial entre texto e evento. Susan Bordo desenvolveu uma crítica do tratamento textualizante do *drag* por Butler que é altamente pertinente para a análise do ator travestido na cena shakespeariana:

Enquanto olharmos o corpo no *drag* como uma estrutura linguística abstrata, não situada, como puro texto, podemos ser convencidos da

afirmação de Butler de que o sistema de gênero está continuamente sendo desestabilizado e subvertido por dentro. Mas subversão de suposições culturais (a despeito da reivindicação de alguns desconstrucionistas) não é algo que acontece *em* um texto ou *a* um texto. É um evento que acontece (ou não) na leitura do texto, e Butler não explora isso. Ela não localiza o texto em questão (o corpo no *drag*) em um contexto cultural (estamos observando o indivíduo num clube gay ou no *show* de “Donahue”?), não considera as possíveis respostas diferentes de vários leitores (feminino ou masculino, jovem ou velho, gay ou hétero?), ou as várias ansiedades que podem complicar suas leituras, não faz diferença entre mulheres em trajes de homem e homens em *drag* feminino (duas formas culturais bem diferentes, eu diria), e não consulta (ou pelo menos não relata) uma única reação humana *real* à visão ou à representação *drag*. (BORDO, 1993, p. 292-293).

A descrição de Bordo sugere que o texto espetacular se torna um evento cultural somente através de seu impacto sobre a percepção e a recepção da *performance* teatral pelo espectador. Ela chama a atenção para a importância do contexto, cultural ou individual, no estabelecimento de significado de uma *performance* dramática específica. Esse contexto é muitas vezes um contexto de resistência às intenções estéticas e políticas da produção. A eficácia da produção como evento depende, de algum modo, da maneira como ela consegue lidar com e se sobrepôr a essa resistência dos membros da audiência. Uma oposição direta ou uma postura utópica podem se revelar pouco eficazes nesse sentido. O conceito de variação citacional relembra o conceito teatral de mimetismo.

Em um contexto burguês de expectativas miméticas em relação à coerência do personagem, as montagens podem intensificar tanto quanto possível um engajamento identificatório inicial da audiência, enquanto subvertem subsequentemente a naturalidade desse engajamento. Como já foi demonstrado, um recurso é destacar intermitentemente a tensão permanente entre o corpo feminino em cena e o sempre fugidio “corpo por trás”. Em termos de estratégia dramaturgica, ele diz respeito a uma tensão entre momentos de *mímesis* e mimetismo, de modo que os choques de identificação e de revelação, a identidade ilusionista e a diferença não ilusionista, estão sendo produzidas ao mesmo tempo. Mas a questão mais decisiva é como infundir nesses momentos de imitação elevância

sociopolítica (ou como entendê-los como sendo infundidos de normas sociopolíticas).

Uma possibilidade é entender e destacar as produções totalmente masculinas como *performances* das fantasias projetivas masculinas, enfatizando a figura masculina do ator como uma instância que constrói e joga com a figura feminina da personagem.<sup>81</sup> A figura masculina do ator em cena se torna uma espécie de mestre de cerimônia: a autoridade por trás da personificação feminina. A presença manifesta de uma tal figura teatral no palco levanta questões a respeito da feminilidade como convenção masculina e enquanto mera realização de fantasias masculinas que ficam reprimidas em “perfeitas” e convincentes personificações totalmente masculinas das personagens femininas. De fato, o modo como as comédias de Shakespeare fundem o casamento do final tradicional com o momento em que o travestimento está sendo desfeito e em que a figura masculina do ator “desaparece” mais uma vez por trás da personagem feminina mostra essa refiguração da feminilidade e do poder patriarcal como produto da realização do desejo masculino. No caso de *As You Like It*, a imagem icônica final da máscara como a realização do amor heterossexual romântico é não somente ironizada através do elenco travestido, mas também através do epílogo dirigido separadamente a homens e mulheres. Mas a ironia também diz respeito à convencionalidade da identidade masculina de Orlando e do Duque, que se mostram completamente satisfeitos com Rosalind como a realização de suas fantasias convencionais sobre feminilidade. Em última instância, através da teatralidade e da narrativa não ilusionista, os dois gêneros, bem como a ordem social, são enquadrados por uma série de efeitos planejados, i. e., abertamente metateatrais, desenvolvidos para expor o artifício, i. e., a ausência de fundamento real dessas estabilizações sociais.

Nessa tensão teatral, não está absolutamente claro que, em última instância, o corpo masculino do ator suprime a presença no palco da personagem feminina. A noção de personagem não é dissolvida, mas sim interrompida e contextualizada. Nesse sentido, uma montagem com elenco composto unicamente por homens mantém noções rudimentares de uma personagem humanista enquanto sujeito dotado de agenciamento e responsabilidade. Se os membros da audiência se identificam com essas

---

<sup>81</sup> Soule (1999), que desenvolveu uma leitura inspirada das funções performáticas do ator travestido por trás de Rosalind, considera que a figura desse ator é de gênero neutro, ou ao menos, de gênero ambíguo, já que ela o coloca como um adolescente. Se o ator é um adulto masculino, seu *status* como símbolo de liminalidade de gênero se torna mais dúbio.



noções ostensivamente problemáticas e artificiais de gênero e poder social nos papéis teatrais travestidos, eles podem fazê-lo porque a figura em cena ainda expressa marcas de uma personagem. Essa personagem teatralizada ainda convida e permite à audiência projetar suas próprias fantasias sobre ela. Como a figura teatral, entretanto, somente conjura essa personagem, sua contínua interioridade é o produto da fantasia do espectador. Portanto, o rompimento desta conjuração através de momentos metateatrais também trabalha para romper as fantasias do espectador sobre a unidade da personagem. As forças perturbadoras (tais como as insinuações homossexuais onde a heterossexualidade havia sido retratada; traços obscenos de personagens onde noções de pura feminilidade eram valorizadas; convenções sociais onde propriedades naturais eram assumidas) também desafiam o espectador a reconsiderar os pressupostos sobre os quais a projeção dele/dela se apoiou ou continua a se apoiar. A vantagem da dramaturgia de Shakespeare é a de confrontar a audiência com questões tais, como se a *performance* totalmente masculina encenasse um mundo no qual as mulheres existem somente como fantasias masculinas; se a personagem produzida pelo ator travestido fornece um modo viável de existência e/ou um corretivo eficiente das hierarquias sociais de gênero, e de que modo as excitações da figura travestida podem ser transferidas para as hierarquias da vida social real. Contudo, uma produção totalmente masculina pode propor essas questões somente se tirar vantagem das oportunidades metateatrais fornecidas pela combinação do elenco totalmente masculino com o texto da peça.

Vibrância teatral como a produzida pela narrativa de Shakespeare não somente mina a identidade substantiva, mas também complica uma recepção idealista de gênero enquanto um atributo reificado à disposição de cada um. A tensão entre ator e personagem, mimetismo e *mimesis*, permite que a peça coloque em cena as tensões entre agenciamento individual e restrições sociais, entre identidade enquanto personalidade unificada e posição discursiva do sujeito. Essa tensão não é resolvida, e a importância dessa dramaturgia reside na apresentação do próprio conflito: como podem a variação individual e a normatividade social serem negociadas, de modo a satisfazer os interesses de ambas? O escândalo para os representantes tanto do pensamento moderno como da modernidade tardia, mas também o valor da dramaturgia shakespeariana para uma abordagem pós-moderna está no fato de que ela não resolve o conflito, mas estabelece tensões de modo

a destacá-lo simbolicamente.<sup>82</sup> O realismo mimético repousa, em última instância, numa fantasia projetada socialmente regulada. Enquanto tal, sua existência formativa pode ser reconhecida e seu trabalho desconstruído. O efeito é um tipo de regra desconstrutiva, na qual tanto o indivíduo como a sociedade assumem uma estrutura híbrida e instável.

Uma comparação entre o efeito sociopolítico da vibrância teatral e o conceito de Brecht de distanciamento (*Verfremdungseffekt*) fornece uma analogia que pode ajudar e surpreender. O conceito de atuação de Brecht também é baseado em um tipo de vibrância teatral, pois para ele o ator está presente em cena de modo duplo – como pessoa e como personagem: ele(a) mostra a personagem em suas relações sociais, mas não desaparecem com seu corpo por trás da personagem. A intenção de mostrar como uma personagem sente e funciona dentro de um contexto determinado, ao invés de simplesmente personificar a personagem, motiva a crença de Brecht de que o elenco travestido vai ressaltar o gênero da personagem mais do que um elenco normal o faria.<sup>83</sup> De forma similar a Shapiro, Brecht vê o poder criativo da figura teatral na presença de camadas incongruentes de identidade.<sup>84</sup> No entendimento de Brecht, no entanto, incongruência e contradição têm uma função, a saber, a de esclarecer as forças sociais que trabalham sobre a personagem e motivam as várias facetas de seu comportamento. Esta é a principal função do “efeito V” de Brecht, oposto às formas tradicionais de distanciamento, tais como a utilização de máscaras, para trazer as forças sociais à tona e torná-las suscetíveis à crítica transformadora. A comparação entre o “efeito V” de Brecht e a vibrância teatral permite entender não somente o gênero como um estereótipo exterior e uma questão de “pose”, mas perceber uma personagem em cena como uma figura contextualizada socialmente e sua identidade social igualmente como um efeito de atuação. Se Brecht (1967, p. 663) concorda com a estética

---

<sup>82</sup> O que mais está por trás da afirmação de Butler de que nenhuma estrutura utópica pensável pode superar as hierarquias do simbólico e que a subversão deve vir de dentro da lei?

<sup>83</sup> [“*Von einer Person anderen Geschlechts gespielt, wird die Figur ihr Geschlecht deutlicher verraten*” (1967, p. 689)] “Se interpretado por alguém do outro sexo, o personagem vai revelar seu gênero mais claramente.”

<sup>84</sup> [“*Die Einheit der Figur wird nämlich durch die Art gebildet, in der sich ihre einzelnen Eigenschaften widersprechen*” (1967, p. 686)] “A unidade da personagem é construída através do modo como suas diferentes características se contradizem”. A comparação, é claro, tem suas limitações, principalmente porque Brecht não está interessado no “poder misterioso”, mas no “poder social”.

burguesa de que o teatro deve ser entretenimento e emocionalmente engajado e interessante, é porque para ele o maior prazer e entretenimento obtido no teatro é a percepção da transformação do mundo cuja imagem é apresentada no palco. A despeito de algumas diferenças ideológicas, tanto Brecht quanto Butler sabem que, se a identidade supõe desempenhar um papel específico, a liberdade humana consiste em estar apto a subverter esse papel e transformar as regulamentações que pressionam em direção a certas *performances* e proíbem outras.<sup>85</sup>

O travestimento no teatro shakespeariano e o efeito de distanciamento de Brecht podem ser considerados exemplos de “realismo desconstrutivo, explorando mais do que cedendo a satisfações da narrativa, personagem, referencialidade, e investimento escópico e emocional” (McCANDLESS, 1997, p. 28). Portanto, não é uma característica intrínseca das *performances* dramáticas totalmente masculinas das peças de Shakespeare proclamar a morte do personagem, da narrativa e, por conseguinte, de uma comunidade dotada de sentido pleno. Ao contrário, essas *performances* intrinsecamente *queer* expondo o modo como são construídas, tanto em termos de qualidades psicologicamente contraditórias, quanto de discussões socialmente incongruentes, exploram essas contradições, a fim de intensificar o engajamento da audiência.

Alisa Solomon (1997) está certa ao afirmar que a figura travestida no teatro shakespeariano pede espectadores ativos. Mas o texto da peça, junto com o elenco travestido, apela aos espectadores não somente imaginativamente enquanto aqueles que suspendem suas descrenças e transformam mimetismo em *mimesis*, mas também enquanto os que estão suspensos entre crença e descrença. Produzir vibrância teatral, e, na sua esteira, o tipo de realismo desconstrutivo de que fala McCandless, implica ativar noções convencionadas de personagem, fantasias naturalizadas

---

<sup>85</sup> Considerando as inúmeras observações no *Organon* de Brecht de que o impulso para transformação deve seguir o princípio racional de produção como uma atividade cujo objetivo é ganhar controle e poder sobre as condições de vida de alguém, percebe-se a sua tendência a cair em uma abordagem normativa que definitivamente existe fora da concepção teórica de Butler. No entanto, em seus textos dramáticos, Brecht apresenta-se muito menos onisciente do que em alguns momentos do seu *Organon*. Sua força é claramente a de encontrar soluções teatrais para o problema de como apresentar o agenciamento social de um personagem e desenvolver um impulso de sua produção em direção à transformação social. Embora ele revele o desejo de controlar esse processo de um ponto de vista marxista e especialmente racional, em seu trabalho prático Brecht tenta libertar as energias necessárias para uma transformação, e deixa por conta da história e da audiência o que está sendo feito com elas.

sobre gênero, para logo em seguida, descartá-las como meras armadilhas teatrais. O mesmo se aplica às formas de ordem social como são representadas em cena. O espectador ativo está tão engajado emocional e imaginativamente quanto está distanciado criticamente da ação no palco. Esse realismo desconstrutivo produz uma vibrância sociopolítica que pede um reconhecimento das convenções sociais e, simultaneamente, pede deslocamento.

Diferente dos típicos espetáculos de *drag*, o travestimento na cena de Shakespeare é endereçado ao tipo de crítica levantada por algumas feministas contra os espetáculos de travestimento do masculino para o feminino. De um ponto de vista geral, como descrito acima, Butler, em *Gender Trouble*, valoriza o *drag* pela sua citacionalidade aberta de gênero que revela as identidades *gay* e hétero como cópias performativas de ideias sociais sobre sexualidade (BUTLER, 1990, p. 31). Na leitura de Butler, *drag* é visto como uma estrutura híbrida formal que se coloca contra a norma de unidade. Assim, ele traz à tona uma desnaturalização da identidade de gênero. Problemáticas, no entanto, são as imagens de mulheres utilizadas em vários *shows drag*, porque dificilmente correspondem a mulheres reais e às fantasias masculinas heterossexuais convencionais. Por esse motivo, Jill Dolan afirma que a razão para essa representação misógina reside no fato de que mulheres reais “são inexistentes na *performance drag*, mas a mulher-enquanto-mito, enquanto objeto cultural, ideológico, é construída em um acordo de troca entre o artista masculino e o espectador normalmente masculino. O *drag* masculino espelha os papéis socialmente construídos das mulheres” (FERRIES, 1993, p. 10). Essa é uma análise pertinente também para as figuras femininas de Shakespeare, com a diferença crucial de que as próprias peças problematizam esse *status* de suas personagens femininas. Se as *performances drag* masculinas não mostram figuras femininas fortalecidas social e politicamente, é porque não abandonam a racionalidade da ordem patriarcal. Assim, Lesley Ferries assinala que o *drag* masculino “responde a uma estética *gay* viável enquanto simultaneamente divulga imagens misóginas das mulheres” (1993, p. 9).<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> A viabilidade reside claramente em seu desvio da masculinidade tradicional como heterossexual. Ela glamouriza a homossexualidade através da citação irônica de estereótipos da feminilidade patriarcal. Por contraste, defensores do *drag* masculino normalmente argumentam que não se trata de “ridicularizar a mulher, mas as convenções e rituais da cultura dominante” (BAKER, 1994, p. 237), que a masculinidade apresentada é “menos sobre querer ser uma mulher e mais sobre se recusar a ser um homem” (p. 237). Esse desejo

Ao apresentar mulheres que estão reduzidas aos papéis socialmente construídos, o *drag* as priva do que deveria ser chamado de agenciamento pessoal e social. O *drag* apresenta a mulher como o sujeito feminino, i. e., a “o sempre já dito para a construção que substitui a mulher como sujeito falante na representação” (DAVY, 1992, p. 242),<sup>87</sup> sem expor esse sujeito ainda como uma fantasia masculina. Como tal, o *drag* masculino produz, no máximo, uma liminalidade de gênero para os espectadores masculinos referente às fronteiras da masculinidade burguesa, mas ele não supera a hegemonia masculina nem apresenta mulheres complexas como dotadas de voz própria.<sup>88</sup> Colocado de forma mais simples: será que a mulher tem uma pós-modernidade nas *performances* dramáticas totalmente masculinas, uma identidade *queer* que inclui agenciamento social?<sup>89</sup>

Por um lado, devemos admitir que a ausência da mulher no palco as apresenta enquanto ficção masculina. Como afirma Greenblatt (1988, p. 93): “Os homens amam as mulheres precisamente *como representações* [ênfase de Greenblatt], um amor que as *performances* originais dessas peças

---

é suficientemente justo (embora muito generalizado aqui), mas a questão decisiva é que tipo de papel as imagens femininas representam nesse projeto de estender as possibilidades da experiência vivida para além das fronteiras da masculinidade hegemônica, e se esse projeto realmente desloca a hegemonia da masculinidade sobre a feminilidade.

<sup>87</sup> A distinção entre o sujeito feminino como oposto ao sujeito do feminismo retrocede a Lauretis (1984 e 1988), que por seu turno baseia sua análise no conceito de “hommossexualidade” [sic] de Luce Irigaray. A cunhagem desse termo por Irigaray é um trocadilho do francês *l'homme* para “o homem” e “homem/ser humano” e marca a discussão de que no contrato de gênero heterossexual, somente um sexo é representado. “Hommossexualidade”, portanto, refere-se de fato a um conceito de heterossexualidade no qual o sexo masculino é o único sexo e o sexo feminino o seu outro sempre ausente (WHITFORD, 1991).

<sup>88</sup> Ver também a análise de Benedeck e Binder (1996) das *performances drag*. A análise apoia a percepção de Dolan de que o *drag* na *performance*, frequentemente, reproduz o poder das normas patriarcais e o laço masculino. Em sua análise de um *show* de *drag* alemão, eles destacam como o poder patriarcal não é subvertido, mas pressuposto, para que os trocadilhos funcionem.

<sup>89</sup> O mesmo problema impregna a estética *camp*, seu destaque para a artificialidade, paródia, presença de espírito e exagero. Sobre a conexão das *performances* totalmente masculinas com o *camp* em geral, ver Davy (1992) e Moe Meyer (1998). Para um excelente panorama sobre o *camp*, ver a introdução de Cleto editada por ele. Davy adianta uma posição interessante desafiando a suposta subversividade do *camp gay* baseando-se no fato de que a ironia *gay* em última instância trabalha em direção à política inofensiva da peça, enquanto o *camp* lésbico, a figura da mulher-macho, não pisca furtivamente para a ordem falocrática dominante, mas reivindica o poder para si mesma.

tornam literais na pessoa do menino ator”. Deste modo, a resposta seria não. Mas utilizar a percepção descritiva de Greenblatt como argumento contra o elenco travestido supõe que, para uma personagem ser crível, o ator precisa possuir as mesmas qualidades que a sua personagem, e personificar a personagem, mais do que indicá-lo/la. Isso significaria reduzir a estética teatral ao realismo mimético. Nada pode estar mais distante da realidade da prática teatral, e o argumento revela em sua base uma compreensão do gênero como uma qualidade essencialista que não pode ser representada, mas somente incorporada.

A questão é se o teatro de elenco travestido de Shakespeare permite posições de sujeito para suas figuras femininas que conferem a elas agenciamento social, e se esse agenciamento depende de assumirem somente qualidades “masculinas”. É claro, nas peças de Shakespeare, o travestimento é um sinal de independência interior por parte das personagens femininas, e essa independência se estende além do fim do travestimento, marcando um momento de tensão com as convenções patriarcais. Além disso, seu agenciamento bem-sucedido é marcado mais por atos de mistura de gênero, do que pelo preenchimento das noções convencionais de masculinidade ou feminilidade.

Se quisermos aceitar que nas *performances* dramáticas totalmente masculinas de Shakespeare, as cenas finais de casamento expõem criticamente, mais do que preenchem mimeticamente, as convenções sociais, e particularmente as expectativas patriarcais, não há razão para alinhá-las com os espetáculos *drag* convencionais em seu tratamento das posições de sujeito feminino. Em última instância, o que importa não é o problema da textualização na cena totalmente masculina, mas o tipo de texto que está sendo produzido e se a textualização é colocada abertamente e problematizada.<sup>90</sup> Contra uma encenação fixa, ilusionista, de gênero, o teatro travestido pode tentar ativar a artificialidade de qualquer textualização da masculinidade e da feminilidade, de forma a sugerir que gênero é sempre uma prática citacional, possivelmente um ato de submissão subversiva; e, como tais versões específicas de masculinidade e feminilidade, são a) impostas sobre, e b) abertas para qualquer membro da audiência.

---

<sup>90</sup> Todos nós textualizamos quando tomamos o parceiro para ser a imagem que construímos dele/dela. Até que a realidade se oponha à nossa textualização, não percebemos seu *status* fixo. Essa textualização é o problema, e é por isso que sua exposição como completude fantasmática do desejo através dos deslocamentos teatrais e da narrativa é ainda mais importante.

Isso poderia sugerir que a presença física do ator masculino desautoriza também o gênero do personagem masculino; em outras palavras, que eles atuam com o gênero masculino também, mais do que o personificam. É mais provável que uma narrativa teatral shakespeariana com elenco travestido, que explora o efeito de vibrância teatral ao ser conscientemente metateatral, apresente uma textualização de mulheres e homens que evoca seu contexto sociopolítico e expõe os momentos de recuperação no final da peça, como formas masculinas de completude do desejo com muito mais facilidade do que as *performances* de elenco misto.<sup>91</sup>

As oportunidades para as produções de Shakespeare totalmente masculinas de produzir um discurso heterogêneo e politicamente subversivo sobre gênero e ordem social parecem depender da exploração autoconsciente da vibrância teatral. Os elementos metateatrais permitem não apenas uma leitura múltipla do gênero das personagens em cena, mas também expõem o convencionalismo dos pretensos finais de recuperação. A narrativa do texto da peça pode enquadrar as identidades híbridas de gênero de um modo que contraria sua transformação de uma construção sociopolítica de identidade em uma simples construção estética, que poderia então servir como uma fantasia compensatória. Desse modo, essas identidades por sua vez superam um confinamento à estética burguesa tardia e são capazes de gerar uma percepção nos membros da audiência para aceitar identidades incongruentes com as normas sociais como uma realidade fundamental de sua experiência psíquica. De fato, através desse tipo de teatro não ilusionista, que não rejeita polemicamente noções como personagem e narrativa ordenada, podemos entender como “todas” as identidades são incongruentes, contraditórias, *queer* e que toda escolha de objeto sexual não é uma categoria para investir uma identidade com características exclusivamente próprias. Nesse sentido, as *performances* totalmente masculinas das peças de Shakespeare podem fornecer exemplos

---

<sup>91</sup> Diferente de John Russell Brown, eu acredito que o texto da peça na *performance* não somente dá oportunidade para preconceitos individuais, *mas conjura-os à crítica*. Brown declara que “cada membro [da audiência] é convidado a completar a ilusão de atividade sexual em sua mente, e deixado livre para fazê-lo de acordo com preconceitos individuais e predileções. A representação de gênero e sexualidade de Shakespeare é [...] recriada de acordo com os desejos e sentimentos mais íntimos de cada membro” – “*Representing Sexuality*” (BROWN, 1955, p. 177). Brown pode querer valorizar suas fantasias privadas sem ser perturbado por *insights* críticos em política sexual, mas nem toda *performance* quer deixar sua privacidade intacta.

de um teatro dialógico e dialético emocionalmente engajado, relacionando uma crítica de gênero com a de relações sociais, sem propor uma utopia de gênero, na qual a categoria é supostamente apresentada sem ligação com as regulamentações sociais.

A identificação com os personagens de elenco travestido, que são concebidos como parte de uma prática social antidominante, seria tão sedutora emocionalmente quanto dolorosa, porque sugere um ato identificatório com posições minoritárias. Enquanto tal, as *performances* totalmente masculinas poderiam expor e interferir na matriz heterossexual e sociopolítica e possivelmente instigar uma discussão entre os membros da audiência sobre suas supostas vantagens e desvantagens. Isso significa que essas *performances* não sugeririam uma estratégia burguesa moderna para manipulação da audiência, sendo a audiência ideal a homoganeamente esclarecida, mas uma estratégia pós-moderna. Elas ressaltariam as diferenças entre os membros da audiência e construiriam sua audiência ideal como heterogênea, cujas discussões internas permitem e levam em conta as posições diferidas de poder entre seus membros. Assim, as *performances* travestidas permitiriam a todos os tipos de espectadores uma subjetividade reprimida, que, em sua reconhecida contingência, limitação e agenciamento, poderia exigir um espaço para a renegociação do discurso cultural hegemônico sobre gênero e poder social. Instigando uma discussão sobre essa negociação, as *performances* totalmente masculinas do drama de Shakespeare podem, na verdade, interferir na realidade vivida do espectador e ali fazer uma diferença.





## Recepção literária e teatral de *As You Like It* como história da política sexual

Na sua realidade, as comunidades têm que negociar os impulsos em direção à ordem e à desordem, estabilidade e transformação, para dessa forma sobreviver e desenvolver. De outro modo, poderiam se desintegrar. A principal provocação das peças de Shakespeare – e especialmente suas comédias – consiste no modo como negociam estes dois aspectos: criticando durante toda a peça a ordem patriarcal hierárquica, e, no final, afirmando sua aparente inevitabilidade. Ou, dito de forma mais clara, as comédias afirmam uma sociedade hierárquica, na qual, entretanto, seus grupos marginalizados conseguem levantar a voz e ganhar alguma – embora limitada – influência política transformadora. Qualquer produção das comédias terá que decidir como lidar com essa dialética, que as transforma em propostas críticas para a relação entre grupos sociais dominantes e marginalizados.<sup>92</sup>

Não pretendo oferecer aqui um panorama completo da história das interpretações literárias e das *performances* dramáticas de *As You Like It*. O livro editado por Edward Tomarken fornece material extenso e detalhado a respeito. Para um panorama, é suficiente dizer que, tecnicamente, é possível dividir interpretações literárias naquelas centradas no personagem, no motivo

---

<sup>92</sup> Veja-se a afirmação de Penny Gay (1994, p. 13) de que “a comédia de Shakespeare destaca a ficção da ‘comunidade’ (ambas generalizações dúbias, mas úteis). [Portanto,] produções dessas peças oferecem um texto fácil e legível das esperanças e dos medos dominantes da sociedade para a qual são apresentadas”. Destacar a ficção significa exatamente questionar a base natural de comunidade e atrair atenção crítica para os mecanismos sociais e emocionais que estão por trás de sua construção.

temático, ou nas características estruturais.<sup>93</sup> Tal classificação, no entanto, pouco revela sobre a intenção crítica a respeito das atitudes e estruturas patriarcais burguesas, embora as análises estruturais iniciais tenham pavimentado o caminho para as análises socioculturais, que, por sua vez, problematizaram a relação entre as estruturas patriarcais e a narrativa e estrutura discursiva do texto da peça.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Tomarken distingue de forma mais ou menos explícita as três abordagens. O novo historicismo e a crítica materialista, em todas as suas diferenças ideológicas bem conhecidas, formam um grupo separado, pois dirigem o foco interpretativo para longe do texto da peça, concentrando-se na interação entre contexto sócio-histórico e texto da peça, transformando o último (incluindo personagens, elementos temáticos e características estruturais) em um lugar de negociações textuais de tensões extratextuais (para leituras representativas ver, entre outros, Greenblatt e Montrose para o historicismo; Dollimore e Howard para o materialismo cultural).

<sup>94</sup> A crítica baseada no personagem era mais popular no Romantismo, quando a personagem se torna isolada do contexto dramático e genérico no qual aparece (TOMARKEN, 1997, p. 17-19). A compreensão de uma personagem veio para apoiar a mensagem final da peça. Embora o impulso fosse a celebração de Rosalind e Orlando, algumas críticas femininas concentraram-se em Jaques e sua recusa em participar das celebrações, já que elas compreenderam astutamente que o casamento significava enfraquecimento para Rosalind. O solteiro funcionava como papel-modelo para mulheres independentes. Interpretações temáticas englobam abordagens ideológicas tão diversas quanto as interpretações oitocentistas da peça, como aquela sobre a importância social do casamento (Samuel Johnson), interpretações vitorianas da peça como a sobre o pastoral e as implicações da construção do personagem na experimentação desse espírito (Gervinus), outra sobre a tolice e sua capacidade de integrar opostos e produzir sabedoria (Ulrici), uma sobre os perigos e capacidades do amor como Capricho (Kolbe), ou as interpretações do século XX como uma peça sobre ritos saturnais em um contexto de rotina diária (Barber), sobre o amor como caminho para o autoconhecimento e, indiretamente, também para o/a amante predestinado/a (Gardner), e, finalmente, a leitura de Jon Kott da peça em geral, e de Rosalind em particular, como incorporações da androgenia e do desejo utópico humano de se tornar “completo”. Do mesmo modo, algumas análises dos papéis de gênero, travestimento e da circulação de energia erótica pertencem a esse grupo, principalmente as de Paglia, Traub, ou Rackin. Características estruturais se tornam os portadores de significado na segunda metade do século XX, com as leituras arquetípicas de Northrop Frye da comédia romântica como inicialmente dividida em um mundo verde e um mundo cotidiano, que são fundidos no final da narrativa quando o mundo verde entra no mundo da realidade diária; a leitura política da peça, por Ralph Berry, na qual nenhum domínio tradicional da utopia está livre das lutas de poder e hierarquia; Agnes Lathan, que influenciou o processo de produção de Peter Stein, em 1977, acreditava que, “para Shakespeare, as opiniões e concepções expressadas pelos personagens eram mais importantes do que eles serem totalmente consistentes e é totalmente desenvolvidos como personagens” (TOMARKEN, 1997, p. 51). Lathan ainda

Na sequência, apresento uma síntese das posições críticas e *performances*, de modo que suas funções de defesa ou de desconstrução do entendimento burguês patriarcal na peça se tornem claras.

### 3.1 Premissas de gênero e a história da interpretação literária

Ao olhar retrospectivamente para história da crítica literária sobre a peça, percebemos que, através dos séculos, o texto do *Folio* manteve um efeito transgressivo peculiar para as gerações subseqüentes, já que sofreu repetidas adaptações que devem ser consideradas como censura,<sup>95</sup> ou interpretações que transformam um elemento do texto (seja ele um personagem, seja um tema específico) em seu centro semântico, tendendo assim para o controle do significado. As duas abordagens trabalharam em direção à racionalização desses elementos contraditórios que não obedeciam ao sistema de valor moral do momento histórico específico.

Obviamente, as contradições foram percebidas como uma parte integral do texto da peça antes do advento das leituras desconstrutivistas. Entretanto, elas eram normalmente entendidas como parte de um todo harmonioso, como Agnes Lathan descreve esse efeito para a Floresta de Arden: “Pode parecer que todo sentimento apresentado a nós é passível de ser minado a qualquer momento. Mas não é assim. [...] As contradições são oferecidas como parte de uma vida que é de fato cheia delas, mas é vivível do mesmo jeito, até mesmo agradável”. (LATHAM, 1975, p. lxxxv). E ela aplica a mesma atitude ao final patriarcal: “Basicamente [a peça] trata de valores corretos e boa vida. Paradoxalmente, e momentaneamente, a boa vida é encontrada nos bosques. Ela deveria ser encontrada na corte e, quando o Duke Senior retoma seu domínio, ela será encontrada na corte novamente” (LATHAM, 1975, p. lxxxiv). As leituras tradicionais tendem a subsumir estrutura, elementos temáticos e desenvolvimento do personagem sob uma harmonia maior, como o faz paradigmaticamente Harold Jenkins (1955, p. 45): “Não se pode dizer que Shakespeare nunca julga, mas que

---

detecta, na teatralização do discurso na peça, uma proposta para harmonização final da civilização cortês e valores naturais, “bons”. Contra essa leitura redentora, Peter Erickson interpreta essa estrutura circular como uma reinstalação do poder patriarcal. Ambas as formas de fechamento dramático, entretanto, podem ser seriamente minadas por leituras centradas na *performance*, que tomam a presença em cena do menino ator como seu ponto de partida (SOULE, 1999).

<sup>95</sup> Ver especialmente as adaptações de Charles Johnson (in TOMARKEN, 1997, p. 4-11).

um julgamento é sempre modificado por outro. Visões opostas podem se contradizer, mas claro que não se cancelam. Em vez disso, elas se somam a uma visão abrangente, muito mais ampla e satisfatória do que qualquer uma delas por si só.<sup>96</sup>

Para somar, deve-se colocar algumas ideias no topo e outras em níveis mais baixos. Na verdade, para essa crítica tradicional, a representação e celebração da ordem benevolente é o objetivo da peça. Para defendê-la, poucas pressuposições interpretativas permeiam essa crítica: a ação da peça se desenvolve de uma corte corrupta através do 'mundo verde' pastoral, árcade, da Floresta de Arden até o rejuvenescimento redentor da corte (voltando, é claro, às leituras de Barber e Frye); a peça endossa os valores de um amor romântico, de acordo com o qual o amor é a satisfação final e o objetivo da existência humana; consequentemente, o casamento é a culminância simbólica da ação da peça e a desordem se torna a ordem renovada; Rosalind e Orlando são isentos de malícias e formam um casal perfeito, 'puro'; Duque Senior é a incorporação da autoridade paternal benigna, francamente positiva. Nessa ordem, as mulheres são naturalmente designadas para ser politicamente subservientes, por mais abertas e francas que sejam privadamente. Como veremos, essas suposições burguesas intrinsecamente conservadoras ainda informam a produção de Clifford Williams.

Essas suposições restauradoras podem ser contrariadas por uma leitura minuciosa da argumentação do texto, mas podem ser igualmente minadas por uma crítica orientada pela *performance*, que endossa as características não ilusionistas da peça. Como um texto não mimético de *performance*, ele não propõe as figuras em cena como modelos para a audiência copiar, mas expõe essas figuras como posições de sujeito problemáticas designadas a um personagem específico. Desse ponto de vista, um personagem específico aparece como a incorporação de fantasias mantidas por outros personagens e membros da audiência. Leslie Anne Soule apresenta um ponto convincente relativo ao efeito do menino ator sobre a presença em cena de Rosalind. O ator adolescente masculino marca o personagem de Rosalind com características de uma tradicional Mestra

---

<sup>96</sup> A edição de J. Halio (1968) de ensaios críticos reúne um número de ensaios importantes nesta veia crítica. Minha principal objeção a esta interpretação é seu conceito abstrato de reconciliação. Como argumentarei, o epílogo afirma o fascínio humano por esta reconciliação, mas também apresenta a questão de como alcançar isto na realidade da audiência.

da Desordem, de tal modo que Rosalind, enquanto figura teatral, oscila entre personagem (uma função dentro da narrativa teatral) e um tipo popular de diretor (uma função que excede a narrativa).

Outras leituras conflituosas foram empregadas por feministas, marxistas, ou outros estudiosos literários politicamente sensíveis. Eles ressaltaram, por exemplo, como o pastoral, da forma expressada no mundo natural de Arden, é atravessado pela necessidade de matar para sobreviver, tanto quanto pela necessidade de trabalhar para viver.<sup>97</sup> O tema romântico em *As You Like It* produz uma leitura mais animalésca do que o normal, não somente através da subtrama envolvendo Touchstone, mas também através de possíveis paralelos entre a brincadeira de Touchstone com Audrey e o jogo de Rosalind com Orlando.<sup>98</sup> O que marca os seres humanos não é amor, mas desejo; não a realização, mas a perda e o sonho de realização. E o casamento final pode ser lido como a restauração da ordem tradicional, um retorno ao duro mundo do poder político, no qual a resolução de conflitos é adiada. Em geral, essa crítica produz a hibridização de gêneros literários e conteúdo temático. Ela destaca desunião e instabilidade internas, a existência de impulsos sexuais desviantes e uma onipresença do poder político que mina a superfície harmônica de reconciliação familiar e política.

Jan Kott é com certeza o acadêmico que representa um momento de mudança, basicamente porque ele é o primeiro a negar que as contradições discursivas em *As You Like It* são resolvidas. Para Kott, Rosalind, como personagem, muito mais do que o “mundo verde” de Arden, representa a imagem de um paraíso *perdido* andrógino.<sup>99</sup> Kott vê a peça como representação irônica de um desejo humano por uma “reconciliação de todas as contradições” (1967, p. 235), e Rosalind como a personagem

---

<sup>97</sup> Edward Tomarken considera a categoria de gênero literário como “a questão mais importante e dominante em mais de 300 anos de comentários sobre *As You Like It*” (p. 4). É certamente possível afirmar que o interesse na peça é em primeiro lugar dominado pela tentativa de resolver sua mistura peculiar de gênero teatral e literário – pastoral, comédia folclórica, comédia romântica, tragédia de vingança, até mesmo tragédia existencialista disfarçada de comédia. Entretanto, é ainda mais importante compreender como os argumentos sobre gênero literário implicaram argumentos sobre modelos de ordem social e de utopias sociais.

<sup>98</sup> Cf. Soule para Touchstone e Rosalind como incorporação de dois tipos de figuras de palhaço na comédia.

<sup>99</sup> Esse efeito não depende do menino ator, embora Kott acreditasse que ele só pode ser completamente explorado no palco através de um ator masculino.

mais emblemática para inspirar esse desejo na audiência. Entretanto, Kott nunca sugere, como faz Stanley Wells (TOMARKEN, 1997, p. 48), que *As You Like It* apresenta um final no qual “*concordia discors* é alcançada”. Ao contrário, ele afirma que a peça zomba dessa impressão de realização final como ilusória. A herança de Kott para sucessivos críticos e diretores é uma crescente disposição para destacar como problemas e contradições assombram os finais das comédias shakespearianas e contrariam um desejo de harmonia e reconciliação do lado da audiência. O ensaio de Ralph Berry “No Exit for Arden” (“Sem saída para Arden”) é exemplar para essa veia da crítica dos anos 1970 em diante, que destaca paralelos entre Arden, atravessado pelo efeito inquietante de poder econômico e pessoal, e a corte, entre o mundo “verde” e o mundo “real”.<sup>100</sup>

Contudo, antes dos anos 1980, a crítica literária raramente expôs a conversa fiada e o casamento de Rosalind e Orlando como atravessados seriamente por elementos de uma peça sobre poder patriarcal, nem problematizou a reorganização da ordem social enquanto patriarcal. Nesse contexto, o estudo de Peter Erickson sobre *Patriarchal Structures in Shakespeare's Drama* (Estruturas patriarcais no drama de Shakespeare) é central para um entendimento “feminista”<sup>101</sup> do poder patriarcal, androgenia e o costume do menino ator na peça. Ele baseia sua interpretação da peça na questão da afinidade masculina e percebe como “a amizade masculina, exemplificada pela reconciliação do Duque Senior e Orlando, fornece um marco que diminui e contém o aparente poder de Rosalind” (ERICKSON, 1985, p. 16). E “a concentração em Rosalind, negligenciando outras questões, distorce a estrutura geral de *As You Like It*, que é governado por fins masculinos” (p. 16). Além disso, “o poder simbolizado por sua roupa masculina é somente temporário, e a conclusão harmoniosa é baseada na sua vontade de renunciar a esse poder”

---

<sup>100</sup> Esse aspecto muitas vezes transforma Touchstone em um personagem central da mensagem da peça. Berry (1972, p. 194) afirma que “ele nos compele a procurar motivos que não estão declarados no texto, que no entanto contém motivos parciais ou pseudomotivos. Eu acredito que o motivo ausente aqui seja o impulso para o poder, porque ele é uma parte do relacionamento de Touchstone com seus não superiores; e porque incorpora a deriva de toda a peça” Entretanto, voltando a esse argumento, e mantendo em mente o solilóquio de Touchstone sobre as virtudes do “se”, é possível usar o mesmo paralelismo para prever um futuro menos sombrio para a corte, do que o interesse dos críticos nos trabalhos do poder está normalmente disposto a fazer.

<sup>101</sup> Aspas, já que eu não quero entrar na questão do homem poder ser ou agir como feminista.

(p. 16). Erickson concorda com as leituras tradicionais de que a peça quer apresentar uma versão harmoniosa do poder masculino, mas ele expõe a subordinação feminina como o seu fundamento normalmente suprimido. Para ele, é somente Orlando (e através dele, como representante, o homem na audiência) que experimenta uma integração duradoura de “atributos tradicionalmente rotulados masculino e feminino” (p. 31). A androgenia é uma força humanizadora para o homem, mas não para as mulheres.<sup>102</sup> Visto que Erickson interpreta o epílogo como a defesa final contra o poder feminino, porque Rosalind é apesar de tudo um homem, ele pode concluir que “as mulheres não são apenas subordinadas; elas podem, se necessário, ser imaginadas como nãoexistentes” (p. 35).<sup>103</sup> A promoção da androgenia masculina em *As You Like It* não implica o reconhecimento do indivíduo mulher como igual. “O sentido do final patriarcal em *As You Like It* é que a androgenia masculina é afirmada, enquanto a liberdade feminina na pessoa de Rosalind é reduzida” (p. 35). Assim, Erickson se alinha com algumas críticas feministas que entendem que as *performances* totalmente masculinas interpretam fantasias masculinas, uma estética viável para os homens *gays*, mas que, em sua hostilidade em relação à mulher, estimula papéis de gênero patriarcais no âmbito de casais heterossexuais.

Embora Erickson esteja certo em enfatizar que mulheres e suas experiências são transformadas em signo teatral e, em última instância, fantasia masculina em cena, é possível ler a cena final do casamento e o epílogo de um modo que desestabiliza as resoluções patriarcais, mais fortemente do que ele gostaria de admitir. Esse casamento patriarcal é atravessado por momentos de caos e poder disruptivo, não somente através da dificuldade de Hymen em impedir a desordem e das cansadas repreensões de Jaques, mas também através do papel autoafirmativo que a filha Rosalind representa nele. Mesmo Erickson está ciente de como seu duplo voto “To you I give myself, for I am yours” (V. 4. 116-117) pode ser lido como um ato irônico de submissão formal. Ele está certo em ressaltar a reconciliação do Duque e do marido como a reinstauração do patriarcado, mas a cena do casamento também mostra o quão instável é essa regra

---

<sup>102</sup> Ver também Hayles, que acredita que o poder simbólico no centro da androgenia é a capacidade de renunciar a qualquer identidade definida – uma capacidade expressa tanto por Orlando quanto por Rosalind.

<sup>103</sup> Erickson, aparentemente, deixa passar a formulação no epílogo na qual homens e mulheres são endereçados separadamente.



patriarcal. A leitura de Erickson não leva em consideração, nesse momento, possíveis representações teatrais da cena que destaca as táticas de guerrilha de Rosalind, seja através de um foco no caráter metateatral da máscara, seja do discurso separado para homens e mulheres no epílogo.

Além disso, uma leitura minuciosa do epílogo revela um reconhecimento cuidadosamente expresso das diferentes posições de poder para homens e mulheres na realidade da audiência. Essa atenção enfraquece a comunhão ficcional em cena, sua unidade sob termos patriarcais, colocando-a contra a singularidade existente de homens e mulheres na audiência. Na leitura de Erickson, o epílogo está simplesmente enfatizando mais uma vez a mensagem das linhas finais da conjuração do Duque “We will begin these rites,/As we do trust they’ll end, in true delights” (V. 4. 196-197). O epílogo de Rosalind constrói a máscara e a cena do casamento como expressão e direção de um desejo psíquico, mas não como sua realização harmoniosa, reconhecendo e problematizando, portanto, a textualização da experiência feminina na narrativa da peça, pois Rosalind tanto afirma o aspecto celebrante das noções românticas sobre casamento conforme incorporado pela exibição teatral da festividade do casamento (“I am not furnished like a beggar, therefore [...] my way is to conjure you” – V. 4. 206-207), quanto o sabota, quando, imediatamente após, reconhece implicitamente sua idealização. Para fazer a magia da peça funcionar para a audiência, de modo que uma “good play [...] proves the better” (V. 4. 203), os membros da audiência devem reconhecer que homens e mulheres que gostam desta peça de amor, o fazem de diferentes posições de poder, e que, para continuar a fazê-lo, devem levar isso em consideração. Portanto, é dado às mulheres o direito de resistir à peça e ao jogo de amor, sua realização e seu final (“like as much of this play as please you” – V. 4. 210); e os homens são encarregados da responsabilidade de fazer o jogo de amor prazeroso. (“I charge you [...] that between you and the women the play may please” – V. 4. 211-214). Com certeza, esse é um reconhecimento crítico dos estereótipos de gênero e das posições de poder patriarcais. É também um reconhecimento do poder imaginativo e das limitações sociais da *performance*. O epílogo comenta a fantástica celebração da comunhão na máscara como uma ilusão, e possivelmente, se os espectadores souberem como usá-lo, um impulso para a ação transformadora, não uma simples esperança utópica. Portanto, o aplauso não é apenas a aprovação da *performance*, mas também da carga colocada

por Rosalind que torna a recuperação teatral do erotismo heterossexual e de ligações familiares altamente instáveis.<sup>104</sup>

No meu entendimento, o epílogo de Rosalind, a despeito de seu tom reconciliatório, é uma lição de *Realpolitik* a respeito das relações amorosas, um reconhecimento do poder patriarcal como o horizonte inevitável de ação, bem como uma licença para as mulheres subverterem esse horizonte.<sup>105</sup> Textualmente, o epílogo não somente joga com o deslocamento das dicotomias de gênero, mas também reconhece sua força formativa em andamento. Mas, se a peça realmente agradou, ela o fez com Orlando sendo verbalmente chicoteado por Rosalind; com Rosalind assumindo o papel do amante de Jove, Ganymede; com Orlando sendo fascinado e atraído por Ganymede; com o Duque como um patriarca insensível, mas benevolente, e Orlando como seu feliz protegido; e, finalmente, Rosalind como um tipo de figura malandra, uma espirituosa *expert* em fazer o patriarcado trabalhar para ela. No conjunto, o resultado curioso da ambiguidade dramática e discursiva é o de produzir uma crítica que afeta as próprias instituições e posições que a peça sintetiza narrativamente.

Portanto, não subscreveria a estrutura de três passos de Frye ou Barber para essa comédia. Eu preferiria declará-la uma comédia de quatro passos, similar à estrutura argumentativa do soneto shakespeariano, no qual o dístico final apresenta uma reviravolta surpreendente do terceiro quarteto, geralmente visto como síntese derivada da tese e da antítese nos dois primeiros quartetos. No final, esse tipo de crítica do texto da peça não afirma automaticamente o patriarcado benevolente. A reviravolta discursiva

---

<sup>104</sup> Alice Solomon apareceu com uma interpretação similar da função do epílogo, embora ela se concentre nas confusões de gênero e insinuações de sexualidade lésbica. Portanto, ela chega à conclusão oposta, quando levamos em consideração os efeitos sobre as mulheres: “O amor que as mulheres carregam pelos homens é o de não ter que cooperar com seu amor pela peça” (SOLOMON, 1997, p. 25). Eu diria que é reconhecido e permitido ter toda a cooperação com seu amor pela peça, o que deve incluir a simples recusa. Enquanto a consciência das posições de poder está em questão, ela se mantém na generalização, declarando que “o ator oferece a peça tanto quanto uma mediação entre mulheres e homens, quanto como um evento que os separa.” (p. 25).

<sup>105</sup> A maioria dos comentadores vê o epílogo ou como afirmação (VAN DEN BERG in SHAPIRO, 1994, p. 133) ou ligação do fosso entre o Arden teatral e a audiência socialmente fixa (CIRILLO in SHAPIRO, 1994, p. 133). Em termos de gênero, um modelo interpretativo maniqueísta similar do epílogo aparece ou debilitando as dicotomias patriarcais heterossexuais (ADELMAN, 1985, p. 84-86; DUSINBERRE, 1975, p. 266; BELSEY, 1995, p. 187-188) ou afirmando-as (ERICKSON, 1985, p. 34-35).

do epílogo se concentra num claro compromisso ético, pois o texto da peça e o epílogo não somente expressam uma crítica do poder político insensível, mas compelem os membros da audiência a fazer o seu amor durar dentro (e simultaneamente contra) da realidade, apenas superficialmente harmônica, das hierarquias patriarcais. Numa terminologia tomada de Judith Butler, podemos dizer que *As You Like It* negocia as “as condições normativas de reconhecimento” sob as quais pessoas com sexos e preferências sexuais diferentes, de diferentes posições de poder e com diferentes normas culturais interiorizadas formam laços sociais e tentam mantê-las.

Entretanto, tomando emprestada por um momento a sugestão de John Russel Brown (1995, p. 21), em “*Theatre Production*”, de que, sob circunstâncias específicas, as produções teatrais podem funcionar como “um agente para o teste prático de ideias que a sociedade como um todo não vai admitir”, a história da *performance* de *As You Like It* revela o quão raramente essa negociação em cena desafiou os fundamentos normativos de seu respectivo contexto patriarcal.

### 3.2 Premissas de gênero e a história das *performances* dramáticas

A história da *performance* de *As You Like It* na Inglaterra começa com uma lacuna, pois não há evidência do ano da primeira montagem da peça. Geralmente se considera que a primeira *performance* tenha sido realizada no Globe por volta de 1600 (HATTAWAY, 2000, p. 43), já que o título da peça foi incluído no Stationer Register<sup>106</sup> em 1600. Edward Tomarken (1997, p. 4) descreve o período entre 1600 e 1724/40 como um “mistério”. O desinteresse por *As You Like It* é uma forma de negligência, que a peça divide com outras comédias ‘médias’ de Shakespeare.<sup>107</sup> Tomarken procura por razões específicas para a peça ter sido quase que completamente ignorada pelas companhias profissionais até 1724, quando

---

<sup>106</sup> *Stationer's Register* era um livro de registro mantido pela Stationer's Company de Londres. A companhia foi autorizada por carta real em 1557 a normatizar as várias profissões associadas com a indústria gráfica e editorial na Inglaterra. O Registro permitia aos editores documentar o seu direito de produzir um determinado trabalho impresso, e constituía uma primeira forma de *copyright*.

<sup>107</sup> “Quando as casas de espetáculos reabriram em 1660, essas comédias médias de Shakespeare centradas no disfarce, amor e namoro não foram revividas” (JAMIESON, 1997, p. 625).

a adaptação de Charles Johnson *Love in a Forest* apareceu.<sup>108</sup> Sua resposta, baseada em uma análise das adaptações, destaca os elementos políticos do casamento como a restauração microcósmica da ordem civil. Para fazê-lo, Charles Johnson censurou os elementos que poderiam ameaçar o interesse didático no amor como emblema idealizado da harmonia social. Cortou Touchstone e socializou o forasteiro Jaques na comunidade festiva, contendo assim sua crítica destrutiva do interesse humano em luxúria e poder, através do seu casamento com Celia. A melancolia de Jaques não se torna metafísica e politicamente subversiva; não é dirigida às instituições políticas, mas, como efeito de frustração sexual e emocional, é curada através do amor e da superação, no casamento. Combinando uma análise das observações de Samuel Johnson sobre as deficiências morais da peça, referentes a comentários perdidos sobre a conversão usurpadora do duque e a adaptação de Charles Johnson, Tomarken (1997, p. 5) conclui que, logo após o final da Guerra Civil, “o assunto da usurpação política, particularmente nos termos rígidos e brutais como apresentados em *As You Like It*, pode ter sido muito perigoso para o teatro de 1600 até 1723”. Uma explicação derivada da política sexual no teatro é dada por Jamieson (1997, p. 625), que atribui a negligência à falta de interesse em Orlando por parte dos atores principais.<sup>109</sup> Combinando as duas interpretações, podemos concluir que a edição *Folio* de *As You Like It* era inaceitável ou tediosa para as companhias de teatro da Restauração, já que não apresentava papéis de modelos masculinos suficientes.<sup>110</sup> A ameaça sociopolítica não

---

<sup>108</sup> As peças geralmente foram o que Nahum Tate chama de “retificadas” (in GAY, 1994, p. 157) em favor da “regularidade e plausibilidade”, revelando uma abordagem sentimentalista e ao mesmo tempo clássica da arte teatral. Apropriações realizadas durante a Restauração produziram um decoroso e elegantemente equilibrado “Shakespeare”. A estabilidade cultural envolvendo essas apropriações é exemplificada pelo fato de que, pelos próximos 150 anos, até o Romantismo e seu interesse nos lados escuros da psique humana, o *King Lear* de Tate e *All for Love* de Dryden eram peças mais populares que os respectivos textos no *Quarto* e no *Folio*.

<sup>109</sup> Isso é menos absurdo do que parece, dado o fato de Henry Irving no final do século dezenove recusar-se a atuar em *As You Like It* com a então principal atriz britânica, Ellen Terry, como Rosalind, já que a peça não fornecia uma parte aceitável para ele como ator-administrador (GAY, 1994, p. 165).

<sup>110</sup> O Duque Senior constitui uma exceção nessa lacuna, mas seu papel não é central o suficiente para a ação da peça. Além disso, seu ducado é devolvido a ele pela divina providência e não por seu próprio esforço. É compreensível que mesmo ele não seja recebido de braços abertos pelos homens da Restauração com aspirações políticas.

veio do fortalecimento feminino, mas da apresentação de masculinidade imperfeita.

Com o tempo, parece que a necessidade de apresentar homens no controle deles mesmos, como defensores da convenção social e firmes construtores da vida de família deu lugar a interesses mais voyeurísticos na figura feminina no palco.<sup>111</sup> Durante o século XVIII, nem Rosalind atuando como Ganymede, sua confusão das fronteiras de gênero, nem sua inversão das posições sexuais de poder parecem ter provocado comentários a respeito de serem indecorosas ou subversivas; ou foi silenciosamente valorizado, ou teatralmente embotado. E mais, ela se torna claramente o personagem principal da peça. Seu sucesso é responsável por transformar *As You Like It* em uma das comédias de Shakespeare mais populares na Inglaterra a partir da metade do século XVIII, uma posição que não perdeu até o presente.<sup>112</sup> A razão para o aumento da popularidade de Rosalind está certamente no horizonte patriarcal descrito por Erickson. Parece, entretanto, que esse horizonte muda da Restauração ao século XVIII, enquanto Orlando é transformado gradualmente numa figura com a qual os membros masculinos da audiência podem se identificar.

Desde que, na narrativa, Rosalind nunca expressa o desejo de abandonar sua posição como filha, ela poderia ser facilmente percebida como compreendendo essa posição como seu lugar e destinação. A partir

---

<sup>111</sup> Penny Gay descreve o quanto a heroína shakespeariana no teatro do começo do século XVIII era uma figura sonhada, já que o “encontro das atrizes da Restauração de classe média interpretando *ladies* da alta classe num texto reescrito não produziu mais ‘mulheres reais’ do que os meninos que interpretaram os papéis em primeiro lugar. Elas [as atrizes] adicionaram o potencial para a exibição da sexualidade ‘real’ [...] mas esse fato só contribuiu para a lubricidade de uma cena que foi montada primeiramente como espetáculo para o olhar (e mesmo o regalo) do macho” (1994, p. 158). É necessário lembrar que as mulheres na audiência podiam também fantasiar a si mesmas como objeto desse olhar, o que conta para o seu interesse por essa exibição de feminilidade. Ina Schabert (1998) descreve esse olhar masculino interiorizado sobre as atrizes principais shakespearianas através dos séculos XVIII e XIX.

<sup>112</sup> De acordo com Schroeder, “entre 1751 – 1800, *As You Like It* ficou em oitavo lugar em meio às vinte e nove peças produzidas”, citado em Tomarken (1997, p. 7). Tomarken também lembra a crença de Odell de que “de 1742 a 1817, as produções se tornaram mais frequentes conforme o século avançou” (p. 7). E Michael Hattaway (2000, p. 47), baseando-se em Salgado, lembra que, “de 1776 a 1817, *As You Like It* foi mais frequentemente encenada do que qualquer outra peça de Shakespeare em Drury Lane [...] devido a uma sucessão de grandes Rosalinds”.

dessa posição, ela pode fazer o patriarcado trabalhar para ela e especialmente para Orlando, o que torna sua brejeirice não apenas charmosa, mas poderosa. Nada indica que, em qualquer produção do período, seu casamento não tenha sido encenado como uma forma de submissão. Seu poder, assim, é, em última instância, o fortalecimento de seu marido, e ela assume seu papel na sociedade como esposa leal, que pode gratificar seu marido racional e responsável com humor e emotividade.<sup>113</sup> Se existe uma história que ilustra o conceito de Lacan sobre o gênero-específico do *status* fantasmagórico do falo, i. e., que a mulher é o falo que o homem deseja ter para poder afirmar seu valor fálico, é essa leitura burguesa de Rosalind finalmente fortalecendo Orlando. Pode-se até mesmo deduzir que o desejo de produzir Rosalind e Orlando como imagens de plenitude aumentou a popularidade da peça em *performances* através do romantismo. Nas *performances* românticas, Orlando ganha em força masculina, determinação e sensibilidade poética, o que o torna um marido romântico perfeito. De certo modo, ele se torna “byronizado”, como podemos perceber na descrição de Hazlitt da *performance* de Charles Kemble. Hazlitt utiliza termos que são tradicionalmente aplicados à aparição em cena de Rosalind: “o humor fácil e a vivacidade alegre dos sentimentos, entregues com um tal espírito cômico, brejeirice e graça, que a audiência, que parecia tomada de surpresa, expressava seu encanto em altos e longos sinais de aprovação”, em *Dramatic Magazine*, II (1830-31), citado em Tomarken (1997, p. 18). Assim, as *performances* românticas podem bem ter produzido um Orlando

---

<sup>113</sup> Contra esta compreensão convencional coloca-se uma visão, apresentada por Jeanne Addison Roberts, de que as atrizes famosas do século XVIII, como Pritchard, Clive e Woffington “eram capazes de sugerir um tipo de liberdade feminina que era revolucionária” (in TOMARKEN, 1997, p. 55). Tomarken cita a declaração de Roberts de que estas atrizes ligaram “tanto o sexo como as barreiras sexuais. Elas agradaram os aristocratas com seu humor e espirituosidade, mas também gratificaram a classe média com sua falta de pretensão aristocrática” (p. 219). Mas isso não as torna revolucionárias em termos de política de gênero. Ao contrário, essas mulheres apresentaram um privilégio tradicional de mulheres sem poder, principalmente o de expressar uma emoção rica, junto com algumas insinuações retorcidas dado o papel das calças. Durante o patriarcado burguês, os homens exigiram a liderança nas questões domésticas e públicas enquanto simultaneamente reconheciam a superioridade feminina em termos de questões emocionais e sedução. Entretanto, a emotividade feminina (idealmente) não desafiou os princípios da liderança masculina. Ele estava destinado a continuar a ser uma espécie de *status* ornamental. Pode-se sentir nessas expectativas a noção da esposa como “a melhor metade do homem” e o lugar onde ele pode encontrar compreensão, conforto e compensação para seus problemas mundanos.

também teatralmente “feminilizado”, que “merece” sua reabilitação social tornando-se andrógino – muito alinhado com o argumento de Erickson, de que um Orlando andrógino não mina a verdade patriarcal do texto da peça e da sua montagem.

A percepção de que as *performances* patriarcais burguesas dependiam de uma Rosalind que – como imagem de plenitude para as fantasias masculinas – ganhou um *status* predominantemente fantasmagórico é atestada pelo fato de que as audiências românticas estavam prontas a descartar como sem importância as características físicas da atriz interpretando Rosalind. Dora Jordan, uma das mais aclamadas Rosalinds no final do século XVIII, não somente interpretou o papel por vinte e sete anos, mas o fez “frequentemente em estágios avançados de gravidez” (JAMIESON, 1997, p. 627).<sup>114</sup> Jamieson também menciona uma gravura de sua Rosalind por Henry Bunbury em 1795, concluindo que “o disfarce como Ganymede não enganaria ninguém; essa Rosalind é deliciosamente [qualificação de Tomarken, St. B] feminina mesmo *en travestie*” (p. 627). Combinando as duas observações, podemos concluir que a mistura de gêneros era evitada em cena, mas a perfeição da feminilidade de Rosalind aparentemente não residia num corpo ideal, mas na exibição de outras qualidades. Jamieson sugere uma pista sobre o motivo de a audiência aceitar uma atriz grávida, quase de meia idade, como uma jovem *lady* vivaz, bem humorada e namoradeira em cena. Ele cita o irmão de Sarah Siddons, J. P. Kemble, que declarou que a voz de Jordan era “como as notas naturais de uma doce melodia que saía dela querendo ou não” (p. 627). A voz era um elemento tão poderoso que poderia superar até mesmo a mais incrível discrepância física entre a atriz e o papel e sustentar as associações necessárias com noções universais tais como natureza, harmonia e espontaneidade. O fato de que a imagem física em cena de uma mãe com uma aura encantadora conseguia preencher as fantasias de gênero de uma tal audiência burguesa sobre Rosalind pode provar o quanto o personagem já havia sido desconectado da bufoneria.

Suficientemente interessante é o fato de que, duas décadas antes, Sarah Siddons tentou interpretar Rosalind-como-Ganymede em uma

---

<sup>114</sup> A vida de Dora Jordan parece personificar o tipo de fortalecimento feminino dentro da ordem patriarcal que Roberts reivindica para suas predecessoras. Sua autodeterminação é confirmada menos porque ela concebeu dez filhos fora dos laços do casamento, e mais porque ela viveu abertamente com o pai das crianças, o Duque de Clarence e futuro Rei William IV (TOMARKEN, 1997, p. 627).

roupa “escondendo seus membros, e foi ridicularizada pela imprensa”, cf. Jamieson (TOMARKEN, 1997, p. 627). Schroeder cita uma testemunha ocular que se queixa sobre a confusão de gênero de sua vestimenta, “que dava a ela a aparência mais equívoca” (TOMARKEN, 1997, p. 9). Surpreendentemente, essa testemunha ocular conclui que essa vestimenta transforma “a estupidez de Orlando em algo surpreendente, por não ter descoberto prematuramente sua amante” (p. 9). Para a testemunha ocular, parece muito estranho imaginar que um homem possa usar um vestido tão equívoco; portanto, a pessoa dentro deve ser feminina. O travestimento de mulher para homem é aceito e mesmo valorizado por produzir sentimentos eróticos desde que mantenha a dicotomia de gênero, i. e., levando em consideração a superioridade controladora do olhar masculino e tornando visível a vontade da mulher de oferecer não somente as partes de seu corpo, mas, *pars pro toto*, ela mesma. Essa gratificação, o vestido de Siddons não podia produzir. O “grotesco” de seu vestido aludia a uma feminilidade que não podia se acomodar ao desejo masculino de construir o corpo feminino de acordo com seus desejos, como um corpo de plenitude a sua disposição. A confusão e o ridículo em torno da apresentação de Rosalind por Sarah Siddons confirma a análise de Mary Hamer (GAY, 1994, p. 189, nota 5) de que

[...] no decurso de dois séculos, enquanto a peça de 1741 em diante se tornou mais firmemente estabelecida no gosto popular, a apresentação de sua heroína se tornou fixa em um modo previsivelmente idealizador. Peça e heroína [...] passaram a constituir uma espécie de fantasia de grupo [...] reforçada pela vontade das atrizes de exhibir [sua] feminilidade de um modo particularmente atrativo e não ameaçador.

O fracasso teatral de Siddons não foi seu fracasso pessoal como atriz, mas consequência de sua recusa em servir às expectativas masculinas.

Se até o período do romantismo, Rosalind podia usar o travestimento para acentuar a sedução de sua identidade feminina para a audiência, as concepções vitorianas deserotizaram o jogo de gênero e fortaleceram as identidades de gênero bem definidas. De um modo paradigmático, Helen Faucit purifica Rosalind-como-Ganymede de insinuações eróticas “por nada nesse mundo ela deixaria Orlando reconhecê-la no seu disfarce não virginal” (TOMARKEN, 1997, p. 27), e insiste em uma clara separação das



identidades de gênero para as suas duas audiências: o público do teatro, que compartilha da brincadeira do travestimento, deve continuar a vê-la somente como a bem-nascida e refinada *lady*, enquanto Orlando não deve ter a menor dúvida a respeito do sexo masculino dela. A primeira é alcançada através de “refinamento de tom e modos”, e a segunda, através de “vivacidade e ímpeto” (TOMARKEN, 1997, p. 28), o que para mim, no entanto, não parece ser uma expressão de liderança muito “masculina”. O que a concepção muito influente de Faucit<sup>115</sup> deixa clara é como deve ter sido considerado absurdo, pelas atrizes e pela audiência, declarar que Rosalind é uma figura ambígua em termos eróticos e de gênero. Dentro desse espírito, Faucit pode negar plausibilidade àqueles que “mantém que Shakespeare era governado, na criação de suas heroínas, pelo fato de que eram interpretadas por meninos” (TOMARKEN, 1997, p. 28).<sup>116</sup> De acordo com esse raciocínio, Rosalind se tornou a incorporação total das qualidades intrinsecamente femininas, não uma projeção de fantasias masculinas.

A clara separação de gênero nas *performances* vitorianas é indício de um interesse na pureza interna que mantinha não apenas os gêneros distintos dentro da narrativa, mas também o personagem não problematizado. De modo geral, esse conceito reinou por mais de 100 anos.<sup>117</sup> Esse interesse foi abrandado por uma crítica que se concentrava na estrutura dinâmica do processo dramático (BARBER, 1959; FRYE, 1948; GARDNER, 1959). Mas até meados dos anos 1960, as produções não subverteram o final harmônico e reconciliatório da ação dramática de *As You Like It*.<sup>118</sup>

<sup>115</sup> Ver Tomarken: “Como demonstra Schroeder, a versão de Faucit da heroína de *As You Like It* dominou a cena a partir de 1840, quando ela se tornou proeminente, até bem depois de sua última *performance* em 1879” (1997, p. 28).

<sup>116</sup> Não surpreende então, como percebe Tomarken, que a famosa produção de Macready de 1842 – com Helen Faucit como Rosalind – tenha sido provavelmente a primeira a retirar a canção “Cukoo” de Rosalind, “já que o cuco é associado com desejos sexuais ilícitos e a interpretação de Faucit evita qualquer sugestão não virginal” (p. 27).

<sup>117</sup> A produção de Macready, em 1842, foi extraordinária também porque justapôs gêneros através da encenação e do cenário. Ao erigir um mastro enfeitado de fitas e flores para a cena do casamento, por exemplo, ele confundiu os limites entre o pastoral e o romântico. Significativamente, nesse momento da narrativa, esta encenação se parece mais com uma fusão redentora do que com uma perturbadora confusão de limites.

<sup>118</sup> Confira-se em 1936, no *Old Vic*, com Edith Evans, então com 49 anos, no papel de Rosalind, e a produção de Glen Byam Shaw em 1957, com Peggy Ashcroft. (Cf., entre outros, Tomarken).

O tom tradicional é verdadeiro até mesmo para a produção de Michael Elliot, em 1961, com Vanessa Redgrave interpretando uma Rosalind que “espanta todos os problemas com um sorriso” (TOMARKEN, 1997, p. 45). Relembrando o comentário de Erikson sobre a centralidade de Rosalind para as leituras homogeneizantes da peça, não é uma coincidência que a produção mencionada tenha se apoiado em uma Rosalind cujo charme e humor são acompanhados de gentileza e até de “caridade espontânea”.<sup>119</sup> Uma resenha do jornal *Manchester Guardian* sobre a apresentação de Edith Evans comprova a continuidade das interpretações do pré-romantismo ao princípio do século XX, ao relatar que, no final, “a audiência se tornou um Orlando [sic!]” (JAMIESON, 1997, p. 634). A idealização da feminilidade, e como tal sua função redentora para os homens, é tão palpável nesta produção quanto nas produções da Restauração, tão preocupadas com o casamento como a recuperação feliz, e até bem aventurada, da ordem pública através de um idealizado microcosmo privado.

Até mesmo as características inovadoras da produção de Michael Elliot, principalmente a caçada ao veado em cena e a concomitante caracterização da Floresta de Arden com sede de sangue e selvageria, não chegam ao ponto de sugerir que essa ambiguidade afeta a energia feminina que domina a peça. Como as resenhas deixam claro, a Rosalind de Redgrave é o poder de cura, o centro caridoso da interação dramática e do sofrimento. No que se refere à questão de gênero, a consideração dessa produção como um marco repousa na habilidade de Elliot e de Redgrave de dar à feminilidade, aos traços de caráter e à aparência física de Rosalind um inconfundível visual de meados do século XX (descalça e vestida de sarja), i. e., o diretor e a atriz atualizaram sedutoramente noções recebidas de feminilidade.<sup>120</sup> O encanto da *performance* de Vanessa Redgrave se deve, em primeiro lugar, a esta habilidade de usar seu corpo em cena como uma confirmação das qualidades femininas essenciais – de modo algum sua

---

<sup>119</sup> Resenha do *Sunday Times* sobre a interpretação de Vanessa Redgrave. Novamente, podemos perceber como o olhar masculino tradicional idealiza uma Rosalind que funde encantamento com atributos maternos.

<sup>120</sup> Veja-se, por exemplo, a crítica de Eric Keown, citada em Gay (1994, p. 54) na revista *Punch*: “Ela é uma Rosalind completamente moderna. Poderia ser uma de nossas filhas, apaixonadas, e é um prazer olhar para ela”. E, mais ainda, a opinião de Julian Holland no *Evening News*, de que “ela conseguiu algo raro no palco – ser, ao mesmo tempo, atemporal e contemporânea” (citado em GAY, 1994, p. 55).

existência como um charmoso e sedutor objeto do voyeurismo masculino.<sup>121</sup> Sem surpresas, a produção termina com um ritual de casamento através de um baile de máscaras tradicional, cujos casais dançantes não apenas celebram o casamento como o telos implícito da ação dramática da peça, mas ao escolher o duque, que está assistindo, como o estável (embora isolado!) centro de seus rodopios, eles igualmente celebram a restauração da ordem patriarcal.<sup>122</sup>

A produção de 1961 de Elliot pode não ter sido influenciada pelos ensaios de Jan Kott sobre a dramaturgia de Shakespeare, mas seu Arden já revela sinais da ambiguidade que o acadêmico polonês defenderia. De fato, até o tumulto cultural no fim dos anos 1960, Rosalind continuou a funcionar como um objeto não problemático de identificação e de desejo para os membros, tanto femininos como masculinos, da audiência. Produções que problematizassem abertamente leituras harmonizadoras e redentoras não apareceram em cena antes de 1973, quando a versão feminista de Buzz Goodbody tentou utilizar a narrativa de *As You Like It*, principalmente sua reversão dos papéis tradicionais da comédia elisabetana, de acordo com a qual o jovem herói liberta sua jovem amada de uma ordem opressiva, para comentar criticamente os estereótipos de gênero e o lugar da mulher na sociedade (GAY, 1994, p. 65). Ela foi criticada porque supostamente faltava humor e leveza à sua versão (HATTAWAY, 2000, p. 53), mas

---

<sup>121</sup> Confira-se, por exemplo, a reação da crítica quando Redgrave, de tempos em tempos, retira sua capa mostrando seu cabelo dourado como prova de uma radiante feminilidade: “Mas quando o sol brilha, ele brilha totalmente – principalmente nos momentos em que Miss Redgrave escapa de seu disfarce de menino, arranca seu boné, de modo que seus cabelos caem como um bando de pintassilgos ao sol” (J. W. Lambert, *The Sunday Times*, 9 jul. 1961).

<sup>122</sup> Apesar da tentativa de evitar confusão de gênero, a apresentação de gênero de Redgrave não foi sem problemas, já que em Rosalind-como-Ganymede Redgrave produz certo número de posturas corporais diante de Orlando que são decodificáveis como tipicamente femininas. Logo depois de cair nessas posições, ela dá sinais de perceber seu “erro” e as corrige. O efeito não é somente um comentário metateatral sobre a arte de atuar, mas também um comentário intrigante, pois permite a Ganymede um interesse sedutor em Orlando e poder sobre ele, que atravessam gênero e heterossexualidade, já que Orlando não vê através de seu disfarce. A audiência pode começar a imaginar de onde surge seu fascínio: do jovem diante dele ou da *lady* imaginada. Mesmo assim, nenhum crítico comentou esse problema, o que sugere que eles tinham pouca sensibilidade para as potencialidades eróticas de Ganymede. Tudo foi tomado como um atestado do charme feminino de Rosalind/Redgrave. Um menino, similarmente sedutor, teria claramente complicado a situação.

principalmente porque, em última instância, a produção parece não ter encontrado a linguagem para fazer sua liberdade erótica *hippie* funcionar no diálogo de Arden com as restrições dos estereótipos de feminilidade socialmente construídos – possivelmente porque Goodbody não acreditou na plausibilidade da cena do casamento, na qual esse tipo de diálogo é mais proeminente e problemático (GAY, 1994, p. 65). Surpreendentemente, a confusão das imagens de gênero e das posições de poder sexual presentes no programa e no pôster, que mostravam um casal de aparência unissex de costas, não encontraram seu caminho no palco. Muito sedutora como Ganymede, a interpretação de Eileen Atkin foi vista como decididamente heterossexual, tanto quanto o vestuário que nitidamente reproduziu noções *hippies* contemporâneas de gênero (p. 65).<sup>123</sup>

A primeira a destacar a questão do fortalecimento feminino foi a produção dirigida por Adrian Noble, na RSC (*Royal Shakespeare Company*) em 1985, muito lembrada pela interpretação de Rosalind por Juliet Stevenson. Toda a equipe criou um diálogo imaginativo e provocador entre uma concepção concentrada e o excesso do texto da peça. Com seu enquadramento jungiano, o espetáculo permitiu o fortalecimento dramático dos personagens – especialmente Rosalind, Celia e Jaques –, forneceu uma interpretação transpessoal do significado do texto e, ao mesmo tempo, evitou qualquer compromisso político. Os impulsos libertadores da peça podem ser liberados somente sob a condição de que o desenvolvimento dos personagens seja isolado da realidade social – possivelmente um comentário implícito sobre o poder do “Thatcherismo”, nos anos 1980 na Grã-Bretanha.

A relutância em levar em conta esses aspectos da psique que são socialmente condicionados está claramente presente nas citações de C. G. Jung ou Heinrich Zimmer no programa, bem como nos comentários de Juliet Stevenson sobre sua interpretação de Rosalind. A jornada pela Floresta não é fuga da tirania, mas “uma jornada a uma região distante” (Zimmer, citado no programa). Stevenson entende o masculino e o feminino como arquétipos, não como construções sociais: a peça “é uma exploração vital de gênero, o masculino e o feminino em todos nós. Rosalind é muito solta, quando é permitido ao seu lado masculino ser liberado”

---

<sup>123</sup> O interesse nas interpretações antitradicionais também aparece na produção de Trevor Nunn, no *Royal Shakespeare Theatre* em 1977, e na produção de Colin Dexter no *Olivier Theatre* em Londres, em 1979. Curiosamente, entretanto, questões de política sexual continuam excluídas de suas análises de ideologia e posições de poder.

(GAY, 1994, p. 76). Stevenson claramente entende e valoriza o masculino como o *animus* arquetípico jungiano, não como as normas e os traços de caráter dominantes na sociedade patriarcal. Tomarken observa o desprezo pelas questões políticas como um problema de equilíbrio dramático: “são as personagens da peça mais importantes do que a própria peça, particularmente quando a personagem é desenvolvida do ponto de vista da posição individual na hierarquia de gênero e na hierarquia política/social” (GAY, 1994, p. 59) Em outras palavras, ele não está satisfeito com a leitura psicológica da peça como muito redutora – e algumas das mudanças dramáticas implementadas na reabertura da produção de Stratford em Londres mostram como a produção tentou resolver a negligenciada dimensão social do texto e da *performance*.

Ainda assim, a abordagem jungiana permitiu o tratamento de gênero de um modo menos rígido, já que, tanto Rosalind quanto Orlando, colocando em cena seus “*animus*” e “*anima*” respectivamente, transgrediram conceitos de gênero tradicionais. Essa abordagem de certo modo andrógena de ambos os personagens apresentou uma Rosalind altamente complexa em cena. A julgar pelas resenhas, a Rosalind-como-Ganymede de Stevenson, em calças bufantes e cabelo de estilo unissex, consegue manter presentes para a audiência as diferentes camadas de gênero.<sup>124</sup>

A tendência de esquecer a política e de ler essa comédia romântica simplesmente em termos arquetípicos – a definição de Noble de comédia era “uma cerimônia ou iniciação encaminhada para o matrimônio” (GAY, 1994, p. 77) – é reconhecida e problematizada na remontagem da cena do casamento. A versão londrina mostrou uma cena de casamento na qual se permitiu jogar contra o final feliz, ao interromper a dança e fazer os atores encararem a audiência (GAY, 1994, p. 76, 81, 191, e nota 21) e saírem pelos fundos por um buraco que lembrava a lua. Assim, Noble sucumbiu de certo modo às objeções de Stevenson de que a produção não deveria estabilizar a remontagem das relações de gênero através da encenação

<sup>124</sup> Ver o *Times* de 24 de abril de 1985 e o *Daily Telegraph* de 25 de abril de 1985, citados em Marshall, 2004, p. 85: “Esse Ganymede não substituiu simplesmente Rosalind em Arden: ele corre paralelamente a ela. Os dois conspiram algumas vezes, outras vezes colidem e até se traem por vezes. Apesar de, ou talvez por causa disso, a fluidez das definições de gênero e os diálogos entre Orlando e Rosalind expressam uma carga erótica significativa.” Uma observação muito similar foi feita sobre a interação entre Rosalind e Ganymede na versão totalmente masculina de Cheek by Jowl de *As You Like It*.

de um ritual de casamento tradicional.<sup>125</sup> Mas a nova solução de Noble marcou também uma separação clara entre o mundo real de necessidades patriarcais – intocado pelos eventos na Floresta – e os aspectos fantásticos desses eventos.

Já que o jogo de amor em Arden funciona como um impulso jungiano para integrar o *animus/anima* dentro de cada figura, ele não permite ler o gênero como expressão de comportamento socialmente construído e informado. Nessa abordagem, a agressão ou submissão de homens e mulheres se tornam mitológicas, separadas do contexto social. Consequentemente, a cena final do casamento agora é marcada pelos casais que se movem, pelas coxias, para “longe” da audiência. Ao deixar o palco através da lua, as personagens escolhem o mundo de arquétipos de Arden, porque não existe lugar fora de Arden, onde seu amor e jornada podem continuar vivos. Essa imagem permite que a produção insista que Arden é um espaço utópico, enquanto, ao mesmo tempo, problematiza-o. Portanto, já que o sonho psíquico e a realidade social não podem ser ligados nessa imagem dos atores deixando o palco através da lua, esse movimento também marca o limite dessa produção.

A montagem de Noble de *As You Like It* precedeu várias produções que não puderam encontrar muita esperança nos humores leves ou nos desejos eróticos de Rosalind. A produção de John Caird de 1989 para a RSC evitou todo o glamour andrógino de Rosalind, encontrando “as fontes de poder e energia [...] não [...] em Rosalind ou no bosque, mas no mundo dos jogos de machos comandado por homens de terno” (GAY, 1994, p. 85). Em concordância com esse conceito, Sophie Thompson não tentou apresentar uma Rosalind eroticamente fortalecida, muito menos um Ganymede viril. Uma leitura similar, que desafia noções preconcebidas de Rosalind como a figura central da peça e se concentra na continuidade entre a corte e Arden, foi desenvolvida por Tim Albery em sua produção no *Old Vic* em 1989 (GAY, 1994, p. 192).

A produção de Cheek by Jowl de 1991 é significativa, pois não adere a um entendimento antitético do debate sobre subversão e contenção. Na verdade, ela desafia aquelas interpretações que proclamam um significado para a narrativa e a estrutura discursiva da peça, através de um desfecho unificador, uma abertura ideológica ou um harmonioso equilíbrio de

---

<sup>125</sup> O quadro da cena do casamento no vídeo da BBC tirado da produção de Stratford me parece, na verdade, remanescente da versão de 1961 de Elliot, com Vanessa Redgrave.

opostos, o que representa uma quebra em relação a quase trezentos anos de história da montagem da peça. Em vez disso, como veremos, o espetáculo utiliza uma abordagem dialética, através da qual personagens e membros da audiência são finalmente convidados a manter presente os elementos dialéticos e a tirar prazer e impulsos transformadores dos jogos apresentados.

A história da montagem da peça na Alemanha é bem diferente da britânica. Na Alemanha, a peça foi encenada pela primeira vez em 1775, em Biberach, pequena cidade do Sul do país, onde Johan Christoph Martin Wieland viveu e trabalhou. Ele foi o primeiro tradutor dos textos de Shakespeare para o alemão que não se contentou com uma simples narração da estória da peça. Sua amizade com o duque local tornou Biberach o lugar de várias estreias das peças de Shakespeare nos palcos alemães.<sup>126</sup>

Simon Williams observa que *Wie es euch gefällt [As You Like It]* “não será vista em outro lugar por mais de um século” (1990, p. 54), e seu livro concede à peça somente quatro entradas, duas a propósito de sua posição na sequência de traduções por Schlegel/Tieck, e duas referentes à data de sua primeira produção. A razão para tal fracasso no palco parece estar relacionada às práticas teatrais alemãs, porque Williams aponta para certa “inadequação de Shakespeare aos propósitos do teatro de corte alemã, no final do século XVIII e começo do século XIX”, devido ao “mundo prolífico” no drama de Shakespeare (p. 93). Da mesma maneira, as práticas teatrais da época tinham que lutar com mudanças de cenário, já que o costume era construir cenários ilusionistas que eram muito incômodos na hora da troca. Assim, as peças eram editadas com esse fim. Possivelmente, esse processo de edição foi responsável pela negligência que *As You Like It* sofreu no teatro alemão antes do século XX. Hortmann observa que a peça não foi encenada no início do século XX devido a queixas sobre o arranjo das cenas, impossível de levar ao palco (1998, p. 8). A produção de Otto Falckenberg, em 1917 – muito influenciada pela música e pela dança, de tal modo que a última cena “se dissolveu completamente em música, dança e júbilo” – garantiu à peça um lugar sólido no repertório do teatro alemão. A sensibilidade artística do diretor faz com que ele perceba a vibrância erótica inerente à peça, como uma vibrância que leva o mundo do teatro para além dos domínios da civilização (HORTMANN, 1998, p. 104):

---

<sup>126</sup> Para a descrição da importância de Wieland, ver Simon Williams (1990).



[...] o segredo da peça é que Orlando reconhece sua Rosalind em seu disfarce masculino, e Rosalind fica feliz em saber que Orlando a reconheceu. O significado da peça não depende do não reconhecimento recíproco, mas da não admissão do contrário. É desse modo que seus disfarces criam a condição para uma peça cheia de ousadia e encanto. Eros liberado se transforma em Pan.<sup>127</sup>

Falckenberg estabeleceu a ideia da Floresta de Arden como um “mundo verde” no teatro alemão, embora ele tenha se tornado um Arden muito mais selvagem e emocionalmente arcaico do que na versão inglesa. A interpretação pagã de Falckenberg não encontrou seguidores no universo humanista burguês da Alemanha.<sup>128</sup>

Nos anos 1930, com os nazistas no poder, as montagens das comédias shakespearianas ultrapassaram em muito as das tragédias e das históricas. A pressão por encantamento inócuo e interpretações despolitizadas é palpável em descrições das montagens produzidas por Hilpert em 1934, no *Deutsches Theater Berlin*, que encenou a comédia como um leve poema romântico num estilo rococó, e ainda mais na produção de Gustaf Gründgens, de 1940, em Berlin, que sufocou a peça com uma atmosfera de total encanto bucólico e sabedoria imparcial. É interessante notar que, após a estreia, ele decidiu cortar a conversão final do Duque Frederick. Problemas políticos não combinavam com essa produção, nem com seus planos profissionais (HORTMANN, 1998, p. 129-131).

A peça recebeu montagens convencionais, tardo românticas, durante os anos 1950 e o início dos 60, enquanto o teatro alemão estava ocupado afirmando valores humanistas tradicionais em cena. A situação mudou no final dos anos 1960, quando diretores famosos, como Claus Peymann, Peter Stein e Peter Zadek deram início a uma revolução artística. As discussões políticas e ideológicas da década, profundamente influenciadas não apenas pela ascensão do terrorismo político na Alemanha, mas mais ainda pelo que ele defendia, isto é, a discussão sobre a continuidade moral, institucional e econômica entre o Terceiro Reich e a Alemanha do pós-guerra, enfatizaram a mensagem ideológica das *performances*. Essa tendência transformou Arden

---

<sup>127</sup> A frase final aparece somente na edição alemã do livro de Hortmann (1998b, p. 119): “*Eros der befreite wandelt sich in Pan*”.

<sup>128</sup> Novamente não antes dos anos 1970, a década da revolução sexual, ideia similares puderam florescer no teatro, principalmente nas produções totalmente masculinas de Ionescu.



num lugar cada vez menos idílico, (HORTMANN, 1998, p. 252), como demonstraram as produções de Roberto Ciulli, em 1974 em Colônia e a de Petrica Ionescu, em 1976 em Bochum.<sup>129</sup> Do mesmo modo, na República Democrática Alemã, os anos 70 viram uma tendência à despoetização do universo de *As You Like It*, principalmente na tradução de Heiner Müller, que foi utilizada por Benno Besson para uma montagem de *As You Like It* centralizada na relação entre pais e filhos numa sociedade feudalista (HAMBURGER in HORTMANN 1998, p. 414).

Segundo Hortmann (1998, p. 252), foi a memorável produção de Peter Stein, em 1977 em Berlim, que levou imaginação de volta a Arden, sem eliminar os elementos sombrios da Floresta. Embora a produção seja largamente lembrada em função do seu cenário e da ambientação nos estúdios de filmagem CCC em Berlim, que possibilitava aproximar fisicamente a audiência da cena mais do que o normal, Hortmann também vê uma abertura interpretativa na produção e conclui que Peter Stein “aparentemente não se prendeu a leituras redutoras, à la Ciulli ou Ionescu” (1998, p. 274), uma visão também aceita por Patterson.

Nenhum diretor proeminente produziria outra versão memorável de *As You Like It* até 1993, quando então Katharina Thalbach encenou sua versão totalmente masculina da tradução bastante livre de Thomas Brasch, em Berlim. Com base nos conceitos da modernidade tardia de identidade-mosaica, a concepção de Thalbach se concentrou no poder de brincar com elementos de gênero num jogo de amor em espiral, cuja liberdade é possível num espaço concedido e, portanto, controlado pelas regras e governantes das realidades socioeconômicas. Como veremos, Thalbach infundiu na sua produção um leve ponto de interrogação concernente às possibilidades de liberdade. A final, as hierarquias sociais vão impor um fim a essas experiências.

Parece que nos anos 1990 diretores tentaram buscar sua “salvação” na hibridização, alguns para produzir uma atmosfera decadente, como a

---

<sup>129</sup> Do mesmo modo, o filme de Christina Edzard, rodado em 1992 durante a era Thatcher, não permitiu um Arden escapista e a locação foi feita nas docas de Londres. Todas as três produções fracassaram com o público, possivelmente porque o texto da peça não suporta uma ambientação tão radicalmente antipastoral (apesar do ambiente sombrio e de elementos no comportamento de Rosalind que poderiam ser chamados de sádicos), mas parece igualmente justo afirmar que os membros da audiência não estão prontos para mudar suas noções preconcebidas da peça, asseguradas por um horizonte de harmonia poética romântica.

produção de Caird em 1993 para a RSC, outros para energizar a peça de Shakespeare com elementos burlescos, explorando as incongruências no estilo e no registro. Embora a hibridização seja frequentemente criticada como uma indevida popularização de Shakespeare, a crítica mais forte me parece ser a de que várias dessas produções não refletem simbolicamente as tradições nas quais baseiam sua hibridização. Se não incluem uma discussão autorreferencial sobre sua forma, elas raramente criam um impulso progressivo que pode questionar o contexto social que permite e produz esse jogo com signos culturais. *Romeu + Julieta*, de Baz Luhrmann, em 1996, pode ser considerada como exemplo autoconsciente e autocrítico de hibridização. Apesar da produção de Thalbach conter alguns elementos incongruentes, o público ainda espera por tal produção, no cinema ou no palco, de *As You Like It*.

Conforme foi explicado na Introdução, as produções teatrais totalmente masculinas do drama de Shakespeare podem continuar alinhadas com noções modernas de gênero. A julgar pela compreensão de Boas e de Rylance da relação entre personagem e ator, as produções mantêm esse alinhamento porque reproduzem uma noção utópica moderna de masculinidade como uma universalidade andrógena, etérea: arte e mente, i. e., o signo e a personagem como texto são tudo, a materialidade e o corpo do ator não são nada. Veremos que ao menos a produção de Clifford Williams de *As You Like It* ainda se baseia muito nessas suposições culturais. Não surpreende, então, que ele não tenha considerado sua produção como uma intervenção de apagamento e uma negociação da relação entre as identidades homossexual e heterossexual. Enquanto os anos 1960 viram várias atuações *drag* e especialmente a música *pop* entre as dez mais na Grã-Bretanha e Alemanha, que glamorizavam o travesti sem colocar a questão da discriminação sexual,<sup>130</sup> os anos 1970 assistiram não somente a uma associação mais próxima (e frequentemente puramente sensacional) do travestimento artístico com a homossexualidade, mas também a uma crescente conscientização política entre os *gays*. Homossexualidade e heterossexualidade, homens hétero e homossexuais, eram abertamente vistos como opostos e excludentes. Tornou-se quase impossível, então, produzir uma performance totalmente masculina sem uma piscadela para a homossexualidade. As vicissitudes da produção de Petrica Ionescu,

---

<sup>130</sup> A descrição do contexto popular das *performances* totalmente masculinas em termos de música *pop* baseia-se em informações do capítulo seis, em Baker (1994).

em Bochum, comprovam a renegociação da identidade e da sexualidade masculina com todas as suas controvertidas implicações políticas. Durante os anos 1980, essa oposição se suavizou, no mínimo através da aparição na cultura da música popular da figura chamada de “liquidificador de gênero”, principalmente Boy George e seu Culture Club. Ele foi o primeiro na cultura *pop* a definir sua existência para além da orientação sexual, como *queer* e como uma opção tanto para homo como para heterossexuais.<sup>131</sup> Também é a década na qual o pós-modernismo, segundo Jameson e Lyotard, como lógica do capitalismo tardio, alcançou uma audiência majoritária e promoveu uma discussão sobre as qualidades utópicas das identidades híbridas e instáveis. A partir de então, ficou mais fácil jogar com as identidades híbridas, valorizar a teatralidade das identidades em geral e de gênero em particular. Tanto Cheek By Jowl quanto Katharina Talbach puderam utilizar essa licença em suas versões de *As You Like It*.

Como veremos, a não fixação das identidades de gênero dicotômicas pode ser dirigida para diferentes objetivos. O impulso transgressivo nas *performances* dramáticas totalmente masculinas de *As You Like It* podia ter como objetivo a reconfiguração da masculinidade em direções praticamente opostas. Especialmente o tratamento dos potenciais metateatrais, que Shapiro chama de possibilidades de vibrância teatral, como as características mais evidentes nas *performances* totalmente masculinas, difere de modo tão significativo que o impulso erótico e político nas produções escolhidas de *As You Like It* pode ter origem nas abordagens dessas possibilidades pelos diretores. Porque é através do destaque ou da negligência dessas alusões metateatrais no interior do travestimento, que a identidade é construída como um fenômeno híbrido ou uníssono. No contexto de uma narrativa teatral em *As You Like It*, que revela um impulso crítico direcionado à estrutura do poder político unificador aí inscrito, a posição que a produção adota sobre a questão da identidade, como unificável ou, por contraste, como fundamentalmente híbrida, determina os meios plausíveis para se

---

<sup>131</sup> Ver Baker: “George constantemente tinha que justificar seu modo de vestir, e a principal pergunta que se fazia sobre Boy George rapidamente deixou de ser ‘ele é ele ou ela?’ e passou a ser ‘ele é ou não gay?’”. A réplica de George é astuta ao colocar como central as ansiedades heterossexuais e sua superação: “Não acho que ser *gay* seja o problema. É ser efeminado. É não ser viril o problema. Veja, quando as pessoas aceitam Boy George, estão aceitando um milhão de coisas sobre elas mesmas. Elas não estão aceitando que eu sou *gay* ou hétero; estão aceitando que um homem pode agir de um modo diferente do esperado” (BAKER, 1994, p. 249-250).

avaliar a função dos potenciais eróticos com relação às regulamentações políticas na narrativa, expressadas principalmente na cena do casamento: se a produção opta por uma harmonização utópica da identidade de gênero e das relações eróticas e sociais para além da realidade vivida; se nega radicalmente essa harmonização; ou se tenta negociar a tensão entre uma harmonia de algum modo forçada e uma poderosa instabilidade erotizada. As quatro produções adaptam alusões metateatrais identificadas no texto da peça a essas diferentes estratégias para criar um espetáculo complexo e ainda assim coerente.



## **A atração cambiante da transgressão: *performances* teatrais totalmente masculinas de *As You Like It* na segunda metade do século XX na Inglaterra e Alemanha**

Como foi discutido no capítulo 2, acredita-se que as *performances* totalmente masculinas produzam uma instabilidade teatral peculiar em termos de identidade, o que Michael Shapiro chama de “vibrância teatral”. Tecnicamente, essa instabilidade depende de uma consciência simultânea na audiência das diferentes camadas de identidade no interior de uma personagem em cena. Nas peças elisabetanas, normalmente existem três camadas de identidade (ator masculino, personagem feminino de elenco travestido, personagem feminino disfarçada de homem), mas no caso de *As You Like It* existe uma quarta, Ganymede disfarçado, tratado e imaginado como uma “Rosalind” fictícia por Orlando e, possivelmente, pela audiência. Segundo Stallybrass, a instabilidade dessas figuras teatrais deriva não somente de uma consciência metateatral efetiva, mas da tentativa oposta de estabelecer qual aspecto da identidade de gênero está sendo representada em um determinado momento. Portanto, desse ponto de vista, o foco não está apenas no elenco totalmente masculino para fazer com que a audiência acredite na masculinidade dos personagens femininos, estimulando-a em direção “à quintessência de um ato de fé teatral”,<sup>132</sup> mas também na capacidade de produções totalmente masculinas específicas para solapar esse mesmo ato. Ou dito de forma mais simples, a questão não é se a produção consegue nos fazer esquecer os atores masculinos em cena, mas se consegue nos fazer a) esquecer-los; b) só lembrar deles em determinados momentos, produzindo assim uma tensão criativa emocional e imaginativamente.

---

<sup>132</sup> Ver Donnellan em sua conversa com Dominic Cavendish (*Independent*, 4 jan. 1995).

Além disso, a vibrância teatral como um borramento artístico dos limites conceituais de gênero em cena, ou pelo menos como uma negociação desse potencial, não está limitada à construção teatral da identidade de gênero de uma personagem, como em Shapiro. Como era o caso com a *mimesis* não realista no teatro elisabetano, em uma *performance dramática* essa construção teatralmente vibrante de uma personagem está mais engajada em uma aliança com outros elementos metateatrais. Essa possível junção confere à realidade teatral uma vibrância conceitual, por exemplo, entre elementos miméticos e não miméticos, entre tratamentos realistas e não realistas da psicologia humana e da realidade social em cena. Portanto, os efeitos de borramento dessa individualidade teatral dificilmente podem ser separados da construção teatral da realidade social como um todo, como as considerações de Sedinger, citadas e comentadas na Introdução, já sugeriram. De um ponto de vista epistemológico, a vibrância teatral enfatiza incerteza, em vez de certeza, em relação ao gênero do corpo teatral e, portanto, risco emocional em vez de segurança. Suas codificações instáveis e ambíguas não apenas permitem aos membros da audiência se relacionar de modos diferentes e pessoais com o momento teatral, mas em sua ambiguidade conscientemente desenvolvem esses momentos como desafios para frustrar claramente as expectativas da audiência. Isso significa que coloca sua “verdade” no olho de quem vê, enquanto igualmente desafia a certeza no olhar de qualquer “olho”. Assim fazendo, a vibrância teatral produz uma noção de realidade, cuja inclusão depende da comunicação dos membros da audiência para negociar seus diferentes pontos de vista. Ela desafia os membros da audiência a perceberem suas diferenças como parte de um mesmo “todo” – uma estrutura mais assumida que provada. Nesse impulso em direção ao que eu chamaria de uma *unidade em disputa*, podemos localizar o ímpeto pedagógico e político<sup>133</sup> de produções que tentam produzir vibrância teatral.

Como estratégia para borrar a identidade de gênero de uma personagem, esse tipo de vibrância tem consequências para os efeitos eróticos produzidos por essa construção teatral, que produz um objeto de desejo que é fantasiado tanto quanto é real em cena (STALLYBRASS, 1997). No contexto desse efeito, as produções podem dirigir a atenção e as fantasias dos membros da audiência para a) os encontros eróticos no palco

---

<sup>133</sup> No sentido mais básico de “político”, como as questões que dizem respeito à *polis*, à comunidade social, da qual os espectadores são parte.

e b) para o próprio engajamento emocional da audiência na ação teatral. Em ambos os casos, “uma mistura de excitação e confusão” (MARSHALL, 2004, p. 89) é produzida se a vibrância teatral envolve completamente uma vibrância erótica. No entanto, a atenção crítica nesse contexto se situa na questão de até que ponto a interação representada do desejo, fantasia e conhecimento do sexo dos atores e personagens confunde as noções moderna e da modernidade tardia de sexualidade como um meio não moralista para analisar o tipo de escolha de objeto erótico apresentado no palco.

Finalmente, a recepção e avaliação desses efeitos e de suas linguagens teatrais pela audiência são efetuadas contra um horizonte de moral hegemônica e de normas sociopolíticas. Aí se localiza a questão do potencial transgressivo de uma produção, a saber, de que modo as normas implícitas de uma produção são cúmplices, ou apontam para além, de um contexto sociocultural e moral historicamente dado. As três categorias de contexto – moderno, modernidade tardia e pós-moderno – ajudam a analisar essa interação e a descrever a função cultural de cada produção dentro dos respectivos contextos históricos e dentro das dinâmicas culturais da Inglaterra e Alemanha em geral. Assim, eu divido minha análise das *performances* totalmente masculinas em três seções: a produção teatral de identidade, as estratégias e efeitos eróticos produzidos por sua teatralidade, e a interação entre teatralidade e contexto sociopolítico, conforme afirmado ou desestabilizado pelas produções. Com essa divisão do capítulo por categorias analíticas e não por produção, pretendo não apenas ligar os casos de estudo detalhados a uma clara pergunta teórica da pesquisa, mas também fortalecer a relação dinâmica entre cada categoria analítica teatral e o contexto cultural mais amplo. Além disso, a possibilidade de relacionar os resultados em cada categoria analítica – teatral, vibrância erótica e sociopolítica – às dinâmicas culturais, das regulamentações modernas às pós-modernas, permite a leitura das produções não como trabalhos isolados da arte teatral cujo significado está contido nelas mesmas, mas como um teatro que participa ativamente e interfere em seu próprio contexto cultural.



## 4.1 Vibrância teatral: negociando a identidade através do gênero e de outros signos teatrais

### 4.1.1 Purificando o hibridismo: a androgenia sublime de Clifford Williams

Quando a cortina subiu e a audiência foi apresentada à corte do Duque Frederick, o que ela viu, na produção de Clifford Williams com o National Theatre, no Old Vic, em 1967, foi um palco quase nu, tendo ao fundo uma parede de acrílico transparente. Em cena, algumas formas geométricas, pirâmides inteiras ou com vértice cortado, conferiam ao ambiente uma limpeza que lembra a linguagem formal da arte minimalista, que conheceu seu período mais criativo e popular exatamente na metade dos anos 60. Artistas como Donald Judd, D. Flavin e Sol Le Witt, entre outros, criaram estéticas em reação ao caos e à emotividade dos *happenings* e do expressionismo abstrato (GABLIK, 1981). O cenário, projetado por Ralph Koltai, seguiu esses princípios, colocando no palco formas puras e funcionais, linhas claras para objetos cuja materialidade não expunha marcas de utilização diária, mas simplesmente serviam como suporte material para uma linguagem formal que suprime os resíduos de individualidade humana e de realidade vivida. Lembrando a máxima de Sol Le Witt, citado em Smith (1981, p. 261), de que, em última instância, somente ideias podem ser obras de arte, o cenário deu à produção desde o começo um impulso fortemente intelectual e idealista, quase anticorpóreo. Essa é a primeira e já massiva indicação de que, apesar do potencial erótico provocativo de seu projeto totalmente masculino, Williams não estava interessado nessa *performance* totalmente masculina como uma forma de política de corpo subversiva. Dada a inclinação racional da arte minimalista, ele e seu cenógrafo deixaram claro que seu interesse residia na complexidade intelectual, e não na complexidade física desse dispositivo teatral. Julgada retrospectivamente por nossos padrões contemporâneos, a abordagem de Williams é bastante conservadora, retrocedendo aos ideais românticos de perfeição como unidade e pureza, ao invés de empurrar o corpo encenado para o domínio da corporalidade polimórfica ampliada e um uso, moralmente e, conseqüentemente, politicamente, provocador do corpo. Entretanto, como veremos na seção 4.3.1, essa forte ênfase na mente em vez do corpo, na arte em vez da natureza, foi recebida como uma excitante transgressão das regulamentações de identidade apresentadas

tanto pela posição humanista burguesa como pela antiburguesa, ou pela “hippie”.

A concepção de Williams da peça, destacada na sua “Nota da Produção” e publicada no programa, permite que se afirme que o cenário expressava bem sua abordagem do texto da peça. Na nota, ele não somente endossa “uma montagem totalmente masculina de *As You Like It* [que está] enraizada organicamente numa crença sobre a natureza da peça” (1967a, p. 13), e mais ainda, Williams supõe que a peça “conjura um tempo de liberação mágica do domínio material, que é parte tanto do sonho de nossa própria época quanto de mito e lenda”. Como vimos, um público da época da Restauração quase certamente teria considerado essa interpretação uma empreitada absurda. As audiências românticas provavelmente teriam concordado parcialmente,<sup>134</sup> enquanto os vitorianos foram à procura da liberação mágica na vida diária. Da mesma forma, Williams não considera as interpretações centradas nas dificuldades socioeconômicas na Floresta de Arden. Portanto, a interpretação de Williams está longe de ser “natural”, nem está “organicamente” enraizada no texto da peça, embora se possa reconhecer a consistência conceitual de sua abordagem.

Através de sua escolha das palavras (organicamente, conjurar, mágico), bem como da direção unilateral desse sonho (libertado do domínio material), Williams coloca os termos de sua interpretação da peça num terreno psíquico, mais jungiano que freudiano. Ele impregna sua abordagem com um ar de naturalidade, mas acima de tudo a infunde de essencialismo transcendental, como a utopia “orgânica” do desejo humano. Essa inclinação para o amor enquanto expressão de pureza angelical, e não de sexualidade polimórfica, em nenhum lugar é mais óbvia do que na concretização do que ele considera a mensagem central da peça. “O exame da beleza infinita do Homem apaixonado – que se encontra exatamente no coração de *As You Like It* – tem lugar em uma atmosfera de pureza espiritual que transcende a sensualidade na busca pela sexualidade poética. É por essa razão que eu emprego um elenco masculino; de maneira a que não extasiados pela realidade da superfície – percamos a verdade interior” (WILLIAMS, 1967a,

---

<sup>134</sup> Embora se possa argumentar que os românticos não desejavam ser libertados do domínio material, mas libertar esse domínio das estruturas opressivas, para que assim seus prazeres e riqueza inerentes pudessem ser experimentados.

p. 13).<sup>135</sup> Williams constrói uma relação entre seu conceito e o de Jan Kott, através da qual ele aceita a interpretação metafísica do disfarce de gênero como aquilo que aponta para uma androgenia angelical, mas suprime seus aspectos sensuais – a estimulação das fantasias eróticas e do desejo físico – como meros elementos superficiais.<sup>136</sup> Essa citação central expressa não somente a utopia tradicional burguesa do amor na produção de Williams – revelada por noções tais como “Homem apaixonado”, caracterizada por “Beleza Infinita”, e buscando a “verdade interior”, todas apontando para um objeto de amor metafísico e, em última instância, para um subjacente essencialismo transcendental no amor –, mas também se propõe a entender a exclusão da sensualidade enquanto um processo de superação e, portanto, uma elevação ao sublime. A frase “sexualidade poética”, que reúne o que Kott mantém separado como uma produtiva, dolorosa e provocante tensão, principalmente idealidade intelectual e paixão física, sugere exatamente essa predominância do elemento poético sobre o sexual: o poético qualifica o sexual, modifica-o, restringe-o. Como veremos na seção 4.2.1, Williams evita um entendimento da linguagem poética em *As You Like It*, como sexualizada, como um tipo de poesia sexualizada ou erotizante. O amor,

---

<sup>135</sup> Kennedy (2001, p. 257) discute essa citação numa versão levemente distorcida, pois ele omite os colchetes para indicar que deixou de fora algumas palavras. Mais ainda, a investigação de Williams, nas palavras de Kennedy, é feita “em uma atmosfera de pureza espiritual que transcende a *sexualidade*” (grifo nosso). A omissão de Kennedy esclarece as coisas, pois evita a confusão do leitor com a noção vaga e problemática de Williams de “sexualidade poética”. Como Kennedy não analisa esse conceito paradoxal e sua função utópica para a *performance*, ele pode afirmar – contra a intenção de Williams – que “o elenco transgênero certamente sublinha a confusão sexual e questões de identidade pessoal, insinuando uma visão mais sombria, *a la* Kott, das relações humanas” [...] Minha discussão da “procura da sexualidade poética” de Williams deve fornecer uma base para não seguir Kennedy em sua suposição, ou, pelo menos, para justificar o questionamento de seu advérbio “certamente”.

<sup>136</sup> Na verdade, a distância de Williams em relação a Kott vai além do que qualquer crítico poderia imaginar em 1967. Em 1974, Williams deu uma entrevista ao *San Francisco Chronicle* (21 de julho de 1974), por ocasião de um *revival* de sua produção com um elenco totalmente masculino modificado nos Estados Unidos, na qual deixou as coisas claras: “Nós [ele e o cenógrafo Koltai] lemos o ensaio de Kott e decidimos que era absolutamente ridículo. [...] Nos tornamos obcecados com o conceito filosófico, mas não conseguimos encontrar uma razão artística para utilizar um elenco totalmente masculino. [...] Como todos os ensaios de Kott, penso que esse [...] foi escrito principalmente para estimular controvérsia.” Parece que a difundida controvérsia em torno do ensaio de Kott forneceu ao menos uma razão econômica para encenar uma produção totalmente masculina.

na produção de Williams, se realiza através do casamento de mentes verdadeiras, não da união de mentes e corpos. Tal entendimento, por certo, tem consequências fundamentais para a construção teatral das figuras do ator, como veremos em um instante.

A decisão de purificar a ambiguidade física do elenco totalmente masculino também domina o programa. Basicamente, o pequeno folheto sugere que a produção se relaciona melhor com tradição do drama poético e que reproduz as objeções dos antiteatrais às montagens totalmente masculinas como o produto de uma histeria específica sobre o efeito corruptor do teatro. Contra a improbabilidade deste efeito, o programa define uma visão eminentemente tradicional do ganho moral com meninos interpretando papéis femininos. Não somente destaca, no início do programa, as avaliações de Granville-Barker e de Guy Boas da proeminente capacidade poética do menino ator, como também encerra sua avaliação do menino ator shakespeariano com a ênfase de Desmond McCarthy na qualidade assexuada e poética da teatro shakespeariano travestido, que trabalha em direção ao que poderia ser chamado de prazer emocionalmente e eroticamente desinteressado do espectador quando assiste à *performance*.<sup>137</sup> A apresentação da tradição *drag* se concentra no prazer artístico e intelectual formal que se pode tirar dessa teatralidade. Se existe alguma reação afetiva envolvida, ela nunca é direcionada para, ou instigada por, os corpos masculinos no palco, mas pelo brilhantismo do ator, agora pretensamente sem gênero, para fazer com que as palavras reluzam. A atração está na obra de arte, uma atração espiritual para o amor abstrato, e não na interface híbrida entre físico e imaginação, entre texto, personagem e ator, o que combina com a concepção de Williams sobre o que a peça “naturalmente” trata.

---

<sup>137</sup> As frases-chave citadas no programa são: “O efeito dessa convenção era, *através da diminuição do interesse pessoal*, o de dirigir a atenção do espectador para a personagem personificada mais do que para o personificador. [...] E pode ser de alguma importância que o declínio do drama poético, com o qual essa técnica combinava tão admiravelmente, começa quando as mulheres começam a interpretar os papéis femininos.” (WILLIAMS, 1967a, p. 8, grifo nosso). O suposto distanciamento da audiência do envolvimento emocional separa essa atitude da ideia de Greenblatt de ficção como fricção. Embora em ambos os conceitos o drama de Shakespeare seja predominantemente verbal, para Greenblatt a brilhante variedade verbal expressa acima de tudo uma qualidade e uma intenção físicas nas comédias, e não uma qualidade poética. Ou melhor, o poético e a mesma qualidade física erótica não podem ser separados, da forma que defensores do drama poético, como McCarthy e Boas, fizeram.

À primeira vista, o programa da montagem dá conta, de maneira variada e até certo ponto equilibrada, do que chama de “tradição *drag*” nas produções elisabetana e moderna do drama de Shakespeare. Entretanto, a escolha e a organização das citações revelam uma tendência clara para retirar o escândalo do teatro shakespeariano totalmente masculino e “poetizá-lo”. Uma estratégia similar é aplicada quando se trata do ensaio de Kott, cujos indícios de uma utopia de prazeres sensuais liberados independentemente do sexo do objeto do amor<sup>138</sup> são desvalorizados pela nota da própria produção de Williams, impressa imediatamente antes dos trechos do ensaio de Kott. A observação conclusiva de Williams “prosódia precede pélvis” é uma confissão retórica bem humorada a respeito do valor inclusivo cultural da linguagem. Indiretamente, ele invoca o ideal do drama poético.

Infelizmente não existe vídeo da performance, o que torna impossível avaliar minha posição de que, ao menos momentaneamente, um *borrament* contraditória de gênero foi alcançado. O efeito da vibrância teatral é tal que dificilmente pode ser percebido em fotografias, pois é ele produzido principalmente por uma mudança de atenção, e pela súbita percepção de que o que foi tomado por “real” é apenas uma camada teatral entre outras. Portanto, devo deduzir se a vibrância teatral foi alcançada, quando, e de que modo foi produzida, principalmente a partir das resenhas de imprensa, que fornecem amplo material para argumentar contra a existência da vibrância teatral em cena.

Já que o personagem de Rosalind, em suas várias camadas de identidade, é o mais propenso a produzir o que Shapiro chamou de figura teatral de “profundidades misteriosas”, vale a pena analisar a *performance* de Ronald Pickup, ainda mais porque sua *performance* foi considerada “a fundação sobre a qual [a] produção se apoia” (HOBSON, 1967b). Durante os ensaios, as associações de gênero na interação entre Rosalind e Celia convenceram ao menos um visitante: o próprio Jan Kott, que decidiu que apesar de os atores masculinos estarem interpretando “como mulheres e desenvolvendo a relação como mulheres, você pode sentir a masculinidade presente. A polaridade está ali” (PEARSON, 1967). Embora a percepção de Kott possa não constituir um exemplo de vibrância teatral, na medida em

---

<sup>138</sup> Para Kott, a noção renascentista da androgenia enquanto encapsulada no hábito de utilizar meninos atores expressa tanto sexualidade polimórfica quanto idealidade neoplatônica. Juntos, eles formam os dois aspectos do “sonho de amor liberto das limitações do sexo”, como Kott é citado, de um modo muito generalizado, no programa.

que não sabemos até que ponto seu termo “polaridade” cobre um fenômeno de vibrância de gênero, que implica a dificuldade em decidir que tipo de identidade de gênero está envolvido em um dado momento, ela ao menos aponta essa possibilidade. Na *performance*, entretanto, a impressão parece ter sido diferente.

Em vista da concepção de produção de Williams que buscou a neutralidade de gênero, não surpreende que o espetáculo não jogue com as múltiplas identidades inerentes ao elenco travestido, bem como à narrativa travestida. Philip French (1967) teve até a impressão de que “a produção não seria significativamente alterada sem eles [os atores de elenco travestido]”. A não importância relativa do sexo do ator no palco é confirmada pela crítica “Shakespeare without girls” [Shakespeare sem meninas] no *The Sunday Telegraph* (1967), cujo crítico destaca que a Rosalind de Pickup “é a mais clinicamente esvaziada de sexualidade”, e a crítica intitulada “All-male ‘As You Like It’” do *Press & Journal Aberdeen* (1967) observa que “a comédia de Rosalind ter que se disfarçar de Ganymede não dá em nada, já que Ronald Pickup no papel apenas recupera seu próprio sexo fora do teatro”. Numa direção similar, Hobson, no *The Christian Science Monitor* (1967), escreve que Pickup “não faz esforço para imitar uma mulher. Ele fala com sua voz natural e se move com seu andar natural”. Ou em outras palavras, ao contrário da impressão de Kott durante os ensaios, para os críticos a diferença entre o ator e a personagem travestida ficou borrada de tal modo que eles viram um ator interpretando a personagem masculina de Ganymede, mas não Rosalind, que por sua vez interpreta Ganymede. A julgar por essas resenhas, a atuação de Pickup não parece ter tido êxito em manter vivas as várias camadas de identidades teatrais e a tensão na mente dos espectadores.

Em concordância com a impressão de um Ganymede predominantemente masculino, mas em contraste com a pretensa ausência de sensualidade, Milton Shulman (1967) relata “nuances de atração homossexual entre Orlando e Ganymede,” expressando, assim, certo mal estar em relação à concomitante tensão na identidade de Rosalind-come-Ganymede. Em seu comentário cético subsequente sobre a ausência de animalidade e paixão na atuação de Pickup como amante, ele dá um interessante exemplo de vibrância crítica, no qual pede mais paixão física e pede que essa paixão trabalhe na direção da neutralidade sexual e de gênero, e não de insinuações homossexuais. Shulman escreve: “Ronald Pickup nunca consegue expressar aquele amor que tudo consome, e que

Rosalind deve ter por Orlando, para justificar a tese de que o amor absoluto é totalmente neutro”. O conceito de vibrância teatral de Shapiro, no entanto, é estranho à tese do amor absoluto como algo puro, espiritual e neutro. Se existe amor absoluto envolvido nesse conceito de borramento teatral das identidades fixas e de promoção da instabilidade de gênero, ele reside no prazer que a experiência de mudança de identidade de gênero pode permitir, tanto literal como simbolicamente, como uma representação da totalidade humana. Também para Robert MacDonald, do *The Scotsman* (1967), o não ocultamento por Pickup de seu sexo masculino é responsável pelo fato de que “a peça se tornou não um conto do amor idealizado, sexual, mas uma comédia ‘*Drag*’”.

Levando em consideração atitudes críticas como as de Schulman e MacDonald, as insinuações homossexuais na *performance* afirmam o fracasso de Williams na utilização convincente do elenco totalmente masculino para trazer à cena sua ideia de *As You Like It* como uma peça sobre o amor absoluto, i. e., puro amor espiritual. A rigor, não é a insinuação homossexual, mas a insinuação sexual que estraga o projeto de Williams. A ideia de produzir uma *performance* de *As You Like It* quase assexuada e sem corpo é contrariada pelas realidades físicas mais rudimentares das *performances* teatrais, principalmente a existência de seres humanos em cena. A despeito de suas intenções, a produção de Williams não conseguiu transformar o corpo físico em um signo neutro.

Portanto, no que diz respeito à vibrância teatral, parece justo supor que Williams nunca quis criar esse efeito de profundidade misteriosa. Ao contrário, seu interesse é testar a possibilidade de representar a pureza transgênero em uma versão de *As You Like It*. Aparentemente, a julgar pelas resenhas, a produção não tirou vantagem dos possíveis gestos metateatrais (ZIMMERMANN, 1992, p. 47) para instigar a ambiguidade de gênero em oposição à neutralidade de gênero. Martin Esslin, escrevendo para o *New York Times* sobre a falta de sensualidade e ambiguidade sexual de Rosalind e Celia, chama isso de falta de “fascínio-tipo-Genet”. A ligação entre ambiguidade sexual e Genet, que Esslin constrói, perde sua qualidade crítica se lembrarmos como Jan Kott interpretou a função do travestimento em de *As You Like It* Genet: “Travestimento [...], para Genet, significava a oportunidade suprema de subversão. Mimetizar o sexo oposto (ou raça) constitui a maior profanação de todas, porque no teatro, como escreve Artaud, corpos e sentimentos se misturam. Interpretar o amor é imitar o amor, mas mimetizar o amor é desmistificar o amor, mimetizar o poder



é desmistificar o poder, mimetizar o ritual é desmistificar o ritual” – em *Theatre Notebooks* – (KOTT, 1968, p. 268 apud SENELICK, 2000, p. 10).

A estratégia de subversão de Genet se baseia num uso tático do corpo do ator do elenco travestido para mimetizar o gênero, o que eu entendo, à luz da citação de Kott, como um impulso para zombar do discurso hegemônico de gênero através da exposição irônica de seu conteúdo reprimido. Genet não quer expor seu descontentamento através de uma harmonia utópica na qual o *status* disparatado de seus elementos é superado pela crescente abstração para o nível do sublime. Williams, ao contrário, está abertamente interessado na possibilidade de um elenco totalmente masculino para alcançar o sublime. As reações críticas sugerem que ele não tinha a intenção de desmistificar o amor burguês e mostrar como as identidades masculina e feminina, homens e mulheres, mesmo nos momentos em que estão mais apaixonados, ainda estão sob controle da paixão física e encaixados nas regulagens sociais. Ele não quis destacar a produção teatral de gênero, nem estava interessado no destino do corpo e de seus desejos, ao produzir momentos de sexualidade polimórfica que se chocam com a moral e o idealismo espiritual da burguesia. Ao contrário, William queria tornar essas categorias translúcidas, e para corroborar esta possibilidade, ele as funde em figuras assexuadas e sem gênero, cuja maior função deve ter sido a de reviver a utopia da universalidade dos sentimentos humanos. A impressão de Milton Schulman de que o credo da *performance* era “abaixo a diferença!” (1967) define corretamente seu objetivo, mas a estratégia de abolir as diferenças de gênero era a de elevação ao sublime. A intenção teatral geral de Williams não era produzir vibrância teatral, mas pureza poética, na Floresta de Arden. E a fotografia da cena final do casamento, tirada no ensaio e impressa no programa, sugere sim que a atmosfera espiritual de Arden converteu-se em um quadro harmonioso que mostrava casais e cortesãos organicamente unidos e emoldurados, além do mais, pelo idealismo da “requintada música do contra-tenor Marc Wilkinson, que Hymen canta para os sofisticados em Arden.”<sup>139</sup> Ao que parece, a atmosfera tinha a intenção de consolar o mundo civilizado

---

<sup>139</sup> Somente Hilary Spurling (1967) constrói uma relação entre a cena do casamento e a corte traidora do duque Ferdinand que poderia problematizar o final. Ela sugere uma ligação entre as roupas de Hymen e do cortesão com os uniformes militares soviéticos. Levando-se em consideração a tendência geral de sua resenha, ela estava interessada em defender o teatro britânico da influência da Europa do Leste, um fator que levanta algumas dúvidas sobre sua associação, já que a *performance* como um todo não está permeada por



e realizar finalmente suas aspirações românticas num cenário angelical, seguindo a crença de Williams de que sua época estava necessitada desse amor purificado, liberto do domínio material. Não sabemos como Pickup recitou o epílogo e que efeito teve sobre a relação entre a Arden de sonho, o mundo da corte e o mundo real dos espectadores. Parece que a audiência ficou presa à fala de Rosalind “If I were a woman, I would kiss as many of you that had beards that pleased me” (V. 4. 214-4.216), como uma forma de dizer adeus a esse sonho poético, sem notar a complicada interação entre teatralidade e realidade social nessas linhas.

Claro, nem a identidade de Pickup nem a dos outros atores em cena estavam facilmente de acordo com as exigências da masculinidade tradicional burguesa. Suas presenças em cena estavam cercadas de ansiedade e condescendência. Ainda assim, a ênfase aliviada diante da pureza sexual da produção expressada pelas resenhas pode ser facilmente retraçada até a harmonia entre a concepção dramática de Williams e alguns princípios morais fundadores da identidade burguesa, especialmente os antecedentes da sensualidade, mas também a separação de amor e sexualidade das regulamentações sociais.<sup>140</sup> Essa impressão geral se deve principalmente à Rosalind de Pickup, cuja interpretação parece ter tido o efeito de produzir uma mulher descontextualizada, uma figura feminina mais apropriada às fantasias masculinas da feminilidade ideal, do que a uma representação de mulheres reais. Uma impressão provocada, ao menos, pelo comentário de J. W. Lambert sobre a interpretação de Pickup, cuja “pureza luminosa da postura sugere que [...] as atrizes [...] adquiriram o que pode ser chamado de um excesso de feminilidade; não satisfeitas em serem mulheres, elas caíram num jeito de se comportar ‘femininamente’ em um grau desnecessário” (1967, p. 19). Não sabemos qual seria o critério de Lambert para um “grau necessário”, mas os homens de Williams fizeram, de fato, mulheres melhores para espectadores como Lambert, que parece preferir idealizações a representações da feminilidade que passam uma forma de feminilidade mais convencional e, portanto, socialmente inserida. Se o “raro espírito assexuado” (Lambert) de Pickup é verdadeiramente feminino, então o estilo “feminino” da *performance* deveria ser, ou um que afirme uma sensualidade e uma emoção fortes como parte integral da existência feminina, ou um

---

essa linguagem política. Para mim, a associação parece ser resultado da projeção criativa da própria Spurling.

<sup>140</sup> O cenário atemporal e abstrato projetado por Ralph Koltai reforça essas disjunções.

que insista na feminilidade como sendo inspirada por posições concretas do poder feminino (ou sua ausência). A *performance* de Pickup serve para que Lambert exija uma atuação feminina que não chame a atenção para as dificuldades de mulheres reais para lidar com sua posição social e seus sentimentos subsequentes. Como uma mulher que se livra desse excesso de feminilidade, Rosalind expressa os valores de homens como Lambert e se comporta em grande parte como uma mulher para quem seu sexo e gênero são irrelevantes para dar sentido a sua experiência. Desse modo, ela é, em última instância, uma versão intelectualmente sensível (poética!) do homem universal, ou, como expressado por Lambert: “por não tentar personificar o feminino em sua figura ou voz, Mr. Pickup interpreta com clareza brilhante, e destila um raro espírito assexuado” (p. 19). A fantasia masculina de Lambert do feminino ideal prova mais uma vez como esse sonho de existência poética torna idealmente as mulheres invisíveis e os homens espirituais. Portanto, a produção de Williams também fracassa na problematização da masculinidade em sua construção social e na discussão em cena da forma como *As You Like It* poderia ser significativa enquanto um comentário sobre as relações sociais existentes. Consequentemente, a figura de Orlando permanece tradicional, descrita como convincentemente enérgica e robusta.

O fato de que Lambert não se sinta do mesmo modo em relação às outras versões de feminilidade na *performance* é instrutivo. Os outros homens do elenco travestido não seguiram a atuação de Pickup e produziram uma *performance* dos personagens femininos instruídos por códigos culturais que negam a sublimação da materialidade e sua suposta naturalidade: “A Celia de Charles Kay [...] uma lady bastante exagerada, sardônica e mordaz. [...] A Phoebe de Richard Kay [...] se virou muito mais na direção da *performance* feminina e produziu em mim as únicas emoções de desconforto sentidas durante a *performance*. [...] A Audrey caipira de Anthony Hopkins foi [...] diretamente tirada do music-hall e da tradição da pantomima” (LAMBERT, 1967, p. 20). Rigorosamente falando, como Pickup, esses três atores não representam “mulheres reais”. Mas as suas versões das fantasias masculinas tinham ao menos o potencial de iniciar uma discussão sobre a relação entre gênero e normas sociais reguladoras, que poderia ir além da exigência de Lambert para uma representação equilibrada das mulheres. Lambert percebeu o perigo, declarando que a atuação experimental com homens como mulheres, encarnada na *performance* de Rosalind, “é de algum modo confusa pelo fato de que todos

os outros homens interpretando mulheres fazem isso em estilos diferentes”. Essa observação revela o quão fortemente Lambert viu a *performance* de Pickup como apresentando algo “essencialmente” feminino, isto é, uma naturalidade bem composta e unificada. Mas a *performance* não funcionou no sentido de iniciar uma discussão sobre o efeito dessa incongruência, uma discussão que deveria ter acarretado uma avaliação da fascinante incerteza de gênero num personagem menor como Phoebe.<sup>141</sup>

Uma crítica discordante, entretanto, necessita de atenção extra. Martin Gottfried (1969, p. 102) escreve, sobre sua impressão da *performance*, que “não há mistura sexual; todo mundo é bicha, claro e simples”. Ele concorda com a ausência do que Shapiro chamaria de vibrância teatral, mas, em vez de aderir à ilusão teatral de masculinidade e feminilidade não substanciais, i. e., de identidade e amor como assexuados em última instância, ele insiste na produção como sendo “inteiramente homossexual” (p. 102). Ou seja, ele definitivamente baseia sua interpretação na presença inesquecível dos corpos masculinos dos atores. Se Kott convida a audiência a fantasiar sobre um corpo encenado composto por um corpo masculino com atributos femininos e Williams sugere esquecer o corpo totalmente, Gottfried insiste no corpo do ator como a primeira e última realidade da *performance*. De acordo com ele, não somente os papéis femininos são “interpretados por atores tentando parecer rainhas. Além disso, os homens na peça estão caracterizados ou de bichas ou por paródias bichas de homens como galãs de cabeça oca” (p. 102). É difícil compartilhar da ideia de Gottfried de Ganymede como uma *drag queen*, Celia como uma “rainha absoluta” (seja lá o que isso signifique), ou Orlando como um galã de cabeça oca, cuja estupidez somente o faz acreditar que Ganymede é um homem e não uma *drag queen*. As descrições de Gottfried estão tão longe do que a vasta maioria dos críticos percebeu que parece aconselhável considerá-las como uma ideia privada, para não dizer obsessão. Um pressuposto dessa ideia privada parece ser o de que os homens que se envolvem no travestimento uns com os outros, automaticamente apresentam uma homossexualidade em oposição à heterossexualidade, em vez de discutir teatralmente a natureza da sexualidade e suas relações com as faculdades imaginativas. Nessa discutível limitação autoimposta, Gottfried espelha claramente a noção

---

<sup>141</sup> Philip French (1967), por exemplo, a chama de “no geral, uma fascinante, rica e ainda assim, de algum modo, uma produção incipiente,” sem tentar se tornar explícita sobre a incipiência.

burguesa de sexualidade como um conceito binário e a heterossexualidade como sua versão normalizadora.

O que as intenções evidentes de Williams e a recepção excêntrica de Gottfried têm em comum é uma compreensão de identidade que não permite o borramento das identidades sexuais e a produção de uma identidade teatral que adota impulsos sexuais diferentes em momentos diferentes. Ainda assim, a crítica de Gottfried ao menos revela um potencial latente dessa produção de elenco totalmente masculino para confundir ator e personagem que têm que ser evitado através de uma crítica ridicularizante. Podemos detectar essa repressão de ambiguidade na crítica do próprio Gottfried, quando ele escreve sobre a aparência de Rosalind, primeiro como Ganymede e então como ela mesma: “Já que ela [Rosalind] está sendo interpretada como uma bicha, nós vemos esse romance como um jogo homossexual, uma humilhação do heterossexual. [...] Certamente, o relacionamento dele [sic! Gottfried pensa no ator Pickup] com Celia (que Charles Kay interpreta como rainha absoluta) é inteiramente bicha” (p. 287). Gottfried não consegue decidir se deve se concentrar na personagem ou no ator. Com uma total falta de constrangimento, o crítico pula entre os dois. Ele pode fazê-lo, já que para ele tanto ator quanto personagem produzem *performances* efeminadas. Deve ser um erro freudiano, mas nas suposições inconscientes de Gottfried, Pickup não somente interpreta, mas se torna bicha.

Além disso, a interpretação de que um jogo homossexual é uma “humilhação do heterossexual” denuncia Gottfried como alguém que mantém posições modernas reducionistas sobre masculinidade. Assim, apesar de ser o único crítico a misturar em seus escritos as diferentes identidades de gênero de Rosalind, ele não permite que essa confusão desafie sua própria estética burguesa moderna. Poderia chegar-se ao ponto de inferir de sua reação fóbica o fato de que na verdade ele percebe uma vibrância teatral ou erótica, que ele deve suprimir em seguida porque isso desafia sua própria concepção de masculinidade. Em vez disso, ele insiste em um essencialismo masculino que o força a ler a produção, na tradição do realismo mimético, simplesmente como homossexual.

De maneira geral, no entanto, até onde um único personagem e a estrutura discursiva da peça como um todo estejam em questão, a intenção de concentrar a produção no amor como assexuado pretendia tornar o sexo do ator e da personagem irrelevante. Isso destruiu o potencial de destacar uma figura teatral de gênero enigmático, mas, ao fazê-lo, a produção teve

êxito com a maioria dos críticos e se tornou um enorme sucesso comercial. Já que o foco estava sobre a identidade enquanto identidade poética, i. e., uma identidade harmonizada em termos de gênero bem como de desejo físico, a produção se engajou em uma repressão do corpo masculino (separada da exclusão do corpo feminino) que sozinha pode libertar a mente para seu voo utópico, especialmente, levar o ser humano ao paraíso da poesia onde, de acordo com seu sonho utópico, reside a perfeição.<sup>142</sup> Não é coincidência que Clive Barnes (1968) escreva sobre a *Rosalind de Pickup* “que essa figura fraca e tocante é um homem [...] e você o vê como uma alma enamorada”, não como um ser humano apaixonado. Porque o interesse básico da personagem principal nessa produção não é o de abraçar o corpo do outro, mas o de se enredar em sentimentos produzidos pelo erotismo da linguagem e do drama poético que não possui objeto real, homem ou mulher. As personagens de Williams refletem a versão modernista da visão romântica utópica da existência poética.

#### 4.1.2 Diversificando a universalidade: a masculinidade sexualizada de Ionescu

A produção de Williams se referiu a Kott apenas para insinuar o quanto ele estava errado em suas conclusões sobre o necessário efeito bissexual de uma produção totalmente masculina de *As You Like It*. Para alcançá-lo, a abordagem de Williams foi a de testar convenções de atuação, já que ele acreditava que um elenco totalmente masculino serviria melhor à intenção de reviver “a pureza no coração da peça,” transcendendo as regulamentações sociopolíticas e sócio-psicológicas inscritas em sua temática de amor. Assim, concepções tradicionais da peça e de suas personagens receberam um tratamento formal moderno. Em nítido contraste com essa sensibilidade teatral, a produção de Petrica Ionescu no *Schauspielhaus Bochum* parece ter demonstrado, como veremos, pouco interesse no potencial metateatral de um elenco totalmente masculino e num borramento autoconsciente das identidades de gênero. Em vez disso, ela é marcada por um forte impulso antiburguês cuja dinâmica permitiu uma individualidade pouco complexa para as personagens. Não sabemos se Ionescu foi diretamente influenciado por Kott. Mas em face dessa produção, ele certamente partilhou com o livro

---

<sup>142</sup> Pelo menos um crítico debochou da desvalorização de Williams do corpo como realidade superficial, J. C. Trewin no *Birmingham Post* (1967). Os olhos dele/dela perderam claramente as realidades femininas superficiais em cena.

de Kott um interesse na forma como os aspectos instintivos da existência humana são liberados quando as personagens de Shakespeare deixam a civilização e se mudam para o reino da natureza. Se Williams seguiu Kott em sua crença de que Arden é Arcádia, uma esfera na qual alienação é transformada numa perfeição sublime, Ionescu aparentemente preferiu o outro lado da medalha: Arden como uma “Arcádia amarga” onde o desejo humano pela totalidade sublime não apenas é terrivelmente ridicularizado, mas revirado de dentro para fora, de modo que os impulsos viscerais reprimidos podem aparecer.

Em uma carta não publicada, Wilhelm Hortmann escreve sobre a produção de Ionescu: “o elenco totalmente masculino não se refere a papéis de gênero instáveis como faz nos dias de hoje; as possibilidades dessa peça em relação à androgenia não foram exploradas, nem mesmo sugeridas, provavelmente nunca reconhecidas”.<sup>143</sup> O ator Werner Eggenhofer, que interpretou Celia nessa produção, lembra que ele mesmo perdeu as oscilações entre as identidades masculina e feminina e declara que a produção quase não tentou construir uma tensão entre as diferentes camadas de identidade.<sup>144</sup> Para ele, se houve um destaque do corpo masculino do ator, aconteceu de modo muito direto e grosseiro, como na cena final do casamento, na qual todos os atores tiraram a roupa e dançaram uma valsa vienense, liderados pelos pares casados, com apenas um pedaço de couro sobre os quadris. Ernst Konarek, que interpretou Touchstone, menciona que os atores realmente não estavam preocupados com impressões de gênero ambíguas ou evasivas em cena. “O conceito era mais deitar, pular sobre e transar”.<sup>145</sup>

Contra essas impressões, Knut Koch, o ator que interpretou Rosalind, expressa, em carta pública para o editor do *Ruhr-Nachrichten* de Dortmund, sua indignação diante da hostilidade do público com a produção. Em sua carta ele afirma: “nós não distorcemos o significado do texto de Shakespeare. Tudo é tão ambíguo quanto nós interpretamos”.<sup>146</sup> Entretanto, há razões para acreditar que este “nós” na verdade se refere somente ao próprio Koch e às implicações na sua personificação de Rosalind. Há razões para acreditar que a produção não colocou em cena identidades de

---

<sup>143</sup> Carta ao autor, 28 de outubro de 2003, não publicada.

<sup>144</sup> Entrevista ao autor, 12 de fevereiro de 2004.

<sup>145</sup> Entrevista ao autor, 12 de maio de 2004.

<sup>146</sup> *Ruhr-Nachrichten*, 12 de junho de 1976.

gênero ambíguas, mas identidades masculinas com a intenção deliberada de exceder a masculinidade burguesa. O excitante projeto transgressor da produção está localizado nas imagens teatrais, para tornar palpável esse excesso como um elemento “natural” de masculinidade e a masculinidade burguesa como uma camisa de força artificial e destrutiva.

Eggenhofer, por exemplo, supõe que Ionescu não estava nem um pouco interessado no potencial teatral do elenco totalmente masculino para interrogar papéis de gênero fixos, especialmente os femininos. Na verdade, é possível que o diretor tenha tido dificuldades com a ideia, já que, originalmente, era Werner Schroeter quem queria trazer uma versão totalmente masculina de *As You Like It* para o *Bochum*. No entanto, Schroeter teve que abdicar de seu cargo como diretor pouco antes dos ensaios começarem, devido à doença.<sup>147</sup> Quando Ionescu foi designado para assumir tão rápido, ele teve que aceitar o elenco totalmente masculino.

Depois de chegar a Bochum, a expressão que ele repetia sem parar aos atores para que compreendessem sua ideia era “Shakespeare – médico psicoterapeuta”.<sup>148</sup> Podemos deduzir, por esse *motto*, que o foco da produção era criticar a sexualidade burguesa, a repressão nela inscrita, e que tinha a intenção de apresentar *As You Like It* como uma peça sobre a liberação sexual. Como veremos, o foco na sexualidade, junto com o elenco totalmente masculino, supunha uma discussão da sexualidade *masculina*, apenas. A produção teve sérios problemas para levar ao palco uma sexualidade feminina que não fosse concebida através do olhar masculino e, portanto, transformada em objeto.

A produção começou convencionalmente, com uma corte na qual a força física e a crueldade mandavam. Depois de perder o combate, o lutador Charles foi içado ao teto, onde teve que ficar até o final da cena, como um

---

<sup>147</sup> Werner Schroeter é, junto com Rosa von Prauhheim, um dos mais famosos e controversos cineastas *gays* da Alemanha. Naquele tempo, ele era amigo íntimo de Knut Koch, que interpretou Rosalind na produção de Ionescu. Na verdade, Knut Koch foi o único ator principal que sobreviveu à troca de direção, já que Schroeter pensou em trazer seu próprio elenco com ele. Só podemos especular sobre a concepção de Schroeter, mas julgando por sua estética geral, parece provável que ele tivesse explorado o potencial de ambiguidade do travestimento em cena de um modo mais refinado que o de Ionescu. Ver a autobiografia de Koch, *Barfuss bin ich dein Prinz* sobre seu tempo como ator e garoto de programa *gay*.

<sup>148</sup> Konarek, Entrevista em 12 de maio de 2004. Todo o processo de produção foi seriamente complicado pelo fato de que Ionescu, baseado em Paris, era romeno e não falava alemão. Companhia e diretor precisavam de um tradutor para se comunicar.

animal morto. Entretanto, Ionescu nega um contraste nítido entre a corte e Arden. O grupo do Duque, em Arden, foi descrito como um bando de idiotas, pensando mais em libertinagem do que em boas maneiras. Tanto na corte quanto em Arden, governa um Duque com seus homens e, se a corte é marcada por prazeres sádicos, Arden mantém a obsessão com as posições de poder na esfera erótica. Pois os encontros eróticos dos casais homem-mulher de nível social mais baixo, que envolvem habitantes da Floresta, estavam marcados por uma atividade sexual eruptiva, com pouco tempo para trocas emocionais. Essas cenas não estavam infundidas apenas com uma “falta de amor e ternura”,<sup>149</sup> mas também refletiram em sua pronta atitude “pule-sobre-e-transe” (Konarek), uma sexualidade pornográfica atravessada por impulsos de dominação e subordinação. Na *performance*, as figuras femininas nunca tomavam a posição ativa “por cima”, de modo que os encontros sexuais de Arden refletiram a sexualidade mais convencional da sociedade burguesa. Os encontros entre Rosalind e Orlando devem ter sido estranhos para a corte e para Arden. Portanto, a impressão geral sugerida pela produção foi a de que a peça lida não com uma dicotomia entre civilização e natureza, mas que uma civilização decadente, e suas regras, é totalmente difundida e totalmente inclusiva.

O estilo de atuar em Arden era estridente, abertamente grotesco.<sup>150</sup> As personagens de Arden (com a possível exceção de Rosalind e Celia, ver abaixo) se comportavam mecanicamente, como se levadas por um incontrolável fluxo de impulsos sádicos, eróticos ou neuróticos. Orlando foi descrito como uma figura tímida e reprimida que gaguejava num inexprimível excitamento (sexual?) quando foi pego por Jaques enquanto pendurava seus sonetos em árvores fictícias. A aparência de Jaques não era somente de a um melancólico, mas era impregnada por uma estridência vocal depreciativa que quase não permitiu uma leitura psicológica. Diante desses exageros histriônicos, Hortmann fala de uma “leitura redutiva [que] excluiu todas as versões de pastoral” (1998, p. 250). Independente das características de gênero, o estilo de atuação grotesco serviu para apresentar figuras desumanizadas e Arden como um mundo de egos isolados e instintivos, fora de contato e incapazes de se comunicar. Na cena

<sup>149</sup> Konarek, entrevista, 12 de maio de 2004.

<sup>150</sup> Tanto Eggenhofer como Konarek confirmaram, de modo independente, que a produção só poderia funcionar através da exposição do grotesco, como se o *Ubu Rei*, de Jarry, encontrasse a Arden de Shakespeare.



final do casamento, todos os atores se despiram quase totalmente e, como mencionado acima, dançaram com seus respectivos pares a música de uma valsa vienense intitulada “*Es muss ein Stück von Himmel sein*”,<sup>151</sup> o que marca a cena do casamento como uma completa mudança no estilo de atuação, na atmosfera e nos conceitos de identidade em cena, caracterizando não somente uma identidade humana rejuvenescida, mas em função da nudez dos atores como um passo físico para fora do personagem, também sugere que o interesse da produção estava na masculinidade e em mostrar um mundo masculino homosocial (e possivelmente homossexual), bem como as cruéis relações de poder que o sustentam: a reprimida verdade interior da sociedade burguesa.

Os atores Eggenhofer, Konarek e Hans Hirschmüller,<sup>152</sup> o último interpretando o duque usurpador, lembram que Ionescu colocou uma mulher no palco durante as cenas na Floresta de Arden. Curiosamente, ela teve que permanecer aprisionada numa jaula como “[...] um animal tornado humano. Ela era linda de se ver, extraordinariamente selvagem, exótica e erótica. Simplesmente deixava você excitado”. (Hirschmüller). A mulher-fera-predadora deixou a jaula na cena do casamento para interpretar a parte do deus Hymen e tudo terminou em uma valsa vienense. Contra a masculinidade unilateral burguesa, Ionescu parece ter concebido o que pode ser chamado de masculinidade liberada, através da fusão dos impulsos masculino e feminino, mas diferiu sua realização para o momento do casamento. A natureza em Arden não era um domínio feminino dotado de poderes curativos, nenhum “mundo verde”. Nesse contexto, a promessa de Ganymede de trazer Rosalind ao palco em carne e osso<sup>153</sup> confirma o excepcional *status* de gênero conceitual de Rosalind nessa produção, como o personagem que não é afetado por sua masculinidade unilateral e que como tal pode apresentar uma figura humana verdadeira. Entretanto, diante da realização na cena do casamento, esse “*leibhaftig*” ganha uma qualidade irônica que é típica do interesse unilateral da produção na sexualidade masculina e em seu modo tradicional de tratar gênero enquanto uma categoria de diferenciação: “em carne e osso” significa homem, mesmo se percebido finalmente como uma masculinidade curada

<sup>151</sup> “Isto deve ser parte do paraíso”, de Josef Strauss, *op.* 263.

<sup>152</sup> *E-mail* para o autor, 23 setembro 2003.

<sup>153</sup> A tradução de Schlegel apresenta “humana como ela é” para “*leibhaftig*”, cuja tradução mais literal seria “fisicamente” ou “em carne e osso”.

das distorções burguesas reducionistas. Os momentos de vibrância de gênero são transformados em momentos de masculinidade polimórfica. A masculinidade que tudo inclui, mais uma vez subsume qualidades femininas para afirmar sua totalidade e tornar a mulher invisível no palco. O corpo físico do ator é a realidade final no palco, não uma realidade entre outras produzidas mais histrionicamente ou através da roupa.

A mulher na jaula sugere que Ionescu partiu de uma noção de identidade burguesa como sendo definida unilateralmente por normas masculinas tradicionalmente patriarcais, antes de mais nada para basear identidade na afirmação de poder social, na dominação e na chefia. Interpretada a partir da cena do casamento que leva à valsa final, a *performance* é principalmente sobre superação dessa identidade masculina reducionista, e antes de fazê-lo na cena do casamento, ela expõe a unilateralidade perniciosa da masculinidade burguesa através de imagens de sujeição política e sexual. Esse conceito sociopsíquico fechou as oportunidades para o fenômeno da vibrância teatral, pois somente quando identidades ambíguas são visualizadas em cena, a vibrância teatral é uma ferramenta funcional. Conceitualmente, a produção alcançou esse nível de abertura e teatralidade de gênero apenas na cena do casamento, e num nível sociopolítico mais do que num nível teatral.

Portanto, podemos afirmar que um conceito de masculinidade e de homens enquanto agressivos, sem empatia e sem sutileza emocional, não sustenta a produção até a dança final e, ainda, que esse conceito não permitiu uma complexidade às personagens como está implícito na vibrância teatral, já que esta pressupõe concepções de gênero multi-dimensionais, e não redutoras, das figuras teatrais. Esse foco crítico na relação entre sexualidade e poder social na masculinidade burguesa oficialmente legitimada tem relevância sociopolítica (ver 4.3.2), mas se recusa a dotar as personagens com vibrância de gênero, o que poderia ter complicado a ligação burguesa fixa entre sexo e as qualidades específicas de gênero.

A concepção restritiva parece ter sido válida também para Rosalind-como-Ganymede, que potencialmente poderia ter dissolvido o foco da produção apenas sobre a masculinidade. Tanto Konarek como Eggenhofer concordam com a impressão de que Ganymede foi interpretado por Koch como um *gay* masculino, mas não como uma mulher que se faz passar por uma personagem masculina. As insinuações homossexuais aparentemente claras em Ganymede minaram a vibrância teatral enquanto efeito *poético*. Koch produziu atração erótica, como é insinuado por Gerd Vielhaber

(1976), que não deixou dúvidas sobre seu sexo e sexualidade: “assim que Knut Koch como Rosalind entra em seu papel travestido como um jovem, i. e., ‘descobre’ a si mesma [no original alemão o gênero é neutro!] por assim dizer, o efeito homoerótico implícito no jogo dos amantes com o travestimento [...] perde seu charme poético”.<sup>154</sup> A *performance* de Koch parece ter se tornado real demais para ser aceita como jogo artístico.<sup>155</sup> A afirmação sobre a falta de interesse poético diz mais sobre os limites dentro dos quais os efeitos homoeróticos são “encantadores” para Vielhaber (especialmente como poética textual e, em última instância, alusões sexuais) do que sobre o encantamento ou falta de encantamento, *performance* de gênero ambígua ou não ambígua, por parte de Koch. Porque é perfeitamente viável que os membros *gays* da audiência pensassem na Rosalind de Koch como encantadoramente feminina, embora não representando uma mulher, mesmo quando vestida de Ganymede.<sup>156</sup>

Enquanto a vibrância teatral de gênero a respeito do efeito do elenco totalmente masculino, o problema não é que Ganymede tivesse insinuações *gay* (é para se esperar que as tenha em um elenco totalmente masculino), mas que a impressão dele ser *completamente gay* destaca o corpo masculino e a masculinidade como o único objeto de desejo e de discussão. Se Clifford Williams utilizou o elenco totalmente masculino para descartar as noções de sexualidade e impedir uma discussão sobre masculinidade e feminilidade, a produção de Ionescu o usou para discutir e dissecar somente a masculinidade e a sexualidade masculina.<sup>157</sup> O Ganymede *gay* de Koch se ajustava à concepção da produção sobre Shakespeare como psicoterapeuta (somente para homens), mas não criou a complexidade misteriosa que Shapiro esperava ver no palco. Uma das conclusões que podemos

---

<sup>154</sup> O automatismo descrito pelo termo “descobre” pode revelar falta de refinamento teatral na *performance* de Koch, mas é mais provável que ele ressalte até que ponto o crítico estava ligado em suas percepções às noções de verdade e falsidade, em vez de à interpretação e citação.

<sup>155</sup> Tentei contatar Knut Koch através de seu editor, mas não obtive resposta. Atualmente, ele vive em um vilarejo na Bretanha, França.

<sup>156</sup> Infelizmente, nenhuma foto de Rosalind-como-Ganymede sobreviveu. Há somente fotos de ensaios.

<sup>157</sup> Eggenhofer, também, respondeu afirmativamente quando perguntado se a produção era totalmente sobre homens e fantasias masculinas. E Konarek enfatizou que, a não ser por Eggenhofer, nenhum ator de elenco travestido tentou representar uma personagem feminina.

inferir desse efeito de despoetização é a de que a produção se mostrou desinteressada na complexidade formal e na sutileza, possivelmente para fortalecer suas capacidades politicamente provocativas. Nos anos 1990, Cheek by Jowl seria capaz de recorrer a noções de masculinidade que não excluía características de gênero “femininas”,<sup>158</sup> enquanto que no início dos anos 1970, essa abordagem unissex não acontecia sem suscitar comentários. Portanto, um abalo provocativo das concepções humanistas de masculinidade era uma estratégia nova e politicamente funcional para uma *performance* de *As You Like It* como uma peça sobre as estruturas patriarcais e o tipo de masculinidade que as sustenta. Retrospectivamente, a estratégia de Ionescu espelha a pretensão utópica burguesa de que a base fundamental do gênero reside no corpo físico e na sua sexualidade. Um fenômeno como a vibrância teatral enfraquece essa base e estabelece não apenas uma separação entre gênero e sexo, mas também torna o corpo do ator obsoleto como o horizonte *supremo* da interpretação de gênero, embora visível como um elemento nessa interpretação. Na produção de Ionescu, a tentativa de Eggenhofer de levar Celia a sério como uma personagem feminina, de desaparecer enquanto ator masculino na maior parte do tempo, por trás de uma figura feminina personificada, permaneceu um projeto isolado.<sup>159</sup> O borramento de gênero não era o objetivo final da produção de Ionescu, como pode ser visto na já mencionada cena do casamento, na qual atores masculinos tiram suas roupas; ao fazê-lo, os atores deixaram o mundo das personagens dentro da narrativa dramática e representaram a dança final simplesmente como homens celebrando um sonho de comunidade masculina.

Se a dança final pode ser lida como uma apresentação de concepções de gênero não burguesas no que diz respeito à masculinidade e à sexualidade masculina, ela não pode ser lida do mesmo modo em relação

---

<sup>158</sup> Sobre a construção das características femininas de gênero em oposição ao masculino num contexto burguês, ver 2.2.1.

<sup>159</sup> Perguntado sobre o pretendido efeito de confusão de gênero, Eggenhofer declarou que queria deixar a decisão para a audiência. Seu conceito era interpretar convincentemente uma personagem feminina e expor a feminilidade enquanto “construída”, para que a audiência pudesse percebê-la de um modo diferente do que se fosse interpretado por uma mulher, sem borrar os atributos de gênero em cena. Ele não queria construir uma Celia de gênero ambíguo, mas uma personagem feminina convincente, que faria com que a audiência imaginasse como um homem podia fazê-lo. A vibrância de gênero, se alcançada na interpretação, não foi intencional.

à feminilidade. As figuras femininas não recebem a expansão redentora de suas identidades, como as figuras masculinas. Pior, as mulheres finalmente são tornadas invisíveis em cena e, de certo modo, fisicamente obsoletas. E se a cena final pode apresentar algum tipo de vibrância teatral, misturando características femininas e masculinas nas figuras masculinas, ela é o sonho da universalidade masculina realizado: homens que podem se relacionar com seus impulsos sexuais para além da estrutura do jogo de poder e integrá-los como um tipo de feminilidade instintiva. Assim fazendo, os homens constroem uma comunidade brincalhona, e mais ainda, autossuficiente. Não surpreende que a comunidade *gay* de Ruhrgebiet tenha corrido para assistir a *performance*. Também não surpreende que a maioria burguesa tenha se recusado a aceitá-la como uma proposta viável para sua identidade heterossexual. Eles estavam chocados demais com a animalidade das imagens e estarecidos com a insinuação da masculinidade burguesa como completamente destrutiva, para aceitar a produção como uma discussão simbólica da identidade heterossexual burguesa.<sup>160</sup>

Quando os homens estão presos em uma experiência de poder, mulheres (e outros homens desejados, também) são transformadas em objetos sexuais. Para Ionescu, nem as figuras masculinas nem as femininas podem mostrar uma vida própria complexa. O diretor se recusou a mostrar uma masculinidade dominante que pode justificar a dominância expressando o que pode ser chamado de respeito e cuidado paternal, conceitos burgueses tradicionais para justificar a hegemonia masculina (ver 2.2.1). Ao contrário, ele se concentrou na estrutura de poder inerente e sua base física, de acordo com a qual as mulheres tinham que representar o papel de vítimas, o homem o papel de opressor potente.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Pode-se compreender facilmente como um elenco misto teria permitido que essa produção tornasse mais afiada a pretensão de que a liberação sexual trabalha como um fundamento da transformação política. Além do mais, teria fortalecido a ideia de que o mundo masculino precisa integrar a energia feminina, e teria reforçado a centralidade de Rosalind como a figura feminina que (possivelmente) liberta o animal Hymen de sua jaula, torna possível sua transformação em um deus produtivo e unificador, e leva os casais para um novo paraíso. Rosalind seria um verdadeiro mestre de cerimônias, a figura que incorpora sensualidade e agressão, uma personagem politicamente ativa, transformadora. Veremos na interpretação da produção de *Cheek-by-Jowl* que é possível para um espetáculo totalmente masculino produzir uma Rosalind fortalecida que reúne traços masculinos e femininos sem harmonizá-los numa androgenia mítica.

<sup>161</sup> Eggenhofer menciona um desentendimento que teve inicialmente com Ionescu sobre a concepção de Celia, porque Ionescu não estava interessado em *performances* sutis, mas

Novamente, podemos inferir que a intenção teatral de Ionescu era expor o absurdo da burguesia patriarcal, o efeito deformador sobre as mulheres como vítimas e homens como defensores opressivos dessa estrutura. A exposição provocadora me parece ter sido a função crítica do estilo de atuação grotesco. Consequentemente, sua estratégia teatral foi apresentar caricaturas em cena. A abordagem geral irrealista, não mimética, é também comprovada, entre outros elementos, pela imagem da Floresta de Arden como um enorme canteiro de tomates.<sup>162</sup> A corte deveria ser representada por uma antiga casa de banhos pública, que Hortmann interpretou muito corretamente como um “abatedouro vandalizado ou uma fábrica destruída pela guerra, com canos explodidos, azulejos caídos e um amontoado de entulho”. (HORTMANN, 1998, p. 247). Conforme mencionado acima, Orlando algumas vezes quase não podia falar, mas somente gaguejar e resmungar, devido a sua excessiva tensão erótica; e Audrey se comportou como uma marionete meio desmantelada com movimentos claramente não humanos. Em resumo, tipos grotescamente esboçados, no lugar de personagens multifacetadas foram apresentados em cena. Eles não poderiam funcionar como figuras de identificação, mas como espelhos provocativos, nos quais os membros da audiência deveriam ver seu próprio drama patético e sombrio, sexual e emocional. Hortmann escreve que Rosalind e Célia

[...] atuaram como robustos soldados de infantaria, como a maioria dos outros personagens. Suas piadas físicas grosseiras [...] e seu desejo quase descontrolado para transformar todo confronto em briga séria ou ocasião para assassinato só faziam sentido se assumíssemos que a ideia fundamental da produção era de um grupo de soldados brutos, [...] matando o tempo através da representação de uma comédia que não podiam mais entender, já que as mulheres e o amor estavam mortos havia muito tempo. [...] A interpretação de Ionescu

---

em clichês, estereótipos rudemente desenhados e não seres humanos complexos. O que tornou tudo pior para Eggenhofer, originalmente Ionescu queria uma Celia infantilizada, uma mulher imbecil. Finalmente, Ionescu desistiu e Eggenhofer pode levar adiante o que chamou de “uma personagem feminina real levada a sério.” Mas de certo modo, a abordagem de Eggenhofer foi sutil demais para a intenção da produção de apresentar forças psíquicas e posições de poder sociais, e não individuais.

<sup>162</sup> Konarek, entrevista ao autor, 12 de maio de 2004. Hortmann (1998, p. 249) descreve a Floresta como “reduzida a algumas plantas doentias sob coberturas de plástico, regadas com esperança, mas sem sucesso, pelos pastores”.

proclamou as perdas humanas e culturais e a destruição de valores no rastro da guerra final. (HORTMANN, 1998, p. 248).

Retornarei às suposições culturais dessa produção. Por enquanto é suficiente declarar que a produção de Ionescu não queria reproduzir nenhum tipo de pretensão burguesa sobre comédia e amor, nem concordar com as noções burguesas de masculinidade ideal. Pelo contrário, ela trouxe à tona os impulsos destrutivos cuja presença estava somente reprimida nos jogos comuns da corte e no empenho da autoridade masculina. A produção de Ionescu negou aos atores a possibilidade de produzir convincentemente uma imagem complexa de suas personagens. Eles foram motivados tanto pela cobiça de poder quanto pela cobiça por gratificação sexual. Os pastores eram sátiros, carregando falos de cartolina, “criaturas da terra amedrontadas, emergindo brevemente de seus buracos no chão para copular e conversar apressadamente” (Hortmann, 1998, p. 249). Se Clifford Williams ainda podia acreditar nos amantes como seres humanos dotados de uma alma ressonante, a produção de Ionescu trata essa subjetividade utópica com profundo desrespeito.<sup>163</sup> Não se trata de sublimação, mas de liberação sexual, ou, como observou Otto Falckenberg em 1912, a respeito de *As You Like It*: “Eros liberado se transforma em Pan”.<sup>164</sup>

Com a possível exceção de Celia e Rosalind, as personagens masculinas do elenco travestido raramente encontraram individualidade alguma nos papéis femininos. E eles dividiram essa ausência com as personagens masculinas. Isso se tornou especialmente claro nos papéis menores, como Audrey que, como já foi dito, se movia como uma marionete quebrada, se deitando e abrindo as pernas pronta e desajeitadamente para Touchstone, que foi reduzido ao seu excitado interesse por sexo em geral e por Audrey em particular (ver Konarek). Já que essa atuação grotesca repetiu posições de poder fundadas socialmente, i. e., dominância masculina e submissão feminina, ela funcionou claramente como um meio de expor a maneira como a identidade e o comportamento humano podem ser permeados pelo jogo social de poder de tal modo que meramente imitem essas posições sociais de poder no seu jogo sexual. Sem individualidade, essas figuras não tinham liberdade para representar o que Dollimore chamou de “reinscrições transgressivas”. O estilo de atuação grotesco renunciou totalmente a todas

<sup>163</sup> De acordo com Konarek, a única personagem que revelou toques de uma “alma” foi a Rosalind de Knut Koch, que teve alguns momentos de ternura com Celia e Orlando.

<sup>164</sup> Ver Hortmann, (1998b, p. 119).

as suposições humanistas sobre *personagem* e *pessoa*, sua possibilidade de ação e escolha, de modo que as personagens simplesmente reproduziram posições de poder produzidas socialmente.

De uma forma interessante, as produções de Williams e Ionescu deixam clara, através de objetivos e estratégias opostas, a essência ambivalente da vibrância teatral, porque nenhuma das duas estava interessada em reconhecer a contradição interior como um elemento fundamental da existência humana, nem tinha a intenção de produzir um corpo em cena que frustra a necessidade ou o desejo do espectador de chegar a conclusões definidas sobre gênero, sexo e sexualidade. Na verdade, ambas tentam suprimir essa vibrância através de uma forma específica de leitura unilateral, seja na direção da pureza transcendental ou de uma sexualidade masculina reprimida e finalmente liberada.

#### 4.1.3 Teatralizando o hibridismo: Declan Donnellan e as funções de estereótipos subvertidos

A versão da companhia Cheek by Jowl de *As You Like It*, que estreou em 1991 no *Redgrave Theater* em Farnham, foi concebida desde o início como uma produção itinerante. Devido ao enorme sucesso do espetáculo, a turnê levou a companhia ao redor do mundo, gerando entusiasmo de Buenos Aires a Bombaim, de São Paulo a São Petersburgo.<sup>165</sup> Posteriormente, a produção foi revivida e percorreu a Europa e os Estados Unidos, de setembro de 1994 até janeiro de 1995, quando chegou pela primeira vez no West End de Londres, para sua apresentação final durante três semanas. Para o período de turnê, de 1994/95, o elenco foi parcialmente trocado. Orlando e Celia foram interpretados por novos atores, enquanto os atores interpretando Rosalind e Touchstone, entre outros, permaneceram os mesmos.

Apesar das mudanças, a produção preservou uma linguagem formal estável em seu cenário austero e multifuncional sobre um palco quase nu e na clara e bem organizada direção. A estabilidade relativa parece ser o caso também da atuação do elenco em espaços teatrais diferentes.<sup>166</sup> Entretanto,

---

<sup>165</sup> O *Jornal da Tarde* é citado na imprensa britânica. Para a crítica brasileira, a *performance* causou a impressão de que era “como se a poesia deslumbrante de Shakespeare estivesse sendo inventada na hora” (citado em: Gay, *Times*, Fev. 1995, n. 5, página não disponível).

<sup>166</sup> Adrian Lester, em uma carta não publicada para Joy Leslie Gibson, confirma a relativa estabilidade também para sua atuação. “As mudanças são somente técnicas realmente,



uma mudança no elenco com certeza afeta a cor e a energia irradiada por um personagem. A Celia de Simon Coates, por exemplo, foi recebida como sendo mais efeminada que a de Tom Hollaender.<sup>167</sup> No todo, entretanto, e a julgar pelas resenhas, uma forma exterior estável caracterizou a produção itinerante.

Por outro lado, uma fluidez consciente é uma parte integral da estética teatral das produções da Cheek by Jowl. Em uma entrevista com Paul Heritage (30 de maio de 1995), Donnellan comenta seu próprio estilo de trabalho, que “normalmente descobrimos que realmente não sabíamos do que tratava a peça até a última apresentação, o que é uma pena. Há vários tipos de revelações que temos agora sobre *As You Like It* (um ano depois da última apresentação), o que não é muito prático, não é mesmo? Mas aí está, todas essas coisas são trabalho em andamento e elas são parte da sua vida” (in DELGADO, 1997, p. 83). Se a produção de Clifford Williams excluiu leituras significativas que não concordassem com a “pureza espiritual”, e se Ionescu tornou conscientemente difícil promover leituras humanistas e espirituais do texto dentro dos parâmetros de suas escolhas de direção, a versão da Cheek by Jowl de *As You Like It* é caracterizada por uma estabilidade formal que busca abertura interpretativa e emocional. Essa busca certamente está relacionada às raízes da companhia no teatro marginal e em estilos de vida alternativos. Perguntado sobre os ideais de sua companhia por Ralph Berry, Donnellan se declara livre do peso da tradição. Para ele,

[fazer] teatro é divertir pessoas em um nível profundo. É basicamente isso o que está por trás da produção da Cheek by Jowl. Para divertir pessoas, utilizamos textos clássicos, mas não reconheço nenhum compromisso com a tradição das produções shakespearianas. Meu único compromisso é entreter a audiência da melhor maneira possível. E eu posso ser o único juiz; isso retorna para minha responsabilidade. (BERRY, 1989, p. 190).

---

principalmente considerando a distância da audiência, visibilidade, clareza de audição, volume, etc.”

<sup>167</sup> Decididamente em Solomon (1997b, p. 183, nota 2: “Na produção apresentada em Stonybrook, Nova York, em 1991, o ator interpretando Celia era um pouco gordo, maravilhosamente intenso e bastante sério em sua idolatria por Rosalind. Mas na versão apresentada no Brooklyn, em 1994, Celia foi interpretada por um ator mais alto, leve, que representou “a meninice, com mais risadas forçadas, autoconsciente, quase exagerada.”

Como Donnellan constrói um paralelo entre suas produções e sua vida, com estruturas instáveis e em desenvolvimento, e enquanto tais ambas como trabalhos em andamento, ele está mais interessado em tornar palpável a energia que impulsiona a dinâmica da vida do que em encenar posições claras sobre gênero e amor, sejam elas espiritualizadas ou instintivas. Na mesma entrevista a Ralph Berry, Donnellan (1989, p. 206), responde afirmativamente quando perguntado se vê “a função do teatro como um tipo de terapia social para a audiência”; mas Donnellan localiza esse serviço social terapêutico na capacidade do teatro para entreter a audiência de tal modo que ele expande imaginativamente a sensibilidade do espectador em possibilidades emocionais previamente inaceitáveis: “Eu gosto de pensar que a única maneira em que o teatro torna as pessoas melhores, o único serviço social que presta, é tornar as pessoas maiores. Ele expande a imaginação delas, mesmo se isso significa mostrar às pessoas como é matar bebês” (p. 206). A estética teatral de Donnellan está preocupada em mapear um espaço para que esse processo imaginativo se manifeste. O processo em si mesmo permanece relativamente espontâneo. Na interação entre uma linguagem visual razoavelmente neutra, mas fixa, e uma grande variedade de reações emocionais espontâneas nos atores e na audiência, encontramos uma dualidade e uma tensão que parecem características do trabalho da Cheek by Jowl.

Assim, é interessante e consistente que, apesar do flerte com a espontaneidade e a instabilidade dinâmica dentro do processo artístico, a abordagem da Cheek by Jowl das obras de arte teatrais não seja tão fluída e móvel como pode parecer à primeira vista. Porque Donnellan e seu parceiro Nick Ormerod (o outro diretor artístico da Cheek by Jowl e cenógrafo da companhia) têm clara consciência de todos os tipos de contexto, e não menos do contexto sociocultural, como molduras nas quais as obras de arte existem e constroem seus significados mutantes e complexos. A moldura representa para eles um tipo de pressão sob a qual as obras de arte podem revelar dinâmicas internas complexas, que excedem as pressuposições da própria estrutura. “Uma obra de arte é algo com uma moldura ao redor – algumas vezes, algo sobre o qual achamos que sabemos tudo, algo familiar. O que a moldura faz é chamar nossa atenção para as ambiguidades no seu interior” (DONNELAN, 2002b). Se uma das funções de um trabalho de arte é desfamiliarizar as molduras e expor seu mundo interior como sendo um mundo cheio de ambiguidades, ele atinge idealmente esse objetivo ao deixar os espectadores conscientes da moldura, subvertendo sua complacência

intelectual e sensual, alienando-os dos próprios valores estéticos e morais nos quais suas vidas e percepções estão mergulhadas e que eles tinham como garantidos. Donnellan se mostra profundamente convencido de que a *raison d'être* de uma obra de arte é exatamente a de desafiar a função simplificadora e a pressão dessas estruturas. Agir assim equivale a minar a determinação de identidades fixas. Em seu livro *The Actor and the Target*, ele discute a função narcisista das estruturas do dia a dia: “A identidade não tem intenção de deixar que a simples realidade contradiga suas teorias. Quando vemos o mundo, nós o criamos; nunca vemos o que realmente é. Cada vez que abrimos nossos olhos fazemos uma obra de arte. É o mais próximo da verdade que podemos chegar” (DONNELLAN, 2002, p. 242).

Entretanto, diferente das obras de arte de todos os dias, a obra de arte estética em sua melhor forma trabalha para deixar esse processo de fabricação aberto, permitindo que a interação da teatralidade e realidade confunda as teorias de identidade. Em *The Actor and the Target*, o diretor especifica o significado de entretenimento “em um nível profundo”, como ele denominou seus objetivos teatrais na entrevista a Ralph Berry mencionada acima. Se a imaginação cotidiana apresenta um tipo de anestesia sentimental que recobre a realidade dolorosa e ambivalente através “da fixação do fluxo e da ambivalência da vida na certeza da imobilidade” (p. 107), então as obras de arte podem nos fazer “ver, embora brevemente, um mundo mais real, onde alegria e dor são sentidas pelo que são” (p. 238). A produção de Donnellan em geral aspira subverter essa fabricação cotidiana de identidade e expor seu caráter fixo como aquilo que ela essencialmente é, ou seja, uma fantasia.<sup>168</sup> Em função desse mundo mais real, menos censurado e controlado, noções essenciais de caráter e personalidade se dissolvem. “Quando tentamos capturar a essência de alguém, estamos sendo sentimentais. Sentimentalismo é a recusa de aceitar ambivalência. A certeza é sentimental. Nós somos sentimentais não somente quando dizemos que alguém é legal. Estamos sendo igualmente sentimentais quando dizemos que alguém é detestável. Dizer que uma raça é boa ou que um povo é ruim, também é sentimental. [...] O sentimentalismo é

---

<sup>168</sup> “Somente uma fantasia é controlável” (DONNELLAN, 2002, p. 211). Vale a pena comparar essa declaração e o tratamento da identidade em todo seu livro, como um conceito baseado no que a pessoa faz e não no que é, com o conceito de Butler de identidade performativa. A proximidade entre as pressuposições de Donnellan, apresentadas como se sendo baseadas sobre a experiência mais do que sobre análise filosófica ou linguística, e o trabalho teórico de Butler é impressionante.

assustador” (p. 107). O teatro não sentimental de Donnellan se apoia sobre a percepção que dada a impossibilidade de interpretar quem um personagem é, pode-se, entretanto, interpretar um personagem reagindo a uma situação de um modo específico.

Declarar que um personagem é bom ou mau vai bloquear o ator. Somente o que fazemos pode ser bom ou mau. Um personagem não pode ser nenhum dos dois na essência. [...] Nunca podemos conhecer, controlar ou conter a essência de alguém, incluindo nós mesmos. Podemos, entretanto, observar o que estamos fazendo. Analisando a natureza da matéria, o físico termina por descrever menos o que é a partícula, e mais como a partícula se comporta. (DONNELLAN, 2002, p. 107-108).

E estas ações podem tornar palpáveis e visíveis as várias forças que trabalham na figura teatral, quando está fazendo o que ele(a) faz. Ao interpretar o que um personagem faz numa situação específica, o ator cria uma persona de palco que sugere todo tipo de motivos e possibilidades no personagem menos uma, a saber, que ele(a) cria a si mesmo/a como um ato autônomo.<sup>169</sup> Em outras palavras, Donnellan constrói sua teatralidade não ilusionista, mas reconhecidamente sugestiva, como uma moldura artística dentro da qual o ator e a atuação são usados para teatralizar e assim desnaturalizar valores culturalmente recebidos e expectativas na *mímesis*, e questionar noções unificadas de identidade e personagem. Ler Donnellan de modo consistente significa entender que, sempre que ele se refere à imaginação do ator e sua conjunção com a imaginação da audiência, ele baseia seu argumento, sobre a qualidade expansiva da mente do entretenimento teatral, no entendimento não sentimental e não essencial, dinâmico, das faculdades imaginativas.<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> Não surpreende que Peter Brook tenha se mostrado entusiasmado com a produção da *Cheek by Jowl* de *As You Like It* e elogiado principalmente suas qualidades sugestivas (ver Edwardes, página não disponível). Donnellan, entretanto, é menos esotérico e mais político em sua sugestão teatral e escolhas, quando ele finalmente junta Jaques e Amiens e traz o casal *gay* de volta ao ritual da dança no casamento. Como veremos, o talento de Donnellan para a ambivalência e fluidez em *As You Like It* é sempre permeado de consciência sociopolítica.

<sup>170</sup> Ver também Delgado (1997, p. 81) com uma, no meu ponto de vista, intenção naturalizadora demais: “Todo o trabalho, de Sófocles ao musical americano, é caracterizado pelo mesmo desejo de construir uma estrutura que irá liberar o ator para reinventar a peça *espontaneamente* a cada vez, para encontrar regras que vão libertar o ator.”[grifo nosso]. Acredito que essa espontaneidade seja fruto de análise profunda e muito trabalho, pois é

Significativamente, a intervenção mais óbvia da produção na interpretação recebida do texto de Shakespeare abre um tipo de prelúdio programático para a ação. A muito comentada cena de abertura pode ser considerada emblemática para a moldura teatral da produção. Todos os atores vestidos do mesmo modo, com camisas brancas e calças pretas, entram no palco, caminham em círculo enquanto o ator que depois vai interpretar Jaques recita as duas primeiras linhas de seu famoso solilóquio: “All the world’s a stage/And men and women merely players” (II. 7. 139-140). À menção de “homens” e “mulheres”, os atores homens formam dois grupos, um das personagens masculinas, o outro das duas personagens femininas, Rosalind e Celia. Quando Jaques fala a linha seguinte: “They have their exits”, o ator que vai interpretar Adam coloca um chapéu e casaco de mordomo, e com “and their entrances” Orlando dá um passo adiante. Durante sua conversa, os outros atores permanecem em cena, mas a severa distinção entre homem-mulher é dissolvida. Os braços de Orlando são pintados com uma substância marrom, indicando sua situação de trabalhador, em contraste violento com o palco nu, irreal, e o resto de sua aparência. Minutos depois, a audiência verá Oliver colocando o casaco entre os outros atores e se aproximar de Orlando.<sup>171</sup>

A cena expõe o forte elemento metateatral da produção. O estilo de representação é decididamente uma *mimesis* não ilusionista. Signos teatrais são utilizados de modo indicial mais do que icônico,<sup>172</sup> o que significa que elementos normalmente associados com realismo mimético, como os braços de Orlando cobertos de lama em 1.1, recebem uma teatralização aberta, que, quando expandida para a masculinidade e a feminilidade, representa

---

fruto da estrutura e suas regras, i. e., uma análise da peça e do contexto do ator, que permite tal intensidade. E Donnellan permanece consciente de que o ponto crucial não é somente liberar os atores, mas oferecer a eles um alvo, um objetivo para essa liberdade que acentue a complexidade de suas personagens e da peça, de modo que sua liberação das regras preestabelecidas permita destacar e desafiar as regras que permeiam o texto da peça e a tradição da *performance* teatral.

<sup>171</sup> Descrições do jogo de cena foram tiradas principalmente de um vídeo feito em 11 de fevereiro de 1995 no *Albery Theatre*, durante uma matinê, vídeo que tive a oportunidade de assistir no *Victoria and Albert Theatre Museum* em Londres.

<sup>172</sup> Para uma discussão da tipologia semiótica de Peirce dos signos “simbólico”, “indicial”, “icônico” na análise de *performances*, ver Elam (1980). Ele chama a atenção para o fato de que “em cena, as funções simbólica, icônica e indicial do signo são copresentes: todos os ícones e índices do teatro necessariamente têm uma base convencional” (p. 27), o que faz da contextualização cultural uma prática necessária na análise de *performances*.

essas categorias como signos de superfície. Ela não é personificada, mas indicada, como na separação dos personagens masculinos e femininos enquanto os atores compartilham um visual uniforme.<sup>173</sup> Na sequência, marcas tradicionais de gênero tais como colar de pérolas, brincos, uma fita no cabelo e maquiagem são usadas para transformar a presença de cena do ator em uma mulher “significativa”, sem esconder que o ator por baixo é homem. O tratamento não ilusionista de gênero e identidade é facilitado e estimulado pelo cenário despojado de Nick Ormerod, como uma caixa na qual faixas verdes de tecido indicam as árvores da Floresta de Arden, enquanto um foco de luz caracteriza as várias situações na corte e na Floresta.

Se a teatralidade da produção claramente mina desde o início qualquer conceito de identidade como expressão de características essencialistas, ela também evita a impressão de que a identidade não essencialista poderia ser consequentemente entendida como construída somente a partir da escolha individual. Donnellan usa a cena 1.1 e seu enquadramento não ilusionista para chamar a atenção para o fato de que alguém/algo define o roteiro da *performance*. Uma instância ou norma regula as entradas e saídas das personagens. Ao se concentrar nos signos indiciais para identificar as personagens em cena, a produção parte para produzi-los primeiro como tipos, ou em outras palavras, ela emprega conscientemente estereótipos para atribuir uma identidade temporária a eles. A teatralização da identidade a revela como a realização de convenções sociais. Mas dado o aspecto indicial desses marcadores de identidade, a vida e o comportamento da personagem excedem claramente sua identidade. Em outras palavras, o estilo não mimético da moldura teatral mina a validade da moldura social, que, sob influência das noções de identidade da burguesia e burguesia tardia, tende a considerar a identidade como uma categoria essencial, preestabelecida ou um atributo escolhido individualmente.

Na mesma direção, Adrian Lester e Simon Coates primeiro expõem a feminilidade como nada além de uma questão de atender com sucesso as expectativas estereotipadas sobre vestimenta, acessórios e movimento

---

<sup>173</sup> Em geral, o foco indicial fortalece a função da linguagem como ferramenta para inspirar a imaginação. A jornada para a Floresta de Arden é uma parte excelente da atuação para exemplificar esse efeito instigante. A combinação do diálogo e da andança em círculos no palco nu foi suficiente para convencer o espectador de que agora a ação se mudou da corte para a Floresta. Nenhum signo visual icônico foi necessário para prender a atenção e alcançar a suspensão da descrença.

corporal. Vestidos longos, joias e risadinhas de meninas são suficientes para evocar a imagem de duas jovens mulheres, mal saídas da adolescência. Enquanto o corpo masculino de Lester nunca desaparece completamente por trás da figura feminina de Rosalind, Coates consegue esconder bem por alguns momentos seu corpo masculino e fazer uma perfeita personificação de mulher. Enquanto Lester nunca foi acusado de ser afeminado, a *performance* de Coates invoca tais associações, sem realmente, i. e. continuamente, abraçar esse estilo. Ao invés de afirmar ou defender esse estilo como uma estética masculina a respeito das qualidades “femininas”, a produção manteve essas questões de estilo na superfície da identidade das personagens e apontou para uma realidade emocional complexa, que espia através das formas estilizadas de autorrepresentação e excede o nível de identidade, seja ela chamada de feminina, masculina ou afeminada (para uma impressão visual da interação entre a superfície das vestimentas e profundidade emocional, ver apêndices N, O e P).

Portanto, conforme a *performance* se desenvolvia, ficava cada vez mais claro que o foco de atenção se concentrava sobre um sério faz de conta teatral que não escondia sua teatralidade. Nem Lester ou Simon Coates representando Celia demonstravam nenhum sinal de ironia metateatral quando Touchstone os leva para “stroke your chins, and swear by your beards that I am a knave” (1.2.67-8). Obviamente, a ironia está no próprio elenco, e qualquer reação ostensiva a ela correria o risco de transformar a *performance* num espetáculo *drag*. Schuch acredita que o medo da estereotipização vulgar e potencialmente misógina provavelmente fez os atores buscarem elementos de realismo psicológico (2003, p. 104). Eu preferiria dizer que ao fazê-lo, dentro de uma moldura claramente não mimética e anti-ilusionista, a produção pôde apresentar um conceito de identidade no qual as convenções sociais, tais como gênero, puderam ser colocadas em tensão com emoções humanas comuns aos dois sexos. A razão para essa possibilidade se encontra na moldura não mimética que garante que os personagens, mesmo quando construídos através de signos na tradição do realismo psicológico, permanecem figuras altamente teatralizadas, apesar de seu comportamento abertamente convencional. A moldura não ilusionista transforma elementos miméticos, como roupas e gestual, em formas de mimetismo, enquanto o realismo psicológico trabalha contra a simples ironização das convenções. Através da dupla estratégia que combina mimetismo e realismo, a produção consegue permanecer crítica

em relação aos efeitos limitantes das convenções sociais, enquanto leva a sério a profundidade emocional das personagens.

Enquanto os espetáculos *drag* expõem as emoções como reações estereotipadas e as ridicularizam como tal, a teatralização psicológica de Cheek by Jowl constrói um mundo interior de emoções que ultrapassa as convenções sociais e estereótipos. Durante toda a produção, esse mundo teatral vai permanecer em tensão com os canais de expressão de gênero socialmente aceitos, embora em seu desejo a personagem dependa desses canais para conseguir o que ele(a) quer. A qualidade especial da produção da Cheek by Jowl é tornar os dois níveis de identidade, e sua relação dialética, uma característica central de sua estética totalmente masculina.

A tensão entre gênero, enquanto um signo exterior, e a interioridade psicológica também pode ser detectada na comparação de Lester de sua *performance* da feminilidade com a aquisição de uma língua estrangeira. “É como falar francês. Você sabe que quer falar algo, então você pensa em inglês e aí fala em francês. Através do movimento de Sue Lefton fomos capaz de pensar sobre isso de modo detalhado, como uma mulher” (citado em READE, 1991, 95). A imitação de um signo exterior, como movimento corporal, permite um sentimento pelo universo interior (“think about it as a woman”) de uma mulher. Em sua intenção de apresentar uma mulher “real”, não uma *drag queen* exagerada, Lester recorreu ao comportamento feminino convencionalizado e reproduziu uma Rosalind mais tradicionalmente “feminina” em sua expressão do que o normal. Em sua defesa contra o Duque Frederick, sua voz começa a tremer, ela explode em lágrimas e fica imediatamente arrasada por seu banimento. Mais tarde, na Floresta, a Rosalind-como-Ganymede de Lester revela sinais de tensão emocional e mau-humor sempre que ela/e encontra Orlando, o que funcionou para destacar a presença feminina por trás de Ganymede, já que o mau-humor estabelece paralelos claros entre Ganymede e a Rosalind da corte do Duque Frederick. Rosalind-como-Ganymede teve dificuldade para produzir uma linguagem corporal masculina: lutando ostensivamente para tomar uma atitude corajosa quando encontra estranhos, como Corin, e mostrando-se furtivamente desapontada por Orlando concordar em ser curado de seu amor por Rosalind. De uma maneira geral, os críticos concordam sobre o fato da *performance* de Lester produzir um efeito feminilizante para a presença de cena de Rosalind.<sup>174</sup> O efeito foi muitas vezes recebido como

---

<sup>174</sup> O crítico do *Observer* escreveu: “Rosalind é uma das mulheres mais decididas de Shakespeare, mas Lester não preserva essa qualidade. Ele a faz acanhada, com risinhos



nivelamento das diferenças entre as presenças em cena de uma Rosalind feminina e uma masculina, chegando mesmo a levar Kirsty Milne (1991) a julgar que a produção de Donnellan “ganha surpreendentemente pouco tendo Rosalind e Celia interpretadas por homens. [...]” Também pode ter sido assim para os espectadores que desejavam ver uma Rosalind autoconfiante no palco, uma Rosalind que na Floresta de Arden ganha controle sobre seu destino e sua emocionalidade e que, portanto, pode funcionar como representante dos desejos das mulheres liberais de conquistar ativamente o regime patriarcal de gênero e poder.<sup>175</sup> Tais expectativas, entretanto, deixam passar a intenção da moldura não ilusionista ao redor dos elementos de realismo psicológico, que é a de impedir que a figura teatral seja reduzida em um momento específico a uma camada de identidade. Se Ganymede brilha através de uma Rosalind frágil e nervosa, se Rosalind não esconde o corpo masculino do ator, a audiência se torna consciente da “personagem” nessa produção enquanto efeito de um jogo duplo de gênero, no qual a figura teatral deve ser tomada simultaneamente como efeito da presença da personagem e do ator, recorrendo tanto às convenções sociais quanto às emoções individualizadas.

Em mim, o efeito foi mais iluminador, estimulando a imaginação, do que misterioso, como Shapiro argumenta em sua discussão da vibrância teatral. Pois, como já foi sugerido, o que o reconhecimento de estereótipos de gênero – como, obviamente, modelos de comportamento produzidos teatralmente – revela no caso de Rosalind e de Celia, da Cheek by Jowl, são personagens que se expressam através dos estereótipos e que, simultaneamente, lutam contra eles. O elenco travestido sugere um ser humano cujo alcance emocional se estende além do comportamento estereotipado de feminilidade (ou masculinidade, se travestido de Ganymede). A audiência é convidada a imaginar as figuras no palco como personagens de gênero, e, como tais, elas se comportam de acordo com regras sociais e como seres humanos dinâmicos, para cujo emocional as

---

dissimulados” (24 de janeiro de 95). Da mesma forma, John Mullan (1995) percebeu a Rosalind de Lester como “infantilizada” e Michael Billington (1995) opina: “Atrizes interpretando Rosalind tendem a destacar o jeito e menino na personagem; Adrian Lester, como homem, parece não ter vergonha de explorar sua feminilidade”.

<sup>175</sup> O curto comentário de Milnes (1991), de que “no caso de Rosalind, você percebe as vantagens de ter o papel interpretado por uma mulher”, parece sugerir uma procura por Rosalind como um papel-modelo para o feminismo liberal.

limitações de um comportamento baseado em gênero são regras externas e limitadoras.

A dimensão contraditória irrompe naqueles momentos em que o corpo masculino do ator e o gênero da figura em cena se contradizem abertamente. Portanto, é melhor que a feminilidade da Rosalind de Lester não seja lida como a feminilidade essencial de uma mulher “real”, harmonizando o papel de gênero não teatral com representações teatrais de gênero, como considerado por alguns críticos que reclamam da fragilidade de Rosalind, mas como a expressão de um comportamento social aprendido. A Rosalind de Lester é compreendida como alguém que se esforça com sua feminilidade recebida, mas também, quando travestida de Ganymede, distanciada da incorporação da masculinidade. A atuação de Lester como um Ganymede que luta abertamente contra seus hábitos femininos revela a masculinidade igualmente como forma de preencher sinais exteriores. Quando Ganymede se encontra com Corin em 2.4, ele primeiro limpa a garganta para engrossar a voz, mas quando Corin olha zombeteiramente para suas pernas fortemente apertadas, ele se move para adotar uma posição com as pernas mais abertas. Na sua *performance* de Ganymede, Lester emprega outros sinais, tais como dar tapinhas nas costas de Orlando, bater a palma da mão nas coxas e ficar de pé com as mãos na cintura. Schuch destaca que esses sinais convencionais ganham efeito irônico na *performance* cruzada e travestida de Lester (2003, p. 105). Se com uma mulher interpretando Rosalind-como-Ganymede esses sinais tendem a ganhar um tipo de autenticidade, já que são utilizados para estimular a aparência masculina da atriz, com um artista masculino eles ganham uma qualidade metateatral que expõe o comportamento masculino como mero papel representado, a realização de uma *performance* de masculinidade. No que se refere ao papel central de Rosalind, o uso indicial dos signos de gênero por Donnellan os desautoriza, distancia tanto a feminilidade quanto a masculinidade de qualquer tipo de base “verdadeira” por trás da *performance*. O gênero é exposto como um marcador artificial para descrever o que o personagem “é”, mostrando como ele(a) faz certas coisas. Numa linguagem mais técnica, essa *performance* expõe qualquer identidade como o efeito efêmero de atos performativos e signos exteriores. Desse modo, ela alcança uma compreensão mais profunda do dilema humano no qual todos nós vivemos e da luta contra modelos de comportamento recebidos. A gama de sentimentos e sonhos é sempre maior do que qualquer identidade pode abranger.

O foco sobre tais atos e signos dá à produção sua qualidade teatral especial, assim como seu potencial subversivo no que se refere à identidade de gênero. As possibilidades teatrais e políticas de gênero como uma questão de emprego de signos exteriores como, por exemplo, itens de vestuário, se tornam clara em 4.1, na qual o Ganymede de Lester brinca com um avental para caracterizar diferentes identidades de gênero que marcam, e simultaneamente contradizem, os atos de gênero dos personagens. Isso permite que as duas personagens principais, Rosalind e Orlando, assumam identidades híbridas de gênero sem que se tornem criaturas andrógenas. Na cena, que leva ao “casamento” de imitação, o Ganymede de Lester coloca o avental tirado de Aliena e faz alguns movimentos sedutores com os quadris e os olhos para atrair a atenção de Orlando. Rosalind-como-Ganymede abandona essa *performance* convencional da feminilidade quando, na cena IV.1.69ff, ela/e tira o avental e faz Orlando segurá-lo diante dele durante o diálogo, no qual ela ensina a ele sobre a inconstância das mulheres – um momento do diálogo no qual ele(a) desafia Orlando a ser mais ativo e sedutor. Finalmente, Ganymede coloca o avental como um lenço de cabeça para o casamento simulado. A cena toda demonstra como o hibridismo está enraizado na adoção subsequente de atividades de gênero cambiantes, em vez de misturar atributos de gênero em uma nova personalidade ou de tentar impedi-los, através de sua alegada transcendência, como na produção de Williams. Essa cena é também um maravilhoso exemplo do credo de Donnellan de que um ator não deveria tentar mostrar quem uma personagem é, mas permitir que a audiência deduza tal impressão mostrando a ela o que a personagem faz.

Em seu hibridismo, essa construção de gênero cruzado de Rosalind/Rosalind-como-Ganymede/Ganymede-imaginado-como-Rosalind, ou de Orlando como cortejador e cortejado, expõe a maneira pela qual expectativas fixas de gênero e estereótipos restringem (mas também permitem) a variedade e diversidade de auto-expressão dessa figura teatral imaginária. A Rosalind garotinha é uma personagem tão dolorosa para a figura teatral humana quanto o moleque Ganymede. O que sobrevive através da figura teatral híbrida e instável é um ser humano que não está à vontade nem no papel feminino nem no masculino. Devido à dinâmica da vida interior da personagem, qualquer identidade é uma mentira restritiva. O fato é ressaltado pela convenção do elenco travestido e fortalecido pelo travestimento de Rosalind, mas também pela vontade de Orlando de se engajar no faz de conta de cortejar uma Rosalind fictícia. Se qualquer

identidade é uma mentira, mas uma mentira inevitável, já que os seres humanos devem assumir forma e ato a partir de certa posição de sujeito, a única maneira de evitar a armadilha de cair nessa mentira é representá-la como um jogo de faz de conta – dentro e fora do palco. A teatralidade das identidades de gênero permite a) reconhecer que elas existem em relação às expectativas sociais e exercem uma influência formativa na autoapresentação da personagem, e b) deslocar as regulamentações das *performances*, confrontando-as com um comportamento teatral que distancia a personagem da suposta fixidez das convenções sociais.

Essa exposição teatral e a subsequente subversão do gênero como nada além de um estereótipo sugere que o desenvolvimento da personagem em *Rosalind e Orlando*, normalmente associado à experiência em *Arden*, ganha uma qualidade menos moral, porém mais performativa. Porque se o primeiro passo é reconhecer que é o estereótipo que age sobre a personagem e controla suas ações e autointerpretações, e indiretamente as do espectador em sua vida real, o segundo passo subversivo é mostrar que a personagem pode usar o estereótipo para outras *performances*, mais liberadoras do que as que meramente executam a prescrição. Nesse sentido, a *performance* da *Cheek by Jowl* realiza o que Butler chama de possibilidades e prazeres da variação citacional. Nem *Rosalind* nem *Orlando* abandonam a ordem patriarcal binária, mas fica claro que em seu relacionamento, através da troca dos papéis de gênero, eles fazem com que a estrutura binária desenvolva uma dinâmica que expulsa as identidades fixas de gênero e permite a elas uma liberdade relativa de autoexpressão. A subversão dos estereótipos de gênero favorece uma experiência da provisoriidade de gênero<sup>176</sup> que talvez não garanta ao sujeito independência da sociedade patriarcal, mas que certamente permite uma relativa liberdade nessa sociedade.

#### 4.1.4 Diversidade burlesca: Katharina Thalbach e as funções da peça não psicológica

A maioria dos críticos detectou na produção de *As You Like It* de Katharina Thalbach, em 1993 no *Schiller Theater* de Berlin, uma falta de

---

<sup>176</sup> Ver a reação de Solomon: “A maioria das possibilidades polimórficas são perdidas nas produções contemporâneas nas quais a mulher interpreta *Rosalind*. [...] Na produção da *Cheek by Jowl*, por outro lado, eu experimentei o epílogo com elevada consciência, quase eufórica, da provisoriidade do gênero” (1997, p. 26).

interesse na caracterização psicológica. Embora alguns tenham lamentado o fato como uma perda, muitos perceberam na abordagem não psicológica uma estética burlesca concernente à trama e aos personagens como a principal qualidade estética da produção. A dramaturgista do espetáculo, Franziska Koetz (2004), confirma a importância da abordagem e suas raízes no que pode ser chamado de tradição do teatro popular:

A produção foi claramente influenciada pelas tradições do teatro popular, um tipo de estilo rudimentar. Foi uma satisfação especial para todos os participantes reanimar esse tipo de teatro nesse palco, porque esta é uma tradição quase esquecida no teatro Alemão subsidiado pelo estado.

Portanto, a abordagem direcionada para a identidade das personagens em cena não deveria produzir complexidade psicológica, mas uma intensidade teatral que sugerisse certa rudeza emocional cômica e até mesmo chocante. A produção de Thalbach não chegou a apresentar os personagens como tipos sociais, como, por exemplo, na *commedia dell'arte*.<sup>177</sup> Mas ela se preocupava menos com a diferenciação psicológica e mais em manter uma consciência teatral da natureza artística da atuação, do teatro e da narrativa teatral enquanto tal. O elenco totalmente masculino foi recebido como tendo o efeito de dissolver as identidades miméticas (ver principalmente Hartmann), um efeito reforçado pela consequente duplicação de todos os papéis, exceto os de Rosalind, Orlando e Celia. Os cortesões, na corte e na Floresta, foram interpretados pelos mesmos atores, de forma que a realidade em cena se tornou um mundo teatral transformado em si mesmo. Koetz relembra que os atores falaram diretamente para a audiência mais de uma vez. Parece justo dizer que assim fazendo, a produção tentou acentuar a consciência metateatral e transformar a audiência em cúmplice de seus prazeres teatrais não realistas. Ou em outras palavras, a *performance* totalmente masculina não somente dissolveu os limites das identidades de gênero, mas, através da duplicação das personagens, também os limites entre a corte civilizada e a corte na natureza, entre a realidade social e a mágica na narrativa da peça. Além disso, a duplicação serviu para estabelecer a *performance* como um mundo

---

<sup>177</sup> Schaper (1993) percebeu essas raízes como um progresso redentor na tradição shakespeariana, já que ele liberava Shakespeare da “tradição do pesado romantismo germânico”.

artístico em si mesmo, que não pretendia imitar nenhuma realidade social externa. Segundo Koetz, o que interessava a Thalbach nessa estética era determinar quais as possibilidades emocionais, especialmente em seus aspectos mais sombrios, “poderiam ser transpostas nesse teatro burlesco. O burlesco trata as emoções de um modo especial e [a produção] queria seguir esta trilha”.

Podemos identificar dois elementos teatrais que ajudaram a diretora a estabelecer um contexto consistente para a apresentação burlesca da atuação e das identidades dos personagens na produção. Um elemento importante foi a tradução de Thomas Brasch, que estava menos interessado em transpor o significado literal do texto de Shakespeare para o alemão, do que em transmitir a multiplicidade dos pontos de vista discursivos e das posições de sujeito para os atores e a audiência.<sup>178</sup> Koetz declarou que Brasch várias vezes cortou o subtexto ou as ambiguidades do diálogo para favorecer uma rápida troca de significados. Assim ele produziu certa vertigem através do salto rápido de um ponto de vista discursivo para outro, e não através da complexidade de significado em declarações simples.<sup>179</sup> Embora tenha mantido o sabor erótico do texto inglês, ele não estava muito interessado nas insinuações sobre travestimento.<sup>180</sup> Já que seu registro é um

---

<sup>178</sup> Koetz relembra que Thalbach insistiu para que seu companheiro, Thomas Brasch, fosse o tradutor do texto. Eles já haviam trabalhado juntos em *Macbeth* e *Romeu e Julieta*, e conheciam a si mesmos e às suas intenções o bastante para estabelecer uma parceria de cúmplices.

<sup>179</sup> Todos os críticos entenderam a importância da tradução para a atmosfera burlesca da produção, apesar de nem todos arpovarem esse tratamento da linguagem de Shakespeare. Exemplar em sua argumentação contra a tradução de Brasch são as palavras do crítico Robin Detje do importante semanário *Die Zeit*, que intelectualmente “atende” às pessoas bem educadas da classe média: “Reina uma obsessão com o riso junto com sua irmã, a obsessão pelo nivelamento. No meio desse riso, parece que Shakespeare nunca escreveu uma palavra ambígua, para não dizer profunda.” Se compararmos a defesa de Detje, típica da classe média, de um Shakespeare “pensativo”, com o alívio de Schaper diante de um Shakespeare burlesco, podemos perceber essa produção como um terreno de batalhas culturais. A crítica de Schaper foi publicada no *Zitty*, a revista mais popular de Berlim, que cobre cultura e política para um leitor jovem, levemente de esquerda – similar ao *Time Out* de Londres.

<sup>180</sup> Ele não traduziu, por exemplo, a alusão de Touchstone às barbas e aos chingamentos de Rosalind e Celia (I. 2. 67), nem o trocadilho de Touchstone sobre o encontro de Orlando com um homem antes que ele pudesse encontrar a sua Rosalind (III. 2. 99-110). Em uma entrevista a Martin Linzer, Brasch afirmou que trabalhou na tradução sem pensar no conceito totalmente masculino de Thalbach para a produção. Ele estava mais interessado

alemão coloquial, com algumas mudanças conscientes na sintaxe comum, a tradução adapta o ritmo do verso branco para um contexto mais popular.<sup>181</sup> O texto traduzido não apenas funcionou muito bem, de acordo com Koetz, para os próprios atores, mas produziu uma atmosfera igualmente afiada e vertiginosa no que se refere à interação das personagens. O que distingue estruturalmente a vertigem burlesca da complexidade da vibrância teatral, conforme descrita por Shapiro, é o foco burlesco sobre uma efêmera, sempre irônica, realidade de *superfície*. A vibrância teatral estabelece uma dificuldade para decidir qual é o horizonte final para realidade e verdade, mas incita a audiência a resolver essa charada, enquanto a vibrância burlesca de Thalbach e Brasch omite de antemão esta questão, para estabelecer um mundo autossuficiente e insondável de significantes vertiginosos.

Os figurinos e o cenário também contribuíram para a atmosfera burlesca da produção, na qual nada precisa ser levado a sério. Charles usava um pênis de papelão amarrado na cena de luta, Touchstone vestia um macacão de bebê maior que ele, e Aliena carregava um baldinho de criança pela Floresta de Arden. Enquanto pregava seus sonetos nos postes de madeira que representavam uma Floresta de Arden invernal, bastante estética, Orlando cantava uma das mais famosas *Lieder* alemãs, *Der Lindenbaum* de Wilhelm Müller, cujas primeiras linhas são quase a marca registrada do antigo desejo romântico alemão de satisfação doméstica.<sup>182</sup> A canção colocou um comentário irônico na aparentemente genuína

---

em produzir o efeito geral de um mundo impuro do que em uma específica confusão de gêneros (LINZER, 1993, p. 28).

<sup>181</sup> A impressão de Klaus Ulsmann (1993) pode sustentar a visão geral das atitudes com a tradução de Brasch e sua importância para a ambiguidade geral da produção. Muitos críticos compartilharam da descrição de Ulsmann da tensão na produção, embora nem sempre com uma avaliação tão negativa. “Já que essa adaptação de Brasch transforma as sugestões verbais em afirmações violentas e igualmente pretende, em seus sofismas verbais e uso extenuante do verso branco, colocar a intelectualidade em contato com a interpretação sempre ambígua, simultaneamente intoxicante e anestesiante dos atores, a produção fica encalhada em algum lugar entre mente e emoção, se tornando mais uma vez subitamente inofensiva e arbitrária, depois de tanta tensão e intoxicação.”

<sup>182</sup> O poema é bem mais conhecido pela sua primeira linha, *Am Brunnen vor der Tore*. Ele se tornou famoso em uma melodia um pouco mais simples que a composta por Franz Schubert para seu ciclo *Die Schöne Müllerin*, no qual as canções falavam do amor infeliz de um moleiro e sua amada. Guntbert Warns cantou somente as duas primeiras estrofes, antes que o poema se transformasse na expressão do desejo romântico pela morte: “No poço diante do portão/aí se levanta uma árvore de tília;/Eu sonhei à sua sombra/alguns sonhos

paixão de Orlando, a julgar somente por suas ações. Num efeito similar, as duas “princesas” tiveram que entrar na corte de Arden através de duas janelas estreitas no chão do palco, o que produziu um efeito cômico em contraste com suas roupas renascentistas.<sup>183</sup> Outros efeitos que destacaram um elemento de incongruência, e assim produziram momentos cômicos, foram alcançados com elementos de cenário, tais como flores artificiais que apareciam de repente no chão do palco durante as cenas em Arden, um urso que aparece no palco e é levado de volta para sua jaula pelos fiéis do vigário Sir Oliver Matext, assim como o som de pássaros e ovelhas. O palco, por sua vez, despojado, no qual a Floresta é indicada simplesmente por postes de madeira pendurados no teto deixou suficientemente claro que os elementos de uma encenação naturalista, e os concomitantes estados emocionais que são normalmente associados a eles, são citados apenas para debochar desse tipo de emocionalidade. Outro exemplo seria a iluminação utilizada, por um lado, para produzir um efeito poético e, por outro, para caracterizar de modo engraçado a situação da festa do Duque Senior, quando todos os homens se reúnem sob o isolado foco de luz, como se ali pudessem sentir o calor dos raros raios de sol de Arden. Assim, tradução, encenação, cenário e iluminação criaram uma tensão entre uma atmosfera burlesca e poética e, em menor grau, realista, na qual signos realistas serviram frequentemente para destacar os elementos burlescos e poéticos. Juntos, eles produziram um choque de estilos, que teve efeitos colaterais vibrantes. Se o burlesco trouxe para a peça um estilo teatral de certa forma grosseiro, o impacto poético, para alguns críticos, conseguiu contrabalançá-lo, produzindo um tipo autêntico de vibrância estética de estilo. Mesmo se o cenário e a iluminação conseguiram citar uma qualidade poética romântica não somente como uma característica da peça, mas também do desejo humano,<sup>184</sup> a encenação burlesca e estilo de atuação apoiaram esses elementos mais reflexivos da produção, estabelecendo uma dinâmica que explora o desejo humano por um jogo livre dos significantes de superfície.

---

doces./Eu gravei em seu tronco/algumas palavras de amor;/na alegria e na tristeza/Sempre fui atraído para ela.”

<sup>183</sup> Vale lembrar a produção de Perica Ionescu, que usou o mesmo contraste para um ataque político provocador contra a estética burguesa aceita. Thalbach brinca com essa estética de modo a debochar dela, mas sem invalidá-la. Ver também 4.3.4.

<sup>184</sup> Pois no que mais, se não nessa congruência, poderia consistir uma noção de sucesso artístico?



No que se refere às personagens, essa variedade de estilo permitiu a insinuação de uma complexidade e uma ambiguidade teatral que pareceram ter criado uma figura psicologicamente convincente, como veremos em um momento, no caso da Rosalind de Michael Maerten, mas com frequência teve dificuldades para expressar a variedade como algo mais do que “fogos de artifício” de ideias superficiais. Alguns críticos reclamaram que esse jogo com aparências surpreendentes e cômicas raramente ressaltou as restrições emocionais nas personagens e os regulamentos políticos no seu contexto social.<sup>185</sup>

Nesse contexto, Koetz fez uma ressalva declarando que, embora o estilo de atuação no que diz respeito à interação dos casais tivesse sido amplamente burlesco, alguns elementos da encenação foram pensados para transmitir o fundo mais sombrio dessa peça, bem como o seu possível efeito doloroso sobre algumas personagens, especialmente Orlando e Celia. O cenário do primeiro ato na corte, por exemplo, era deliberadamente desprovido de acessórios. O palco despojado e estreito somente permitia atuar *en face* ou *en profile*, e pouca interação entre os personagens, o que deveria deixar claro a atmosfera repressiva, quase claustrofóbica, por trás dos fogos de artifício verbais. Da mesma forma, em Arden, Celia foi colocada fora do quadrado formado pelo muro mais baixo dos fundos da corte, que delineava o *playground* para os personagens na Floresta. Essa encenação tinha a intenção de destacar o isolamento forçado de Rosalind, por causa do amor por Orlando. As cenas na corte, a cena de tortura no ato 2.1, o isolamento de Celia ou o sofrimento de Orlando não são interpretados em um estilo diferente, assim, as críticas que essas cenas poderiam irradiar sobre as cenas mais engraçadas da corte passaram facilmente despercebidas. Embora a equipe de produção tivesse a intenção de problematizar a promessa utópica de atuação burlesca como marcando

---

<sup>185</sup> Ver Peter Hans Göpfert (1993): “[A produção] é engraçada, mas ela encontra o mesmo tanto na comédia de Shakespeare [...] como podemos destacar nessa floresta desprovida de [...] sofrimento real e entusiasmo apaixonado, sem harmonia séria e desejo de paz. [...] Um teatro para consumo imediato. Uma risada rápida, imediatamente esquecida. Ela não é feita para reflexão. Nisso, ela alcança o espírito de nosso tempo.” Göpfert é exemplo de muitos críticos que não se deram conta dos momentos mais céticos e melancólicos da produção. A dificuldade em entender essa dimensão, entretanto, aponta para certo desequilíbrio em sua suposta ambiguidade, principalmente na predominância dos elementos burlescos.

uma esfera de liberdade pessoal e social, ela teve dificuldades para transmitir esse ceticismo para a audiência.

Retornarei à relação geral entre os elementos (se não políticos, pelo menos cheios de poder) engraçado, burlesco e doloroso na produção, na seção 4.3.4. No momento, quero me concentrar no efeito nivelador de uma utilização predominantemente burlesca, não psicológica, do elenco travestido sobre as personagens. A personificação de Phoebe por Peter Lohmeyer é um bom exemplo da *performance* de elenco travestido e de suas limitações em relação a um suposto efeito como a vibrância teatral (apesar das óbvias qualidades de entretenimento). Phoebe foi visualmente apresentada, com a ajuda de roupas e cabelo, como uma ferosa cigana. Koetz relembra que Peter Lohmeyer teve sérias dificuldades para interpretar uma mulher. O homem estava sempre muito presente e, em suas tentativas de fazer uma mulher convincente, ele muitas vezes correu o risco de se tornar um homem em *drag*. Para evitar a impressão de *drag*, que era o tipo de “mulher” que Thalbach nunca quis no palco, a diretora sugeriu a Lohmeyer que interpretasse conscientemente a tendência de cair em atitudes masculinas, por exemplo, baixando sua voz mais que o normal, assumindo posturas corporais masculinas, expondo ostensivamente a mudança de gênero. Ingeborg Pietzsch julga que Lohmeyer está tão convincente nessa produção “[...] porque subverte mais e mais o gestual feminino através da voz e da postura”. O efeito subversivo foi acentuado pela feminilidade cigana de Phoebe, que Lohmeyer interpretou da maneira mais naturalista possível quando no modo feminino.<sup>186</sup> Para Koetz, a personagem resultante foi uma mulher que tinha pouco talento para se comportar como uma mulher, mas nunca um travesti, e Lohmeyer apresentou sua própria dificuldade como uma dificuldade da personagem para produzir um efeito cômico, no qual as duas camadas de identidade de gênero estavam claramente separadas.

---

<sup>186</sup> Todos os críticos concordaram que a produção evitou com sucesso uma estética *drag*, e que a audiência seguiu a proposta de Thalbach de considerar os atores masculinos, sempre que necessário, como personagens genuinamente femininos. Bernd Lubowski (1993) chega mesmo a declarar que não houve momento de ambiguidade.

Isso é claramente contrariado por outros críticos, mas se tomamos sua ambiguidade como referindo-se a conotações sexuais, ele está certo. Como a produção da Cheek by Jowl, apesar da androgenia metateatral, a produção de Thalbach foi realmente assexual. Koetz enfatiza explicitamente a existência de pouco contato físico entre os atores. A força sedutora não estava nos corpos, mas na linguagem. Ver também 4.2.4.

Onde Shapiro acredita que as *performances* totalmente masculinas produzem profundidade enigmática e complexidade, a Phoebe de Lohmeyer é um exemplo de como a atuação burlesca do elenco travestido pode produzir uma planura multifacetada, já que os gêneros opostos do ator e da personagem estavam sempre claramente separados e não se misturavam. Essa, no entanto, parece ser uma característica da atuação burlesca em geral. Nessa personagem, Thalbach claramente não tentou antecipar uma tensão entre uma noção humanista de personagem (Phoebe como personagem na tradição do realismo psicológico) e uma concepção da modernidade tardia (Phoebe como simples figura teatral sem fundo psicológico). A variedade de superfícies não constrói nenhuma profundidade elusiva. Ou em outras palavras, nenhuma tentativa é feita para apresentar ambos os lados como parte de uma unidade tensa ou elástica. Eles são autorizados a existir lado a lado, o que contribui para o efeito burlesco. Essa figura teatral não conhece sofrimento a propósito de sua confusão de gênero. Ele(a) é teatralmente eficaz, porque a confusão teatral invoca os remanescentes das expectativas modernas de gênero na audiência, mas, em seu jogo com estruturas superficiais, a figura promove mais um entendimento da modernidade tardia em relação à personagem teatral. A ausência de dor e sofrimento é exatamente o que torna a personagem eficaz como representante dos membros da audiência que querem esquecer as restrições sociais e emocionais da sua própria realidade, mas em menos grau para os que esperam uma construção menos utópica e mais socialmente transgressiva de gênero e identidade. Podemos ver na Phoebe de Lohmeyer como a atuação burlesca tende a excluir a empatia da audiência com a personagem como seres sociais, que, por sua vez, tende a tornar a figura teatral (e *pars pro toto* a produção) politicamente menos eficaz, já que uma relação entre o mundo de dentro e de fora do teatro é mais difícil de estabelecer.<sup>187</sup>

Elementos burlescos podem ser encontrados na *performance* de Rosalind por Michael Maertens também. No final do ato 1, quando Rosalind sugere se vestir de homem, Maertens de repente muda sua voz de um tom relativamente alto para um tipo de maledicência masculina conscientemente mais baixa, “ele coloca em jogo a masculinidade rude

---

<sup>187</sup> Em 4.3.4, vou discutir até que ponto a produção problematiza suas próprias pretensões burlescas, exatamente, a respeito de suas consequências políticas. O dilema entre entretenimento e eficácia política expressado na representação de Phoebe é compartilhado pela produção.

de modo ambíguo”.<sup>188</sup> O efeito irônico dessa mudança abrupta de gestual é claro: ele debocha da atitude machista expondo-a como simples *performance*. O concomitante destaque da metateatralidade afirma o gênero como mero signo performático aberto a ambos os sexos.<sup>189</sup> Robin Detje (1993) vê esses elementos metateatrais como meros truques bem feitos que têm efeito irônico e divertido.<sup>190</sup> E Maertens fez um uso completo desses elementos nessa produção, mas em contraste com Phoebe, ele não limitou as expressões de Rosalind às mudanças bruscas entre feminilidade e masculinidade. Especialmente no encontro de Rosalind com Orlando, Maertens apresenta, como declara Gwalter, uma variedade de modificações de gênero que transforma a figura no que para ela foi um ser charmosamente andrógino.<sup>191</sup> Entretanto, apesar da concordância sobre o triunfo artístico de Maertens interpretando Rosalind, mais de um crítico observou uma distância estilística entre a vibrância na figura de Rosalind/Ganymede/“Rosalind” e a atmosfera geral da produção. Roland Wiegenstein (1993) descreveu as diferenças entre Rosalind, os outros personagens travestidos e o conceito da produção:

Enquanto Stefan Merki, Marco Bahr, Peter Lohmeyer sempre imitam seu personagem feminino na tradição da ‘Tia de Charley’, Michael Maertens é algo como uma maravilha absoluta. Esse ser humano

<sup>188</sup> I. 3.115-116. Literalmente, a tradução é algo como: “que o medo feminino possa ser escondido como puder/nosso exterior deve ser forte e deslumbrante.” Cf. a linha de Shakespeare: “Lie there what hidden woman’s fear there will/We’ll have a swashing and a martial outside.”

<sup>189</sup> Ver também Maja E. Gwalter (1993): “De modo ambíguo, ele coloca em jogo uma masculinidade rude.” Entretanto, a metateatralidade também revela um hiato entre o tratamento de Rosalind da masculinidade rígida, como algo com a qual se pode brincar, e a versão de domínio masculino do Duque Frederick, que é tão severamente opressora que não se pode fazer piada a respeito em cena. Ou seria essa uma das mensagens que nenhum regime político é tão rígido que consiga impedir as piadas sobre ele? Como Thalbach cresceu na ex-Alemanha Oriental, e portanto dentro da tradição da piada absurda socialista, essa insinuação talvez não seja uma ideia absurda. Ver 4.3.4.

<sup>190</sup> “De modo bem comportado, Maertens mantém suas pernas fechadas. Ele sacode levemente seu traseiro, levemente recheado. E ele deixa seu cabelo artificial cair até a altura do cinto, quando está vestido de homem. Isso é engraçado; ainda mais que Maertens é disciplinado e mantém a auto-complacência estritamente dentro de limites” (DETJE, 1993).

<sup>191</sup> De modo similar, ver Chris (1993): “Maertens frequentemente parece tão feminino, que seu papel, interpretado com ligeira ironia, questiona os limites entre feminilidade e masculinidade.”

suave, fino, parece ser tão andrógino, tão perturbadoramente bi-gênero, que a tagarelice amorosa entre ele(a) e o Orlando de Guntbert Warn perde toda base fixa, o que significa que o centro da peça funciona, embora ele não devesse ser capaz de funcionar desse modo. Maertens é Rosalind, é Ganymede, é amante masculino e mulher, mas o que se torna consistente, surpreendente e excitante nessa *performance* não tem nada a ver com o ‘conceito’ de Thalbach, mas com sua capacidade de levar um dos mais talentosos jovens atores à sua suprema possibilidade. Porque esse conceito é, estritamente falando, uma violação de suas intenções, de acordo com as quais nem ela nem Brasch se permitem acreditar nas promessas utópicas de amor, que Shakespeare colocou em cena em várias versões.

Em outras palavras, o que Wiegenstein observa na Rosalind de Maertens é tanto a vibrância poética como a sexual com sua utopia amorosa de gênero, e uma intenção geral despoetizante, antiutópica, na estética da produção como um todo. Peter Boss concorda que o foco principal da produção está mais no travesti cômico do que nas possíveis irritações de gênero vibrantes, quando um homem interpreta uma mulher que finge ser um homem. Novamente, ele destaca a *performance* de Maertens como uma *performance* que não segue a crença geral da produção e ressalta que Maerten consegue representar um Ganymede que sem dúvida esconde uma mulher embaixo de sua superfície. Bernd Lubowski enfatiza como Orlando é claramente atraído por esse Ganymede ambíguo como homem, e Susanne Heyden (1993) destaca como a *performance* de Maertens aguça a consciência da audiência sobre estereótipos de gênero somente para confundí-los com sua presença.<sup>192</sup> Maertens toma consciência das identidades de gênero separadas, bem como de suas confusões, no epílogo, como relembra Koetz na referida entrevista:

Maertens começou a fazer uma reverência, mas parou, porque a figura percebeu que agora uma reverência não funcionava mais. Assim, ele representou a confusão de gênero até o final, i. e., isso se transformou ou numa armadilha para a figura, ou numa

---

<sup>192</sup> “O lindo rapaz, que na verdade é uma mulher vestida de homem, é tão masculino quanto sua desajeitada prima Celia e tão feminino quanto qualquer outra.” Stephan Merki, que interpretou Celia, relembra que Guntbert Warns realmente passou por momentos de atração física quando interpretava Orlando interagindo com as várias personificações de Rosalind por Maertens. (Entrevista ao autor, 20 de fevereiro de 2004).

possibilidade sempre existente, de acordo com a reação emocional do espectador.

Todas as resenhas confirmam que a personagem de Maertens é a que mais tem liberdade para descobrir uma dimensão que vai além de um simples corte grosseiro de identidade de gênero.<sup>193</sup> Sua Rosalind confirma a argumentação de Shapiro de que o movimento rápido de uma camada de identidade de gênero para outra resulta num borramento vertiginoso dos limites de gênero com possíveis efeitos enigmáticos, desde que as diferentes camadas não sejam interpretadas visando ao riso, i. e., para uma exposição irônica da incongruência como em Phoebe.<sup>194</sup>

Aparentemente, a realização de Maertens na construção de um equilíbrio entre a representação da identidade de Rosalind como a expressão de uma complexidade psicológica e uma exterioridade teatral foi crucial para este efeito. De um lado, ele construiu a identidade dessa figura como um efeito sutil, mas claramente marcado, das ações performativas, como por exemplo, a já observada mudança na voz e as sugestivas posturas corporais; por outro lado, ele permitiu que os gestos performativos sugerissem uma profunda emocionalidade complexa, por exemplo, ansiedade e positividade simultâneas. No equilíbrio de opostos, Maertens encontrou o caminho para sua figura além das construções binárias de gênero: “Tenho que mostrar como uma mulher acredita ser um homem. Agora, quanto mais ensaiamos, mais eu aprecio. [...] Agora encontrei uma terceira dimensão, uma humana”. Em minhas conversas com Franziska Koetz, ela me disse que a companhia viu essa dimensão como uma emoção comum a todos os seres humanos. Mas mesmo se Maertens em sua própria experiência como ator superou uma ordem de gênero das emoções, sua figura teatral encontrou uma audiência que estava acostumada a pensar e experimentar expressões de emocionalidade como sendo de gênero. Como Maertens provavelmente descobriu vários tipos de impulsos emocionais nessa figura, e sem necessidade de censurá-

---

<sup>193</sup> Pietzsch escreve que Maertens consegue representar a troca de gênero no encontro de Ganymede com Orlando, sem nunca parodiar gênero ou fazer uso de exagero teatral em sua atuação.

<sup>194</sup> Há apenas um crítico discordante, Günther Grack (1993), que declarou que o jogo irritante com identidades sexuais termina quando Rosalind aparece como Ganymede. Aparentemente, ele não partilha a opinião de seus colegas de que Maertens conseguiu fazer a mulher brilhar através de seu Ganymede.

los em Rosalind ou nele mesmo, ele deve ter se identificado com essas emoções como ator e como personagem simultaneamente, portanto, para além de uma identidade de gênero fixa, o que explica a sua impressão de uma dimensão humana. Parece que, no caso de Rosalind, a dimensão humana emocional não foi exposta ao ridículo teatral, como no caso de Orlando ou Phoebe. A Rosalind de Maertens pôde misturar emoções de gênero opostas em uma emocionalidade humana convincente, com a ajuda do elenco totalmente masculino, mas principalmente através da mistura do burlesco com elementos de atuação mais realistas. Não foi o elenco travestido como tal que criou o efeito de vibrância teatral, mas o estilo de atuação híbrido singular de Maertens.

O estilo híbrido de atuação pode ter sido buscado como meio de expressar algum dos aspectos emocionais mais sombrios no comportamento de Rosalind. A produção parece ter ficado dividida sobre a forma de avaliação do desejo de Rosalind de brincar na Floresta. Koetz confirmou que Rosalind foi concebida como uma personagem que, ao alcançar a Floresta como Ganymede, é totalmente fascinada por seu desejo pelo jogo de gênero e as oportunidades que ele permite. Mesmo assim, ela acrescenta que Rosalind não é uma figura completamente positiva na produção. Ela irrita muitas pessoas ao seu redor, pela maneira em que insiste em brincar – contra as emoções de Celia e, mais tarde, de Orlando. “A produção também alude a uma Rosalind que é uma pessoa egocêntrica e rígida,” diz Koetz.

Os críticos, porém, quase não perceberam esse lado mais obscuro da identidade ambígua de Rosalind. Ao contrário, eles quase lamentaram que Rosalind fosse a única personagem que exala convincentemente um enigma andrógino produzido teatralmente. Se isso revela um tipo de desejo tradicional burguês por uma identidade utópica séria, Thalbach parece ter sido inflexível ao negar esse horizonte. A cena mais importante para essa conclusão é IV.1, entre Orlando e Rosalind-come-Ganymede, na qual a audiência é distanciada da fascinante ilusão teatral de uma Rosalind andrógina cortejada por um perturbado, porém fascinado, Orlando. Na cena, os dois atores sentam-se num tronco que utilizam como um balanço, o que permite que eles brinquem com a questão de quem está por cima ou em vantagem, dando visibilidade ao jogo de poder na sua secreta

tagarelice amorosa. O momento alienante ocorre quando os dois atores, de repente, se olham, percebem a teatralidade da situação, e Michael Maertens começa a rir.<sup>195</sup> Os dois atores abandonam completamente seus papéis, até que conseguem voltar para a atuação dos personagens.<sup>196</sup> Os críticos e a audiência receberam a quebra, supostamente não intencional, da ilusão teatral, não como uma falha, mas como um destaque involuntário do prazer do ator com as possibilidades não miméticas e metateatrais dessa produção totalmente masculina, como se os atores tivessem sido levados pelo prazer de atuar. Mas, como vimos, o elemento foi deliberadamente introduzido. De acordo com a opinião de Mikulicz sobre o *status* central da cena para os pressupostos estéticos da produção, a cena é um indício importante de que o espetáculo propôs a identidade como um jogo, e esse jogo como um tipo de terra do prazer. Embora esse riso certamente possa acarretar riscos emocionais para o travestimento teatral, ele foi recebido pelos críticos como um elemento de entretenimento, encaixado na estética burlesca da produção. Nessa cena, os limites de gênero não foram borrados, mas desembaraçados, através da encenação de uma metateatralidade reconhecida na risada. Novamente, o burlesco funcionou para distanciar os membros da audiência do perigo que pode existir na tensão não resolvida entre camadas de identidade de gênero borrados, para um rapaz heterossexual como Orlando (e indiretamente para a audiência), em favor da risada liberadora.

Obviamente, a risada pode ser lida como uma confissão implícita de perturbações emocionais anteriores, mas como um truque consciente, e que, através de um foco sobre o prazer teatral, é introduzida exatamente para evitar tribulações emocionais e vergonha moral. A risada expressa alegria na construção da ilusão teatral e partilha essa alegria com a audiência, pois, segundo os críticos, são os atores e não as personagens que explodem

---

<sup>195</sup> Ver a descrição da cena por Matthias Heine (1993): “Existe um momento no qual Michael Maerten é levado por sua própria energia de comediante. Ele sai de seu papel teatral, explode numa risada e contamina seu parceiro. Normalmente, esse é um pecado mortal no teatro – aqui foi recebido com aplausos como um sinal de que eles, lá no palco, [...] estavam se divertindo tanto quanto nós na plateia.”

<sup>196</sup> De fato, foi uma quebra consciente da ilusão teatral. Segundo Koetz, o momento aconteceu em um dos ensaios e Katharina Thalbach decidiu mantê-lo. De acordo com a assistente de Thalbach, Wenka v. Mikulicz, o momento resume o conceito da produção em poucas palavras. Infelizmente, ela não podia me dizer numa linguagem mais discursiva o que era esse conceito. (Entrevista por telefone com o autor, 12 de outubro de 2003).



numa gargalhada. Não é Orlando ou Rosalind que ri desconfortavelmente para manter uma noção um do outro que eles sabem ser ilusória, mas os atores Maertens e Warns. Mas, tanto a dramaturgista Franziska Koetz quanto o tradutor Thomas Brasch (cf. LINZER, 1993, p. 30) afirmaram os pressupostos da produção de que Orlando sabia o tempo todo na Floresta que Ganymede era na verdade sua Rosalind. A risada ostensiva convida a audiência a construir com os atores a mesma relação cúmplice que existe entre Orlando e Ganymede, de que é tudo um jogo, cheio de prazer e, em última instância, sem risco, porque é uma ilusão reconhecida abertamente. No contexto da estética burlesca da produção, e com Maertens tomando a iniciativa, a cena parece típica do papel que essa Rosalind representa na Floresta de Arden. Ela é que é responsável pela atmosfera de Arden como Floresta mágica na qual todo tipo de confusão é autorizada e plausível, sem ter que se preocupar muito com possíveis consequências. A risada de Maertens no balanço e sua recepção revelam o suposto jogo de gênero subversivo como uma piada teatral, como se a ilusão teatral não pudesse mais criar sentimentos perigosos. O travestimento nessa produção não tinha a intenção de ser desconcertante ou perigoso, mas de constituir um momento de prazeres utópicos, infantis e nesse sentido, ingênuos. A vibrância teatral que a produção parece ter conseguido, ao menos momentaneamente, não foi uma vibrância baseada no borramento das fronteiras de gênero, mas numa tensão entre um estilo de atuação burlesco e um mais realista. A cena do balanço, entretanto, não representou um riso perturbador sobre essa tensão, mas uma risada que promoveu as qualidades burlescas da produção.

Nesse sentido, a produção coloca em cena a utopia da modernidade tardia de uma identidade socialmente descontextualizada que cruza alegremente os limites de gênero, sem outro efeito além do prazer produzido. É característica tanto das identidades da modernidade tardia quanto das identidades apresentadas nessa produção que elas aparentemente ser desconectadas da natureza e da sociedade. Sob o efeito dessa impressão, Ingeborg Pietzsch (1993) concluiu: “O que é verdade nesse lugar? O que é falso? O que é natureza? O que é arte? Tudo não passa de um jogo”.

Porém, mesmo se Thalbach acredita no potencial teatral dessas identidades artificialmente naturais e naturalmente artificiais, ela aceita uma restrição criada pelos limites da narrativa da peça. Porque mesmo se as fantasias das personagens podem transgredir os limites do corpo sexual, o desejo erótico finalmente encontra a necessidade emocional limitante

de dar às suas relações um fundamento mais permanente. O desejo fica limitado pela natureza e vai ser canalizado pela sociedade. O suspiro de Orlando, “Não posso mais viver de pensamentos” (V. 2. 50),<sup>197</sup> é a ameaça para Rosalind-como-Ganymede de prometer apresentar Rosalind “em carne e osso e sem qualquer risco”,<sup>198</sup> como Brasch traduziu a frase de Shakespeare “human as she is”. Desse modo, a produção de Thalbach não subscreve a utopia de jogo livre como sendo uma possibilidade erótica e social durável.<sup>199</sup>

A análise do estilo de atuação burlesco como o pressuposto conceitual central da produção sugere que a montagem de *As You Like It* de Katharina Thalbach é a produção totalmente masculina que mais apresenta a Floresta de Arden como uma esfera mágica e liberada para o desejo de brincar das personagens, sem a necessidade de assumir as consequências de seus atos numa realidade vivida: esse paraíso imaginativo e erótico, em sua origem extremamente artística, suas licenças e seus prazeres, dificilmente pode ser transferido para além do momento da peça. Como veremos adiante, a versão de Thalbach é a mais pessimista no que se refere à possibilidade de conferir à realidade social um toque de êxtase originado na experiência polimórfica do parque de diversões da modernidade tardia chamado Arden, enquanto as outras três produções apresentam uma versão do amor erótico que propõe uma possibilidade mais ou menos limitada para o eros de Arden viver no mundo re-ordenado da corte e, portanto, no mundo social dos espectadores.

---

<sup>197</sup> Brasch, em sua tradução, minimiza a conotação nostálgica. Ao contrário, ele se concentra no prazer buscado, até então, por Orlando. Ele traduz: “Não posso mais viver no prazer/alegria de pensar.” Essa linha, mais uma vez, revela a atitude da produção em relação a Arden como um lugar onde se pode viver de entretenimento engenhoso. A frustração de Orlando pode ser vista como defesa da posição crítica da produção sobre a relação entre arte teatral e realidade social (ver 4.3.4).

<sup>198</sup> A expressão “sem qualquer risco” é surpreendente, já que a produção não destaca o risco como característica da ação de Orlando em Arden. Como Brasch realmente traduziu a peça sem pensar em uma *performance* totalmente masculina, parece implausível ligar a frase a possíveis confusões de gênero. Eu leio a frase mais como um comentário crítico sobre a vida por vir como casal estabelecido, que Brasch declarou como nada mais do que um grande erro (cf. LINZER, 1993).

<sup>199</sup> Sobre as implicações políticas desta recusa em aceitar Arden como utopia compensatória, ver 4.3.4.

### 4.2.1 O sublime objeto de desejo de Clifford Williams: a imagem poética

Em suas observações sobre o que viu no centro da peça, Clifford Williams falou acerca da sexualidade poética que permeia o texto. Conforme analisado na seção 4.1.1, o termo parece incluir um tipo de hibridismo, mas na verdade tinha a intenção de descrever a sublimação da sexualidade no imaginário poético e na linguagem. A convicção de Williams de que as ideias de Kott são “pervertidas e estimulantes [...] mas não têm muito a ver com a peça” (1967b) comprova ainda mais sua minimização das características fisicamente sedutoras da produção. A ausência de vibrância teatral corresponde à ausência de vibrância erótica. Nem Pickup como Rosalind, nem nenhum dos outros atores, parece ter destacado significativamente as diferenças em suas camadas de identidade e as utilizado para produzir momentos carregados de erotismo.

Porém, o que Stallybrass (1997) descreve a respeito da exposição do corpo de Desdemona em *Otelo*, a saber, o direcionamento da atenção para partes do corpo reais e artificiais no texto da peça, não é somente a transformação da sexualidade em linguagem poética, mas também a sexualização da poesia com claras insinuações físicas em sua atenção para o corpo do ator. Williams nega aos membros da audiência essas fantasias sobre o corpo. Se Williams estava supostamente esperando que os espectadores não “se acomodassem *completamente* aceitando a simulação” (1967a), ele pouco fez para estimular esse fragmento de ambiguidade sexual e de gênero. E parece que estava consciente dessas restrições autoimpostas, já que pouco depois, na mesma entrevista, ele desqualifica a descoberta de ambivalências eróticas na linguagem por parte do elenco, dizendo “talvez estejamos nos sentindo um pouco otimistas demais”. Ele termina a análise das características amorosas da peça afirmando não apenas que “de um modo delicioso, mas sóbrio, a completa natureza do amor é discutida. Em última instância ela é metafísica, e ao utilizar homens você dá visibilidade para a qualidade de sonho”, mas também afirmando que, mesmo nos tempos de Shakespeare, a maioria das implicações eróticas dessa convenção de elenco deveria se perder para a audiência. Pode-se concluir mais uma vez que ele tinha pouco interesse em reviver essas implicações e em fazê-las funcionar para uma audiência contemporânea.

Não sabemos nada sobre as fantasias ou energias eróticas que foram trocadas entre os atores em cena. A aparente ansiedade e apreensão, palpável para Kenneth Pearson (1967) no início dos ensaios, parece ter dado lugar a uma atmosfera muito mais relaxada no final da temporada. O crítico situa parte da descontração na descoberta dos atores da “segurança de interpretar personagens em oposição a personificar mulheres em geral” (PEARSON, 1967). O que os quatro atores do elenco travestido fizeram, tecnicamente, foi se concentrar na linguagem e usar roupas femininas e perucas também para produzir gestos femininos, que desse modo vieram “naturalmente” e “ajudaram a evitar o toque exagerado do *queer*” (Pickup, em Pearson, 1967). Portanto, tanto os atores como o diretor queriam evitar a associação da *performance* com sinais e gestos considerados “homossexuais”. A motivação de evitar insinuações homossexuais contribuiu para a decisão a favor de uma interpretação metafísica do amor, drenando a produção de sexualidade? Isso é sugestivo, mas não existe informação clara a respeito.<sup>200</sup>

Quando a peça estreou em 3 de outubro de 1967, os críticos quase não sentiram qualquer carga erótica. Com exceção da Phoebe de Richard Kaye, que impressionou (e perturbou) vários críticos por sua beleza e uma feminilidade perfeita nos gestos e na voz,<sup>201</sup> a *performance* dos outros homens não produziu uma confusão erótica da parte dos críticos. A Rosalind de Pickup foi considerada como irradiando “a doçura andrógena esbelta e leve de uma jovem Garbo, sexo sem gênero, uma disponibilidade platônica para aceitar o amor como uma emoção ainda não despertada enquanto paixão física” (anônimo, “Shakespeare without girls”, 1967). E aparentemente, o Orlando de Jeremy Brett pouco fez para despertar essa paixão física, e os outros casais, de nível social mais baixo, Touchstone-Audrey e Phoebe-Silvius, também pouco fizeram para adicionar carga erótica à “cena gelada” (Sun, 4 de outubro de 1967). A interação deles é, por exemplo, descrita como produzindo um “humor bucólico” (HOPE-WALLACE, 19--?). O crítico da revista *Time Out* (13 out. 1967) descreve: “Para a produção os atores-atrizes estavam vestidos com perucas e roupas esvoaçantes – mas não havia seios postiços nem falsetos. O resultado foi

<sup>200</sup> Sobre homofobia no quadro de diretores do National Theatre, ver 4.3.1.

<sup>201</sup> Martin Esslin é típico em seu desconcerto, mas atípico em sua franca admissão da confusão erótica, confessando que “é realmente perturbador se nos tornamos ao mesmo tempo conscientes de que essa menina bonita é um homem” (*New York Times*, 15 de outubro de 1973). A Phoebe de Richard Kaye é o personagem com a aparência física que mais se aproxima dos travestis em *drag shows* (ver ainda FRENCH, 1967; LAMBERT, 1967).

uma *performance* notavelmente casta, livre de perturbadores sobretons homoeróticos”. E o crítico do *Christian Science Monitor* (outubro de 1967) pode servir como um outro exemplo de como o efeito geral da *performance* foi completamente não erótico: “O elenco de homens como mulheres não trouxe com ele sugestões de perversão sexual. Ao contrário, seu efeito é o de remover da peça qualquer pensamento sobre sexo. Mr. Williams [...] dá uma sensação de pureza aos grandes discursos de amor que, provavelmente, eles não tiveram em nenhuma *performance* dos três últimos séculos.” Esse conceito de amor como procura de uma verdade transcendental através da interação de mentes exclui a possibilidade de sexualidade dentro desse universo homosocial, pois o desejo sexual em cena poderia novamente atrair a atenção para o corpo, que Williams considera mera estrutura superficial, e atrapalha a busca da “sexualidade poética” como uma realização sem corpo da “verdade interior” do amor. Pior de tudo, os momentos sexualmente carregados apareceram como pelo menos parcialmente abastecidos por desejo homossexual.<sup>202</sup> Dado o “êxtase” da pureza não sexual, pode-se imaginar porque Orlando teria razão para gritar: “Eu não posso mais viver de pensamentos” [“I can live no longer on thinking”] (V. 2. 50), pois a pureza está na ausência do corpo feminino e na ausência de paixão física real.<sup>203</sup> Entretanto, ela também se apoia sobre uma naturalização do corpo masculino e da ligação masculina, alcançada principalmente através da voz natural de barítono que os atores mantêm durante toda a *performance*. Junto com o “andar natural” e a ausência de sinais genuínos de paixão, essas vozes asseguram atores e audiência que os homens no palco não são afeminados nem completamente artificiais.

A percepção de Harold Hobson é instrutiva sobre o tratamento do erotismo pela produção: “Quando Touchstone assovia para as ovelhas e carneiros, interrompendo a ocupação deles, ele está fazendo mais do que guiar o sexo no pasto de um fazendeiro. Ele está tirando da peça todo

---

<sup>202</sup> Desnecessário dizer que o foco de Williams sobre a linguagem e a prosódia é cego para os trocadilhos desbocados que funcionam especialmente no teatro totalmente masculino, como a bronca de Celia em *Rosalind*. Ainda, nas anotações do ponto, nenhuma das linhas rudes ou metateatrais foram cortadas. Aparentemente, atores e diretor decidiram não usá-las na *performance*.

<sup>203</sup> Frank Marcus, aprovando entusiasticamente a artificialidade e falta de sexualidade do cenário e da *performance* de Pickup, reconheceu implicitamente a paixão de Orlando como um elemento crítico (e contraditório) dentro da produção de Williams. Ele escreve: “Orlando (Jeremy Brett) precisa eliminar os sedimentos de virilidade” (MARCUS, 1967, p. 100).

sentido erótico” (HOBSON, 1967a). E Hobson se sente seguro para refutar completamente a crença de Jan Kott de que o elenco de homens representando mulheres traz para o teatro uma qualidade especial de ambiguidade erótica. Ao contrário, “seu efeito real é que tira o erotismo, seja ambíguo ou não, do teatro.” Desse ponto de vista, o cenário de Ralph Koltai, na tradição formal da arte minimalista, faz sentido. Os objetos transparentes de acrílico e painéis de plástico criam um ambiente de pura racionalidade. Nesse lugar, a beleza é um princípio ascético e não a exuberante manifestação de plenitude física. *The Sunday Telegraph* (“Shakespeare without girls”, 1967) escreve sobre o impacto distanciador do cenário em que “nenhum espectador vai se sentir indevidamente envergonhado ou impropriamente excitado, mas simplesmente entretido como num balé abstrato.” Portanto, a libertação dos fundamentos materiais não se refere somente ao corpo do ator, mas a toda a atmosfera utópica da peça. Frank Marcus (p. 100) pôde escrever que se a Arden de Williams representa banimento, então é “um banimento para um mundo de perfeição estética.” Assim, a produção simplesmente contemporizou a noção tradicional da Arden idílica como uma esfera de libertação da pressão da civilização e das dificuldades diárias, encaixando esse sonho de Arden em uma linguagem poética contemporânea. Não somente o palco, dominado por plástico e prata, mas também os vestidos longos, cujo toque feminino é tão eroticamente estimulante quanto a veste de um bispo, contribuíram para uma mistura controlada de ficção científica e *haute couture*.

Todas essas decisões formais são corretas, mas sua linguagem modernista e idealista não pode nos cegar para as hierarquias e impulsos repressivos que elas incorporam. A poética e angelical interpretação do amor claramente sustenta a dicotomia tradicional entre alma e corpo, as faculdades intelectuais e as sensuais. A concepção de Williams somente é praticável se o corpo e seus desejos, “a estrutura superficial”, tiverem valor negligenciável quando se trata de amor, como se o contato físico não pudesse transmitir energia emocional e espiritual com o mesmo valor das palavras. Porém, o objeto de amor aqui é um ser humano, não Deus ou outra expressão do Ser Supremo. Assim, nessa desvalorização conceitual do corpo, tanto homens como mulheres e suas experiências sensuais são completamente textualizadas, e, na esteira dessa transformação, também desvalorizadas.<sup>204</sup> Nem seus desejos físicos, nem sua posição

---

<sup>204</sup> A tendência essencialista e patriarcal de Williams se torna clara em uma entrevista ao *Observer* (1967b), na qual ele declara sua satisfação com a “pureza incandescente” que

social e muito menos os efeitos de ambos sobre a psique e emoção podem ser adequadamente representados no palco.<sup>205</sup> Assim sendo, isso rompe as premissas da produção, e consola pouco que essas limitações também incluam, por conclusão lógica, um parceiro de amor homem. A compreensão de Williams do amor é monológica, no sentido que ambos os parceiros se submetem ao objetivo da sexualidade poética. Eles não se submetem um ao outro, mas às idealizações poéticas. Nas palavras de R. B. Marriott (1967), pode ser sentido até que ponto a direção de Williams consegue fazer o espectador acreditar nesse tipo de amor:

Mas os truques e as usuais esperanças egoístas, mesmo se pouco presentes na interpretação normal de *Rosalind*, se foram. É como se um ideal de amor tivesse sido realizado, um ideal tornado manifesto. A verdade real do amor verdadeiro trazido à luz, sem encantos e nem sequer a noção de possível corrupção.

Exceto que o encanto geral é poeticamente sem substância.

Porém, relembando a afirmação de Hobson, que o *Touchstone* do texto é alguém que se engaja em várias conversas desbocadas que, por sua vez, podem revelar claramente seu interesse em incitar insinuações eróticas e sedução sexual, poder-se-ia argumentar que Williams adquiriu coerência conceitual somente através de séria violação do texto da peça, mas este não é o meu propósito.<sup>206</sup> O fato culturalmente interessante é que nenhum dos críticos argumentou contra a produção de Williams com base nessa premissa. Se eles expressaram ressalvas sobre a ausência de erotismo, quase

---

sublinha as cenas de amor. A suposta razão é que “os homens são de algum modo melhores nisso do que as mulheres. Atrizes, mesmo as melhores, tendem a se emocionar um pouco. [...] Seria interessante fazer *Antonio e Cleópatra* com um homem como Cleópatra. Não existe uma mulher que possa realmente interpretar o papel” (WILLIAMS, 1967c).

<sup>205</sup> Como se as lições de *Rosalind* para Orlando fossem somente um jogo irônico e não injetado de entusiasmo pela súbita posição de poder dela. Além disso, como pode a estereotipação de *Rosalind* das mulheres não ser lida como uma forma de realismo, que simplesmente revela como as mulheres procuram por poder a seu modo? Essas objeções não têm a intenção de apontar defeitos na qualidade da produção, mas sim de esclarecer seu caráter apontando o que foi excluído.

<sup>206</sup> O livro do ponto da produção prova que Williams deixou linhas como “quem quer encontrar a rosa mais doce, terá que encontrar o pau do amor, e *Rosalinda*.” [*“He that sweetest rose will find/Must find love’s prick, and Rosalind”*] (III. 2. 109-110). Sua produção, entretanto, suprimiu com sucesso essa mistura humorada de insinuações desbocadas e consciência metateatral, em favor da “pureza sexual que transcende a sensualidade”.

não utilizaram um argumento filológico. Eles simplesmente fizeram um comentário chauvinista sobre a triste ausência de mulheres, dizendo que a Rosalind de Pickup seria maravilhosa, se fosse interpretada por Vanessa Redgrave (não surpreendentemente, publicado pelo jornal *The Sun*, em 4 de outubro de 1967).

Se a sublimação poética funcionou para tornar a *performance* homosocial socialmente aceitável, ela também afirmou o corpo feminino como negligenciável, quando se trata de amor puro. Como escreve o resenhista do *City Press* (1967): “pura delícia nos conceitos e na poesia shakespeariana [...] realmente não importa [...] que a feminilidade exista somente na imaginação criativa”. E a consciência de que essa mulher poética é de fato uma fantasia masculina permanece inquestionável, já que o resultado ideal parece justificar teoricamente o problemático método: “Pickup e seu diretor desenvolveram um método no qual o menino-menina não é bonito (como deveria ser, aceitavelmente, numa produção de escola de meninos), mas uma reconstrução masculina artificial do que há de melhor no sexo feminino” (JONES, 19--?).

Para sublimar o corpo masculino no palco, o diretor primeiro tornou o corpo feminino invisível, e depois negou aos corpos masculinos qualquer efeito fisicamente sedutor. Estabelecida a clara hierarquia corpo-mente, que nega ser o ator fisicamente presente o representante do desejo da audiência, qual é então o objeto de amor sugerido para os membros da audiência? Certamente não um material. Os conteúdos retirados das resenhas revelam que em última instância o objeto de amor que estrutura essa versão de uma *performance* totalmente masculina é basicamente o mesmo que Guy Boas utilizou como justificativa para sua produção totalmente masculina na *Sloane School*: a beleza sublime da linguagem poética que, na tradição do drama poético, aponta para um referente metafísico não de plenitude física, mas de pureza ascética e perfeição. Com as “vozes de barítono natural” nenhuma articulação artificial pode poluir a assumida e pretendida pureza de linguagem, através de questões de identidade instável e desejo físico não masculino. O verdadeiro objeto de desejo, que a produção apresenta, é a linguagem poética sublime e a alma ideal que ela produz, mas nunca um corpo instável com desejos polimórficos nem a personalidade enigmática do amado. Ou, de outro modo: a imagem totalmente poética, drenada de sensualidade, agora é o fetiche que confirma o poder da poesia, enquanto sublimação da sexualidade, e a ânsia por um nada aéreo, que é o absoluto objeto de amor, nesse caso, a alma ideal e não a mulher ideal. Aceito o fato



de que essa alma ideal não pode ser incorporada e expressada, mas somente aludida, o ato que pode buscar a verdade interior nessa sexualidade poética é a contemplação: contemplação de uma infinita beleza que é, ao mesmo tempo, uma satisfação impossível.

#### 4.2.2 O objeto de desejo pagão de Petrica Ionescu: plenitude da virilidade

Como vimos na sessão 4.1.2., uma das funções do elenco totalmente masculino na produção de Ionescu consistia na caracterização da corte e de Arden como um mundo desprovido de ternura e emoções amorosas. Em vez disso, através do cenário e do estilo de atuação grotesco, a corte e Arden são marcados por agressões profundas, um medo claustrofóbico e uma atmosfera de destruição. Embora o texto apresente personagens femininas, a impressão geral é a de que não há personagens femininas nessa Arden, principalmente porque a atmosfera agressiva é tão convincentemente ligada a um mundo masculino (através das imagens sexualmente agressivas e suas conotações homossexuais), que esse contexto masculino enquadra todas as figuras em uma masculinidade neurótica, até mesmo paranóica. Além disso, nem mesmo Knut Koch como Rosalind apresentou uma personagem que fosse remotamente identificável como feminina. Obviamente, a julgar pela relação entre gênero, sexualidade e tipo de personagem, Rosalind-como-Ganymede era a figura mais complexa. Mas isso não o/a fez de nenhum modo uma figura andrógena no espetáculo, ou uma mulher com traços masculinos de personalidade, porque, como lembram Eggenhofer e Konarek, Koch nunca teve a intenção de personificar uma mulher. Em vez disso, sua *performance* como Ganymede suprimiu a personagem feminina e foi recebida como sendo predominantemente sobre uma personagem masculina. Desde o início da *performance* até a cena do casamento, a comunidade no palco é marcada como masculina. A mudança da corte para Arden foi simplesmente a mudança de um contexto político para um contexto sexual. Nos dois ambientes, Rosalind e Orlando parecem ter sido entendidos como exilados, e com eles, a masculinidade burguesa foi metaforicamente expressada como estando fora de lugar e de equilíbrio.

O destaque dos desejos físicos, em geral, e do corpo masculino, em particular, tornou difícil para uma audiência burguesa de 1976 não pensar nos encontros sexuais como homossexuais. A associação foi enfatizada pelo fato de, por exemplo, Corin sempre copular por trás (Konarek), imitando o

intercurso anal e liberando assim todos os preconceitos burgueses sobre as práticas homossexuais, bem como possíveis tabus sobre as heterossexuais. A provocação antiburguesa definitivamente foi mais intencional nessa interpretação do roteiro de Shakespeare como o de um “médico psicoterapeuta.” Essa construção “homossexual” de *As You Like It* foi um ataque direto contra a heterossexualidade burguesa e suas normas morais repressivas, bem como contra o lugar simbólico das peças de Shakespeare como uma das marcas registradas da cultura humanista burguesa.

Nesse contexto, a cena final do casamento representou crucialmente uma proposta para entender o objetivo erótico da produção como uma integração das energias feminina e masculina que podia ser interpretada como criando uma masculinidade mais completa, possivelmente bi-sexual. Não consegui averiguar como a “beleza bestial” (Hirschmüller), interpretada pela namorada de Ionescu, saiu da jaula, que encenação acompanhou esse desenlace, mas em 5.4, ela saiu da jaula e se tornou – Hymen! Também não está claro quais palavras do monólogo Hymen pronunciou exatamente, mas o simples fato da figura mais relacionada às energias instintivas do que com reparação celestial ter anunciado a cerimônia de casamento refuncionaliza toda a cena. O casamento se transforma numa união do que era uma masculinidade reducionista com uma mulher libertada, energia instintiva, durante a qual a apresentação da própria masculinidade, sua sexualidade e agressividade, é transformada.

Enquanto a agora libertada “mulher da jaula” está fazendo o discurso de Hymen, Rosalind aparece no fundo do palco numa pequena plataforma hidráulica, completamente nua. Knut Koch colocou os dois braços na sua frente, para cobrir seu corpo; um cobrindo seu peito, o outro sua genitália. Com as duas linhas, “Para você eu me entrego, pois sou seu” (V. 4. 115-116),<sup>207</sup> Knut Koch levantou seus braços, um depois do outro, mostrando a Orlando e à audiência seu corpo masculino nu. Ali ele ficou, os braços abertos (ver Konarek e Eggenhofer) – como uma mistura de garoto de programa e Jesus. Dado o foco sobre a ligação entre a sexualidade masculina e dominação em Arden, o quadro representa um tipo de masculinidade que assume uma atitude devota, que pode até brincar com associações de submissão sexual,

<sup>207</sup> “*To you I give my self, for I am yours*”, no texto de Shakespeare, e “*Euch übergeb ich mich, denn ich bin Euer*” na tradução de Schlegel. Ionescu usou a tradução clássica de Schlegel para dar à sua provocação da tradição burguesa de Shakespeare um ímpeto mais forte. A linha em alemão é uma tradução quase literal do verso branco de Shakespeare, seguindo a estrutura de cinco pés.

já que as palavras claramente reconhecem o destinatário como estando agora no comando. É um convite pungente para a audiência (masculina) aceitar sua sexualidade como infundida de desejos homossexuais.

Além disso, a cena do casamento culminou na já mencionada dança acompanhada pela valsa vienese, “*Es muss ein Stück von Himmel sein*”,<sup>208</sup> soando através dos auto-falantes do teatro. Os casais valsando formaram um contraste compensador para os casais copulando nas cenas da Floresta. Seja lá o que tenha restado na mente da audiência da prévia masculinidade agressiva enganchada no poder, ela deve ter sido trocada, ou mesmo substituída, pela imagem de uma masculinidade transformada, mais brincalhona e à vontade com seus impulsos sexuais.<sup>209</sup> Porém, a má vontade emocional da audiência, em Essen e Bochum, em aceitar as associações homossexuais implícitas na *performance* da última cena, impediu tal recepção relaxada por espectadores que se identificam com a masculinidade heterossexual.

Antes de começar a girar, os atores tiraram suas fantasias, ficando nus exceto por um tapa-sexo. Essa ação cênica marcou um passo do nível do corpo da personagem para o nível do corpo dos atores. Portanto, havia um tipo de manipulação ambígua para afirmar a homossexualidade masculina como um estilo de vida alternativo.<sup>210</sup> Devido à ausência de mulheres em cena, ou mais ainda, a ausência de figuras femininas claras, uma compreensão dessa dança como a afirmação de uma heterossexualidade liberada levanta a questão de qual seria o lugar da mulher em relação à masculinidade liberada. Isso é igualmente válido para uma interpretação bissexual. Com base nessa ausência, os atores, desfrutando sua comunidade numa valsa final, parecem sugerir uma atitude como “homens são para o prazer, mulheres para procriação”. Na melhor das hipóteses, poder-se-ia ver a cena final como uma intervenção momentânea na subjetividade

---

<sup>208</sup> “Terá que ser um pedaço do céu.”

<sup>209</sup> De forma bem interessante, Jaques fica ausente da dança, apesar de outros membros do elenco terem se juntado aos pares valsando.

<sup>210</sup> Gerd Vielhaber é o único crítico que suspeitou que a cena final pudesse ser outra paródia. Uma visão que encontra alguma base no “discurso de adeus ofensivamente agudo”(Eggenhofer) de Jaques. Como paródia, ela poderia selar a qualidade hermética da produção e empurrá-la decididamente para um mundo burguês sem saída – como se tivesse a intenção de expressar um tipo abrangente de ceticismo pós-histórico. Isso não é necessariamente contra o conceito provocador de Ionescu, mas definitivamente contra as intenções de Koch conforme expressadas no epílogo (ver abaixo).

heterossexual burguesa, uma provocação mais do que uma afirmação em qualquer direção.

No que se refere às insinuações homossexuais, a figura de Rosalind era especial na medida em que Koch parece ter tido uma concepção clara de Rosalind-como-Ganymede enquanto figura que tematiza o amor homossexual. Ele interpretou Rosalind como uma personagem muito ativa, que expressava seu desejo por Orlando de um modo muito afirmativo.<sup>211</sup> Koch foi o único que sobreviveu ao elenco de Schroeter, e ele parecia estar interessado em uma Rosalind que permite revelar uma forma de masculinidade diferente, menos rígida, sem cair no estereótipo feminino da passividade e de desmaios à vista de sangue.

A cena final é mais um caso em questão para mostrar como o elenco totalmente masculino apresentou a feminilidade como mera ornamentação do corpo masculino que, por sua vez, se apresenta como o objeto de desejo final. Quando Koch apresentou seu corpo nu, ele dizia suas falas direto para a audiência, não para o Duque ou Orlando. O choque não foi ele apresentar o desejo de Rosalind como homem e homossexual (a audiência suspeitava ou sabia disso todo o tempo), mas ele ter tentado provocar uma reação da audiência, porque a tradução de Schlegel utiliza o modo tradicional formal de discurso usando o pronome da segunda pessoa do plural “Euch” (Vós). Portanto, ele poderia se referir tanto a Orlando, ao Duque, ou à audiência. Seria tudo gramaticalmente correto. A mesma provocação, melhor entendida provavelmente como mantendo uma questão reprimida aberta até o final da produção, caracteriza a interpretação de Koch do epílogo, quando ele fica em pé no palco, totalmente nu e olhando para a audiência. No seu caso, a oferta gentil de Rosalind de beijar os homens da audiência que “had beards that pleased [her], complexions that liked [her], and breaths that [she] defied not” (V. 4. 215-218) era mais do que uma piada metateatral. Era uma oferta real.<sup>212</sup> Seu epílogo testou a vontade dos membros da audiência de aceitar fantasias homoeróticas como parte de suas (ou de seus maridos e amantes) identidades.

Se o próprio Ionescu pretendia seguir esse caminho, não sabemos. A julgar pela sua concepção de Arden, ele estava mais interessado em

<sup>211</sup> Gerd Vielhaber (1976) observa que ambos têm “duelos verbais dramaticamente intensos”.

<sup>212</sup> Para qualquer um que duvide da capacidade de Koch de expressar isso de modo autêntico, gostaria de indicar a sua autobiografia, *Barfuß bin ich dein Prinz*, na qual ele descreve sua vida de ator e de garoto de programa *gay*.

denunciar a subjetividade burguesa como paranóica ou neurótica, fundamentalmente construída a partir dos impulsos de poder. Se alguma questão de política sexual estava implicada nessa confrontadora intenção “terapêutica”, ela resultou da necessidade dessa identidade masculina de transformar sua sexualidade e, conseqüentemente, seu modo de escolha de objeto. Enquanto as energias sombrias permaneciam enjauladas, o comportamento e o desejo masculinos eram comandados por instintos de poder. Em última instância, a *performance* era sobre a integração da energia bestial no mundo masculino.

Mas, o que aconteceu com Hymen depois que ela disse suas palavras rituais? Nenhum dos atores entrevistados conseguiu lembrar claramente, e o destino dúbio da única voz feminina, possivelmente terminando em silêncio depois de redimir uma masculinidade reducionista, parece indicativo do tratamento geral da feminilidade no conceito de Ionescu. A energia “feminina” não é apenas colocada em cena na forma tradicional do outro institucional masculino, sua principal função é a de servir à luta do homem pela autoperfeição. Uma vez incorporada simbolicamente no mundo masculino, através da transferência de sua energia instintiva como um dom para o homem, a figura feminina não tem mais função, nenhuma razão para existir.

Embora, através da imagem da dança, a sexualidade masculina liberada tenha superado a clara dicotomia de mestre e servo que impera na corte e em Arden, ela não superou as dicotomias simbólicas da sensibilidade burguesa, pois ela retratou a energia erótica como feminina e tornou a mulher real ausente. A vibrância sexual, conforme representada na valsa enquanto uma possibilidade de rodopiar em torno de um centro comum, mas fictício, só foi criada para uma sensualidade homem-para-homem. A feminilidade era uma máscara que os homens podiam usar para seduzirem-se uns aos outros, ou uma energia para absorver e se tornar mais completo. A liberação sexual dançante expandiu o alcance da sua virilidade, mas não incluiu as mulheres em seu universo nem as relacionou a eles de nenhum modo. Para as mulheres da audiência, essa liberação sexual tinha muito pouco a oferecer.

### 4.2.3 O objeto de desejo *queer* de Declan Donnellan: o poder desestabilizador do jogo

O palco vazio e a *mimesis* não ilusionista de Donnellan sugerem que a produção tenha tentado alcançar um efeito espiritual, similar ao da produção de Williams em 1967. Solomon (1997, p. 26), por exemplo, acolheu o universo erótico dessa produção totalmente masculina como uma produção que impregnou a sexualidade com um ar de artificialidade, enquanto Claire Bayley (1991a) afirmou que a produção foi “surpreendentemente assexuada”. Ambos implicitamente concordam a respeito da relativa ausência de foco no corpo físico real em cena. Por outro lado, Bayley recorda, como um dos momentos mais excitantes, uma cena na qual o sexo do ator/personagem é destacado para criar um efeito perturbador. Na “cena maravilhosamente ambígua em que Rosalind se revela para o Jaques cansado do mundo, colocando a mão dele sobre seu seio, ele recua chocado e revoltado”.<sup>213</sup> A cena é uma prova clara de que Donnellan não está interessado em tornar o corpo totalmente sem sentido, produzindo assim uma noção de amor como pureza espiritual. Pelo contrário, ele nega a proeminência do corpo do ator para poder provocar os personagens em cena, e os espectadores fora dela, a se engajarem numa jornada extravagante que desafia os limites convencionais e socialmente impostos da imaginação. Solomon (1997, p. 26), por exemplo, declara que a artificialidade erótica ambígua simulou em si mesma “o rompimento de tabus como promessa de variedade erótica e aventura sexual”. Essa promessa é basicamente o resultado do que é indicado, não do que é mostrado no palco.

Donnellan, entretanto, não propõe que as práticas sexuais das personagens existam além dos confins de seu respectivo contexto sócio-

---

<sup>213</sup> Jaques, diferentemente de Orlando, não queria se envolver nos prazeres do faz de conta aberto, aceitando uma “mulher-disfarçada-de-homem” como possível objeto de brincadeira em seu desejo pelo mesmo sexo. Na produção de 1991, esse Jaques homossexual, surpreendentemente, é uma figura tão compulsiva quanto, por exemplo, eram os espectadores masculinos vitorianos que insistiam junto às atrizes principais sobre a feminilidade do personagem feminino disfarçado de homem e de calças. Nenhum borramento de sexo e gênero é permitido. No vídeo do *Victoria and Albert Museum* em Londres, feito da turnê de 1995, Jaques, de fato, se deita no colo de Ganymede e é reconfortado por ele. Eles são interrompidos somente pelo aparecimento de Orlando no palco. A produção de 1994/95 suavizou o interesse erótico de Jaques por Ganymede, e apagou seu choque erótico quando confrontado com a Rosalind por trás de Ganymede. Essa mudança enfatiza as qualidades emocionais de um erotismo de faz de conta.

econômico, o que fica claro em outra cena que convida a audiência a aceitar a produção como sendo permeada por uma variedade de constelações eróticas ambíguas. Em I. 2, Coates e Lester entram no palco como Celia e Rosalind e se deitam num pano oval. Enquanto Celia está falando sobre sua esperada herança e a possibilidade de deixá-la para Rosalind, ela acompanha essa descrição de riqueza pessoal e poder político com dois dedos se movendo para cima e para baixo nas costas de Rosalind. O efeito não é somente o de tornar visível seu afeto como “mais caro que o laço natural de irmãs” (I. 2. 266), mas também o de colocar uma luz mais sombria sobre a necessidade e desejo de assegurar a presença e o amor de Rosalind tentando confortá-la. Na produção de Donnellan, esse momento, em sua problematização da relação entre poder e amor, prenuncia a interação mais divertida entre uma Rosalind-como-Ganymede dominante e um Orlando bastante submisso. Além dessas insinuações “lésbicas” e de sua problematização, a produção utilizou a Celia levemente “afetada” de Simon Coates para trazer a estética *gay* para a peça. Quando ele(a) beija as panturrilhas e o traseiro de Rosalind, a audiência está completamente ciente de que são dois homens atuando no palco. Portanto, o homoerotismo masculino e feminino ficam pairando, quase simultaneamente, no ar, sem ganhar mais importância do que a de ser uma alfinetada provocadora para os membros da audiência que gostariam de ver um objeto de desejo erótico com gênero claramente definido no palco.<sup>214</sup>

O efeito da dupla codificação é tornar a escolha de objeto sexual uma questão predominantemente privada e, em última instância, de pouca importância política. Quem se importa se existem impulsos lésbicos ou *gays* ou heterossexuais envolvidos? Que diferença faz? Nenhuma nessa produção. O que não está marcado como simples declaração privada, entretanto, é a estratégia de Celia para assegurar a afeição de Rosalind, inculcando poder político e econômico em seus gestos e toques sedutores. Nessa cena, as opções gestuais de Donnellan e dos atores sugerem que qualquer objeto de escolha sexual pode expressar o desejo de amor genuíno, mas que, simultaneamente, possui conexões com estruturas de poder políticas e econômicas.

---

<sup>214</sup> Peter J. Smith (1995) fica mais impressionado pelas insinuações homossexuais do que eu. Sua impressão estimula a argumentação de Lisa Jardine (e implicitamente a reação de Solomon à Rosalind de Lester também o faz) de que “sempre que os personagens femininos de Shakespeare [...] chamam a atenção para sua própria androgenia[...] o erotismo resultante é associado à sua masculinidade mais do que sua feminilidade”(JARDINE, 1983, p. 206-207).

Diferentemente das noções da modernidade tardia de sexualidade liberada, a produção não cria uma utopia polimórfica livre de questões de poder. Essa produção deixa claro que todos os encontros e impulsos eróticos (Rosalind e Celia, Rosalind e Orlando, Le Beau e Orlando, Jaques e Ganymede, Touchstone e Audrey, Ganymede e Phoebe, Celia e Oliver) são permeados por esses impulsos de poder para dominar o parceiro erótico e garantir sua presença. Assim, ela apresenta um motivo que percorre todo o texto até o epílogo. Tanto o jogo de Rosalind com Orlando quanto o convite do epílogo admitem abertamente a necessidade de aceitar esse impulso para dominação, e a questão é, então, quais as oportunidades que a peça de elenco travestido faz de conta oferece para as práticas eróticas, em um mundo que é também marcado pela vontade de dominar o objeto de desejo e controlar seu/sua presença e comportamento.

De maneira geral, a produção coloca um erotismo de flexibilidade divertida, exercitado em Arden, contra um erotismo de dominação, típico da corte. Enquanto os maneiras de fazer de conta – como representados, por exemplo, nas conversas e interação entre Ganymede-come-Rosalind e Orlando – confundem os modelos de masculinidade e feminilidade binários bem definidos, a produção constrói a corte do Duque Frederick como um lugar onde essas separações são estritamente mantidas e nenhuma teatralidade autoconsciente acontece. A corte é marcada pela masculinidade homofóbica burguesa tradicional, cujos laços sociais funcionam junto com as tendências de perseguição agressiva dos homossexuais masculinos. A característica é visualizada de modo impressionante na cena interpolada entre Le Beau e os cortesãos no Ato 1. Le Beau é sexualmente assediado por um bando de cortesãos, que o dirigem para o fundo do palco, finalmente o agarram e tiram suas calças, até que Le Beau cai numa histeria desesperada gritando por socorro. O conteúdo sexual da cena é claramente fundamental para o prazer sádico dos cortesãos. Eles somente o libertam com o aparecimento de Rosalind e Celia. A supervalorização da masculinidade agressiva se torna mais evidente na cena da luta, na qual os homens pegam uma corda para formar a arena e se movem no sentido horário, batendo os pés, gritando e encorajando a *performance* de brutal força física de Charles. Iluminada por uma luz azul fria, a cena da luta remete claramente à luta como rito de iniciação masculino. Orlando é de algum modo uma figura ambivalente nesse ato, já que, em seu comportamento e ideias, ele pouco se ajusta ao mundo desse clube da luta cortesão, mas ele também se mostra inseguro e constrangido quando Le Beau se aproxima. No contexto da



caracterização de Le Beau, seu pedido a Orlando “Sir, fare you well. Hereafter, in a better world than this, I shall desire more love and knowledge of you” (I. 2. 273-5) ganha claramente uma conotação melancolicamente homoerótica.

Portanto, o mundo de erotismo polimórfico comumente associado à Floresta de Arden é também explicitamente encenado como presente no mundo da corte. Entretanto, o que se torna dominante na Floresta é marginalizado na corte, como as reações dos cortesãos e a cena de luta, com seu laço homosocial freneticamente agressivo, deixam claro. Orlando é uma figura interessante nesse ponto, pois ele se incomoda com a intimidade de Le Beau; porém, mais tarde na Floresta, ele vai aceitar se engajar num flerte divertido com Ganymede – ainda que sob a importante premissa de que se trata apenas de um jogo de faz de conta. Contra o que conta como masculinidade e feminilidade aceitas na corte, a produção estabelece claramente o jogo de faz de conta como pressuposição de uma sensibilidade erótica utópica, que ultrapassa as formas estritamente binárias de masculinidade e feminilidade. Para promover essa sensibilidade, a produção convida a audiência a imaginar um erotismo com seu amado parceiro, no qual a troca dos papéis de gênero (ver a utilização do avental na cena do casamento) e a simultânea transgressão do comportamento estereotipado são parte integral do sedutor jogo de faz de conta.

Solomon (1997) captura o elevado engajamento erótico por parte dos espectadores nas simulações imaginativas. Sobre o existente, apesar de, em última instância, sem importância, impulso homossexual nesse universo toalmente masculino, ela considera que

[...] não importa muito que a luxúria de Lester não estivesse apontada diretamente para mim, porque seu erotismo era menos uma função da representação do desejo do homem homossexual e homosocial do que das demandas feitas sobre a imaginação ativa e consciente do espectador, como necessária para a construção da personagem e do evento dramático. (1997, p. 27).<sup>215</sup>

<sup>215</sup> A reação emocional de Solomon, que a levou a argumentar contra a restrição do espetáculo “exterminador de tabus” eróticos para a homossexualidade, contradiz a impressão de Gay que a “masculinidade permanece natural, essencial, e o terreno da atração sexual no qual finalmente aconteceu uma estória de amor homossexual” (GAY, 1994, p. 88). Gay não entende o ponto de Solomon de que a *performance* do grupo Cheek by Jowl é aberta a leituras identificatórias das espectadoras, apesar de insinuar um atmosfera homoerótica muito forte.

No elenco totalmente masculino, a suspensão da descrença e as qualidades sugestivas do teatro ganham um componente decididamente erótico, pois ele é invariavelmente um convite para usar o corpo masculino para fantasiar uma pessoa feminina eroticamente atrativa. Na produção da Cheek by Jowl de *As You Like It*, o convite vai explicitamente para personagens como Orlando, Touchstone, Oliver e Silvius, assim como para os espectadores. Se as personagens são mostradas para fantasiar o parceiro desejado, o espectador também imagina mais intensamente o *cenário* erótico, já que o intervalo entre o sexo dos atores e das personagens não permite consumir esse *cenário* como presumido. Em outras palavras, a teatralidade do espetáculo invoca a satisfação nas fantasias como uma forma de risco eroticamente carregada. É o que fazem os atores na Floresta e os espectadores no teatro.

No que se refere à personagem, a produção tratou Orlando e Rosalind como completamente desenvolvidos, mas também evitou apresentar Audrey e Phoebe como meros clichês do comportamento feminino. Embora a produção as trate visivelmente como tipos, vestindo Audrey como uma menina do campo namoradeira, que usa uma minissaia para ir ao casamento, e Phoebe como outra menina atraente, autocondescendente “sexy”, na medida em que seus sentimentos são considerados, elas não são denunciadas por expressarem emoções estereotipadas. Elas estão tão genuinamente apaixonadas quanto Orlando e Rosalind.

O que se torna palpável é o desejo por parte das personagens de que a amada e desejada figura em cena realize as expectativas de seu/sua amante. Obviamente, esse nunca é o caso na vida real. E a ênfase da produção Cheek by Jowl sobre a instabilidade teatralmente produzida com a utilização do elenco totalmente masculino permite à produção deixar claro para os espectadores que os personagens devem lidar com o hiato entre suas fantasias fixas e a realidade esquiva. Na produção, a consciência dessa fluidez no objeto se manifestou em risada cúmplice por parte dos membros da audiência, sempre que o diálogo sobre a verdade brinca com a discrepância entre aparência/papel e ator: em 3.3, quando Touchstone declara que deseja que Audrey não seja honesta, mas poética; em III. 5. 73, quando Rosalind adverte Phoebe de que ela é “*false than vows made in wine*”, e várias vezes no IV. 1, por exemplo, quando depois de Orlando ter afirmado a virtude de Rosalind contra a predição de Rosalind-como-Ganymede que ele usaria chifres, Ganymede simplesmente responde que ele é a sua Rosalind. A vertigem da verdade é o ingrediente insubstituível de modo

que “toda a atmosfera sexual no palco tem perigo, graça, charme, absurdo, excitamento” (MACAULAY, 1995). Mas ela também oferece a chance de perguntar algumas questões mais profundas e mais desconcertantes sobre as funções das fantasias eróticas. Assim, entre as próprias personagens e entre as personagens e os espectadores, a teatralização autoconsciente da identidade interroga abertamente a possibilidade de se fixar a pessoa desejada numa identidade pré-estabelecida. A produção da companhia Cheek by Jowl mostra como uma teatralidade não ilusionista produzida por um elenco totalmente masculino intensifica a crítica da peça sobre uma forma sentimental de fantasia erótica, na qual personagens e espectadores ainda acreditam (ou fingem) saber o que vêem e controlar o que imaginam, ou de forma mais estrutural, na qual eles têm a permissão de acreditar que seu objeto de desejo se ajusta às suas expectativas visuais e indiretamente emocionais.

Esses tipos de fantasias eróticas sentimentalizantes correspondem a uma estética mimética e a uma construção dos corpos masculinos, e principalmente femininos, no palco que as produções burguesas tradicionais de elenco misto de *As You Like It* utilizam frequentemente. Aceitanto uma visão do espectador masculino burguês como dominante, essa estética mimética sentimentalizadora permite um olhar voyeurista sobre a *performance*, o que é praticamente impossível na produção da Cheek by Jowl, porque ela igualmente desmaterializa o erotismo e desestabiliza o gênero do objeto desejado.<sup>216</sup> Nessa subversão dos interesses voyeuristas, a construção da Cheek by Jowl do interesse erótico remonta criticamente à tendência humana de fetichizar as características do ser amado e construir esse amado como fonte fixa de plenitude a disposição do fetichista.<sup>217</sup>

Obviamente, o desenvolvimento da narrativa no próprio texto da peça assegura que essas ideias sejam expostas como o que são: fantasias sentimentais, nos termos de Donnellan, e narcisistas, do ponto de vista psicanalítico. Assim, a produção da Cheek by Jowl mostra que um elenco totalmente masculino pode aumentar a conscientização da audiência sobre a impossibilidade de preencher o intervalo entre um objeto de

---

<sup>216</sup> Charles Spencer (1991), por exemplo, exprime seu desconforto enquanto “espectador hétero” diante da Rosalind de Lester, ambigualmente atraente.

<sup>217</sup> Nessa tagarelice amorosa ideal, quando se baseia na tradição de pompa da Renascença, Orlando está transformando Rosalind em fetiche. Como tal, ele pode falar dela corretamente como “sua” Rosalind.

amor fantasmagórico, a quem falta vida própria, e o ser amado vivo que não se adapta a essa fantasia. Junto com os jogos de palavras do texto, essa produção totalmente masculina de *As You Like It* encena a relação entre desejo e “verdade” de tal modo que ela produz a percepção de que todas as fantasias eróticas estão parcialmente condenadas a falhar, já que a ambiguidade da realidade sempre distorce as expectativas. Assim, ela realiza uma das alegações de Sedinger, a saber, que as produções totalmente masculinas confundem a estabilidade epistemológica e colocam em questão a adequação de uma categoria como “verdade”. Tendo em vista as circunstâncias culturais dos anos 1990, seria certamente errado proclamar esse efeito ainda como de-ontologizante. Além disso, a resenha de Solomon nos adverte que a produção da *Cheek by Jowl* pode ser vista como seguindo Sedinger em uma outra direção, a saber, no deslocamento consciente do investimento libidinal de uma busca da verdade no amor para o jogo da diferença no amor – um deslocamento preparado de antemão no jogo entre Rosalind e Orlando. Como Orlando trata Ganymede do mesmo modo que os espectadores tratam as personagens no palco, com uma suspensão de descrença consciente, podemos analisar os efeitos eróticos do elenco totalmente masculino nessa cena como possivelmente paralelos aos efeitos sobre a relação entre os membros da audiência e as personagens. Do mesmo modo em que Rosalind-como-Ganymede incita Orlando a tratá-lo como se fosse a mulher que Orlando deseja, para intensificar sua consciência da complexidade de Rosalind, a produção provoca a audiência para apreciar as ambiguidades de gênero em cena e se engajar de forma imaginativa na construção dessas personagens como figuras de palco eroticamente atraentes, o que equivale a aceitar seus *cenários* como possíveis arenas para as promessas e desejos dos espectadores – sem distinção de gênero e orientação sexual.

Os críticos concordam que a *performance* de Lester expressa uma ambiguidade de gênero excitante e perplexa que, por sua vez, produz em sua interação com Orlando uma atmosfera, se não andrógena, então magicamente híbrida e erótica. Eles também perceberam como Orlando se torna, em Arden, uma figura que é muito facilmente considerada bissexual (ver Macaulay, Nightingale, Solomon). O termo me parece, no entanto, equivocado, pois o que está em jogo nessa produção não é uma orientação sexual real, mas a vontade de se engajar em um jogo de faz de conta que transgride a escolha de objeto fixa. A impressão geral que Macaulay tem do momento transitório, quando a produção mantém em cena a corte e Arden

antes de realmente mudar para Arden, também diz respeito à atmosfera erótica do espetáculo: “Nesse momento, estar em dois lugares ao mesmo tempo, e sentindo a conexão e o contraste entre eles, sem um cenário para nos apoiar, nós sentimos o quão mágico o teatro pode ser” (MACAULAY, 1995). A interação de Rosalind-como-Ganymede e Orlando é um longo momento de jogo duplo. Podemos sentir a dor das personagens, por exemplo, quando Ganymede deixa brilhar uma Rosalind, que visivelmente luta com sua dor e raiva por Orlando não a reconhecer, ou quando Orlando suspira que não pode mais viver de pensamento. Os elementos mais excitantes podem ser aqueles momentos singulares quando os espectadores se tornam conscientes desse jogo de faz de conta como uma negociação entre excitação e vergonha. Edwardes, por exemplo, observa que “pela primeira vez fica claro como é estranho e corajoso que Orlando pudesse concordar em cortejar um homem, escondendo seu embaraço ao bater com frequência nas costas de Ganymede. Há um *frisson* absoluto quando a percepção de gênero de cada um se torna progressivamente confusa” (EDWARDES, 1991). Ela percebe um efeito similar na turnê de 1994/95 (EDWARDES, 1995):

O público pode achar que a mistura de gênero é uma sensação de formigamento, mas Orlando quase morre de susto quando levanta o véu de Rosalind em seu casamento e descobre que Ganymede e a mulher que ele ama são uma única e mesma pessoa. Sentimos algo similar quando Orlando e Rosalind iniciam um beijo prolongado e profundo, nos lembrando com choque que o que estamos vendo são dois homens.

O comportamento erótico das personagens, sua vontade de aceitar um representante para seus desejos que é (ou que convincentemente parece ser) mesmo de outro sexo, é percebido por poucos críticos como claramente em desacordo com as expectativas comuns sobre como lidar com fantasias eróticas. Nesses momentos, fica claro como a vibrância teatral produz um tipo de vibrância erótica que só pode ser alcançada com um elenco do mesmo sexo, nesse caso, totalmente masculino.

No texto da peça, o jogo entre Orlando e Rosalind evolui em torno da importância do reconhecimento da inutilidade de objetos de amor ideais. Ganymede ensina Orlando que Rosalind também é cheia de maldade e sabe como agir em um jogo de poder argumentativo, enquanto Orlando ensina Rosalind-como-Ganymede que suas fantasias de amor absoluto

são irrealizáveis e contradizem outros compromissos que ele tem com o mundo masculino da corte exilada. Assim como Ganymede apresenta uma Rosalind que se mostra quase uma megera para um Orlando sentimental, Orlando interpreta alguém que não completa as necessidades de uma Rosalind sedutora, mas sentimental, quando ele a deixa para servir o Duque Senior. O jogo de faz de conta permite negociar essas realidades cruéis sem perder a atração erótica, como demonstra o beijo final de Orlando em Rosalind. Na verdade, o jogo de papéis carregado de erotismo entre Ganymede/Ganymede-como-Rosalind e Orlando é feito de instâncias nas quais sedução e autorreconhecimento, frustração e desejo, unem-se para formar um complexo amálgama de impulsos sentimentais, narcisistas, e submissão desconcertante às realidades dolorosas de uma existência social. A teatralidade não ilusionista da produção, que reconhece abertamente que a personagem não é o que ele(a) deveria ser, apoia essa tensão mantendo aberta – do mesmo modo que o famoso “se” de Touchstone – uma esfera de liberdade interpretativa consciente da alteridade fundamental do parceiro amado, se comparado com as suas próprias fantasias, e permite negociar os seus próprios desejos privados e a existência do outro independente desses desejos.

A produção da *Cheek by Jowl* demonstrou que transformar uma personagem em *queer* através do elenco travestido e do travestimento não significa simplesmente inventar um objeto de desejo híbrido ou polimórfico, mas aceitar o hibridismo como expressão da independência interior de uma pessoa em relação à vontade do sujeito que deseja. Na medida em que as personagens podem ajustar seus desejos a essa existência híbrida, elas aceitam a necessidade de tornar *queer* sua própria existência e desejo. O gênero é somente a instância mais importante na produção totalmente masculina da *Cheek by Jowl*, na qual as personagens em cena têm que concretizá-lo. Dado o investimento imaginativo nas personagens por parte dos espectadores, a produção os convida a reconhecer os efeitos liberadores do faz de conta erótico. Nesse contexto, Benedict Nightingale (1991) percebe o desejo *queer* de Orlando como “a conclusão moral de uma vigorosa [...] noite.” E a produção sublinha esse efeito parcialmente erótico, parcialmente político, quando, depois do beijo, Rosalind envolve Orlando numa interpolada dança final, que faz lembrar um tango com toques de flamenco, cujas mudanças de ritmo e de posições de domínio sugerem uma troca de quem adota o papel passivo e o ativo. Nessa mudança e através de dois atores homens, perde-se a noção clara de quem interpreta a mulher

e quem interpreta o homem. Na dança, identidades fixas de gênero se dissolvem numa sucessão de *performances* baseadas em estereótipos de gênero, mas nenhuma das duas personagens está completamente satisfeita ou submetida a eles. Quando eventualmente os outros casais caem nessa dança e representam um ritual de casamento baseado nessa troca de posições de poder de gênero, a produção cria uma utopia erótica na qual as pessoas, embora imbuídas do simbolismo do sistema de poder patriarcal, não estão completamente dominadas por ele e podem fazê-lo funcionar para seus prazeres mútuos.

A interpolação de um Orlando que, na cena do casamento, reage ambigualmente à Rosalind revelada – com consternação e desejo, primeiro fugindo dela, antes de aceitá-la conscientemente e de aceitar seu próprio desejo e amor por ela – demonstra que a produção está ciente das frustrações potenciais, assim como das oportunidades que se encontram no jogo de faz de conta. A dimensão da complexidade erótica nesta produção só pode ser reconhecida se percebermos a maneira em que esse jogo ambíguo de faz de conta e de diferença de gênero é usado não para produzir simplesmente um efeito de incerteza fundamental, mas de liberdade interior e complexidade. Pois se, para Orlando, a interação com Ganymede representava a possibilidade utópica de algum tipo de jogo livre com as liminalidades de gênero, a revelação de Ganymede como Rosalind sugere a questão de como reconciliar esse sonho com as existentes realidades individuais e sociais – uma realidade da qual Rosalind-como-Ganymede estava consciente todo o tempo. Como veremos em 4.3.4, a produção usa esse momento para enfatizar: a) a liberdade potencial da expressão individual em relação às normas sociais; e b) a impossibilidade de existir fora da pressão social. A produção da Cheek by Jowl colocou em cena uma peça com uma troca de gênero imaginativa que não subscreveu as noções da modernidade tardia de volatilidade do desejo e liberdade de autoinvenção.

#### 4.2.4 O objeto de desejo narcisista de Katharina Thalbach: o poder afirmativo do jogo

O elemento que provavelmente caracteriza a atitude sobre o erotismo na produção de Thalbach nunca está diretamente em cena. Esse elemento é o programa, formado por 33 cartas, sendo que somente uma tem informações sobre os participantes. As outras 32 cartas são parte de um jogo, cujos princípios permitem conexões aleatórias e infinitas entre

elas. Portanto, a estrutura do jogo pode ser vista como dando relevo às vicissitudes infinitas do desejo e do amor eróticos. O jogo reflete a licença erótica na Floresta de Arden, mas também coloca a questão de uma arbitrariedade dentro desse sonho erótico que aponta para uma tendência melancólica, como se a utopia do jogo erótico com identidades de gênero fosse somente o outro lado da vaidade do amor.

Franziska Koetz (2004) relembra sua contribuição e a de Thomas Brasch para esse jogo:

A ideia para o jogo de cartas veio de um jogo do século XVIII, um tipo de quebra-cabeças de paisagem, no qual todas as peças se encaixam, não importando como eram combinadas, de modo que sempre se obtém uma paisagem nova e consistente. Eu me lembrei desse jogo e pensei que poderia ser uma boa ideia adaptar este princípio para comentar os relacionamentos amorosos. Foi assim que o lado com os desenhos de Toffolutti apareceu. Quando falei com Thomas Brasch a respeito, ele disse “legal, vamos fazer um verdadeiro jogo com isso” e foi assim que ele criou essas sentenças, que podem ser combinadas de modo arbitrário, e quatro sugestões de como usar e jogar com essas sentenças. A ideia dele se tornou o lado A dese jogo de cartas.

As sentenças de Brasch são cheias de trocadilhos e formulações contraditórias que enfatizam a inabilidade dos amantes para entender um ao outro, em suas vontades e desejos, bem como o suposto desamparo diante de suas emoções turbulentas e muitas vezes ambíguas. Dada a função fundamental do jogo como um emblema da atitude da produção com as relações eróticas em *As You Like It*, e especificamente na Floresta de Arden, se torna claro que o espetáculo não estava interessado primeiramente na vibrância erótica como efeito da confusão de gênero. Ao contrário, ambos foram considerados assegurados dentro do princípio muito mais importante que amantes são trocáveis e eros é uma pulsão volúvel, seguindo a máxima de Touchstone (I. 4. 51-52) que “*true lovers run into strange capers.*” O argumento geral que atravessa as sentenças de Brasch e suas infundáveis combinações é uma forte melancolia em relação à possibilidade de entender o amor ou fazê-lo durar. A carta mais citada na imprensa jogava diretamente com essa atitude resignada, a saber, que o futuro de qualquer paixão é o vazio: “... essa palavra/sexo deriva de bom voto/ não de mau e/a perda que ela ama a/ luxúria e o que resta/é somente o



que não/ se esfrega em nada mais...”<sup>218</sup> Na entrevista a Martin Linzer (1993), três dias depois da noite de estreia da produção, Brasch afirmou sua visão desse tipo de amor como supostamente shakespeariano:

Quanto mais velho Shakespeare se torna, mais frequentemente aparece a pergunta: o que é o amor? E mais e mais vezes ele chega à conclusão: ele não existe! Existem dois sexos que jogam de acordo com regras diferentes, e um não conhece as regras do outro, é por isso eles que brigam com e contra um ao outro. Uma verdade amarga para Shakespeare, transmitida de um modo divertido, a coisa mais difícil de fazer, não de um modo supostamente profundo, melancólico.

Portanto, tanto quanto *Touchstone*, o jogo de cartas questiona a suposta verdade no amor apaixonado, porque nessas sentenças quase não se detecta a dor da vaidade erótica mais do que os prazeres da vibrância erótica, de forma que a ambiguidade efetiva é construída entre entusiasmo e frustração, como efeitos possíveis da vontade de jogar com o desejo erótico, e não entre a incerteza excitante de gênero e o choque erótico. Devido a essa ambivalência sobre o valor e a função do desejo erótico para as personagens, a característica mais central concernente ao excitação erótico nessa produção totalmente masculina não parece ter sido a confusão de gêneros, mas os modos nos quais a proposta enfraquece a tensão erótica utilizando o burlesco e o poético.

Apesar de ser provavelmente um exagero argumentar que críticos e audiência sentiram essa combinação como erotismo juvenil, os críticos ostensivamente observaram que a atmosfera burlesca drenou a tensão erótica em cena (ver Wiegenstein, Schaper, Göpfert).<sup>219</sup> Pietzsch não está sozinho ao afirmar que o jogo com gênero causou os efeitos mais cômicos, mas não confusão erótica. Mesmo se assumirmos que essa impressão é mais pertinente para as personagens coadjuvantes, *Touchstone*, *Audrey*, *Phoebe* e *Silvius* respectivamente, Pietzsch compartilha com a maioria dos críticos a impressão de que, apesar de tudo, *As You Like It* de *Thalbach*

<sup>218</sup> A palavra alemã *Geschlecht* pode significar sexo, ou gênero, ou o membro sexual do homem ou da mulher. Brasch, é claro, joga com todos estes significados ao mesmo tempo.

<sup>219</sup> O título de Göpfert (1993) é característico: “Sentimentos eróticos num balanço de playground”, aludindo ao momento antes de Maertens e Warns explodirem em risos. Ele é explícito sobre sua impressão de que a produção não tinha outra motivação por trás de seu elenco totalmente masculino, além de sua capacidade de gerar “puro divertimento”.

encena um tipo de amor erótico no qual falta paixão e poder avassalador, i. e., emocionalidade profunda.<sup>220</sup> Situações que poderiam ser consideradas transgressivas ou pelo menos estranhas, como quando Celia manifesta seus sentimentos por Rosalind, foram interpretadas em um estilo cômico grosseiro que desensibiliza contra a frustração emocional dessa personagem.<sup>221</sup> Essa minimização da energia erótica pode ser resultado da necessidade de evitar o exagero da estética *drag*, que a produção evitou convincentemente (ver, entre outros, GWALTER, 1993; HARTMANN, 1993). Mas também pode ser o efeito de outra capacidade estética nas produções totalmente masculinas, sem contar com o jogo com o burlesco, a saber, o efeito da desnaturalização poética da identidade, e conseqüentemente, das emoções, similar em efeito à produção de Clifford Williams de 1967, apesar de utilizar uma estética teatral completamente oposta. Ambos os estilos compartilham uma forte concepção não realista de teatro, mas enquanto o burlesco destaca o mundo físico, a poetização evita a materialidade física e enfatiza o lado intelectual e espiritual da existência humana.

Com exceção da Rosalind de Maertens, a estética conscientemente burlesca de Thalbach produziu em cena mais tipos do que o que é chamado de personagens redondas. Esse efeito vale não somente para a personagem de elenco travestido, mas também para Orlando, cuja emocionalidade é exagerada para se tornar um amor banal. O burlesco enfatizava a artificialidade na identidade de todos os personagens e, conseqüentemente, de suas emoções. Mesmo os críticos que reagiram positivamente à atmosfera erótica e emocional em cena ressaltaram os encontros entre Orlando e Rosalind-como-Ganymede como artificiais, e utilizaram palavras que destacaram a atmosfera poética não mimética e a distância da simples atração física.<sup>222</sup> Sob essas condições “desnaturalizadoras”, a

---

<sup>220</sup> Schaper (1993), por exemplo, declara que a caçada do amor nessa produção de *As You Like It* tem “um caráter principalmente esportivo, nada metafísico”.

<sup>221</sup> Compare Chris, crítico do *Ruhr-Nachrichten*: “Stefan Merki como a prima de Rosalind, Celia, por outro lado, é responsável pelo mais grosseiro tipo de comédia, quando dá a impressão de que está gostando de Rosalind de um modo mais intenso que o normal entre parentes”. Infelizmente, quando contactado por mim, Stefan Merki não pode se lembrar em detalhes como interpretou esses momentos.

<sup>222</sup> Ver, entre outros, a impressão de Tomerius de que em Arden a reminiscências dos *shows gay* de drag são substituídos por uma “citação em alemão” [...] divertido charme poético. [...] As confusões que acontecem sobre o amor, receberam uma magia básica, uma graça comicamente trans-gênero, um humor irônico delicado] A impressão de

atração pelo mesmo sexo é percebida sem nenhum choque ou surpresa: “[Maertens] consegue, como uma mulher vestida com roupas masculinas, encenar um jogo de amor com Orlando, no qual a voz da natureza não está presente, mas uma relação homem com homem se torna palpável” (*Theater Rundschau* 5/93).<sup>223</sup>

Em concordância com essa falta de interesse psicológico, a dramaturgista Franciska Koetz enfatiza o desinteresse da produção em focalizar explicitamente questões de sexo, gênero e escolha de objeto.<sup>224</sup> Na entrevista, ela expressou a opinião de que durante toda a *performance* a produção usou sua honestidade estética sobre o fato que eram homens interpretando todos os papéis com a finalidade de que o elenco totalmente masculino “se tornasse completamente irrelevante, mesmo [produzindo] momentos nos quais o gênero se tornava tão negligenciável (especialmente em momentos de grande dor emocional) que o foco estava em um ser humano.”

No geral, Koetz afirma que “o principal afrodisíaco na produção era a linguagem. Houve relativamente poucos momentos de contato físico. Normalmente, foi a linguagem que funcionou como meio de sedução, lubricidade, contato, o que foi também um efeito da tradução – como se as palavras tivessem dedos.” Assim, mesmo se a linguagem tivesse essa capacidade quase tátil (muito de acordo com as ideias de Greenblatt sobre o papel da linguagem nas comédias de Shakespeare), ela foi recebida mais como uma tateabilidade virtual. Em seu foco sobre a linguagem como o *locus* do sentimento, a produção gerou fogos de artifício de conceitos e argumentos inteligentes, mas alienou os espectadores de seu lado emocional. A linguagem de Brasch transformou as emoções em metáforas brilhantes,<sup>225</sup> e a expressão de emoções ganhou uma vida artificial, altamente estetizada. Junto com o efeito não mimético do elenco totalmente masculino e os

---

Tomerius é indicativa destas visões que receberam o jogo em Arden como mais estimulante intelectualmente do que eroticamente desafiador.

<sup>223</sup> Como se a atração pelo mesmo sexo não seguisse orientações naturais. Claramente, aqui, o erotismo não mimético permite aceitar o que seria dificilmente concebível de outro modo. Clifford Williams ficaria feliz com essa recepção.

<sup>224</sup> “Tivemos momentos de intimidade, mas o efeito não visava explicitamente produzir uma conotação homoerótica, porque aconteceram na Floresta mágica dentro de um contexto onde era difícil relacioná-los claramente com este ou aquele gênero ou sexo.”

<sup>225</sup> Tem-se a impressão que Brasch e Thalbach colocaram seu texto alemão de volta a uma tradição associada com a verbosidade eufemística de Lyly.

exageros da atuação burlesca, a linguagem conferiu sobre a atmosfera erótica da peça uma artificialidade formal e alienou os espectadores mais tradicionais, com uma estética realista em mente, da produção. Para o crítico Gerhard Ebert (1993), esse erotismo estilizado esvaziou a vida interior dos personagens daquilo que os espectadores humanos, em sua realidade, pensavam como sendo profundidade dos sentimentos:

Então são homens interpretando mulheres. [...] Nada foi ganho com isso. O que era considerado sério nas mulheres de Shakespeare é somente transmitido verbalmente pelos homens de Thalbach de um modo engraçado. Os cavalheiros produziram artificialmente o que deveria ser vivido de um modo emocionalmente direto e elementar: a encantadora e excruciante maravilha do amor. [...] O monólogo ingênuo de Rosalind permanece uma peça de ironia, não importando os esforços de Maertens.<sup>226</sup>

Ebert não contradiz Koetz, Tomerius e outros sobre o potencial erótico da produção. O que ele critica é que seres humanos sejam transformados em signos verbais. De um ponto de vista humanista, as personagens não são mais reconhecíveis em cena como seres humanos, apenas como caricaturas. Por conseguinte, tanto o burlesco quanto o erotismo verbalmente estilizado parecem ter negado a experiência de uma emocionalidade mimética em termos de noções modernas de identidade.

Porém, a estética não mimética também problematizou o potencial crítico dessa Arden artificial e do erotismo que ela permitiu. Ao negar uma noção de identidade dotada com profunda emocionalidade, essa estética também negou às personagens e à audiência uma atitude em relação à emocionalidade como esfera interior de autenticidade e, portanto, um meio de escapar das convenções sociais muito rígidas e corruptoras. No lugar de uma versão romântica, quase rousseauniana da autenticidade utópica, a estética não mimética da produção investe nas possibilidades da artificialidade, suas possíveis excitações sensacionalistas. Em outras palavras, é uma magia da modernidade tardia, baseada em estilo, que essa produção constrói. Ao destacar explicitamente o básico do erotismo na artificialidade estética, Ebert percebeu uma falha realista nessa utopia erótica

---

<sup>226</sup> É claro, poder-se-ia discutir fortemente a ingenuidade do monólogo. Também não compartilho as expectativas de Ebert sobre como lidar com emoções no palco, mas dentro de nosso contexto, essa expectativa é válida na medida em que deixa claro que a produção de Thalbach não cumpre suas expectativas psicologicamente realistas sobre a empatia humana.

de jogo de gênero, com a qual a maioria dos críticos não se preocupou,<sup>227</sup> mas da qual Thalbach, Brasch e Koetz estavam agudamente cientes, a saber, o intervalo entre a magia de Arden e as duras realidades de um mundo exterior. De acordo com Koetz, os três concordaram com a impossibilidade de ficar na Floresta mágica e “agir como seres humanos não sociais o tempo todo. Temos que nos arriscar a voltar.” A volta inclui um retorno não somente para uma realidade social opressora, mas também para uma realidade emocional que não pode ser sustentada pela imaginação e jogos de faz de conta, sejam eles tão poéticamente ou ambigualmente sedutores quanto possam ser.

Mais uma vez, os dilemas do erotismo nessa *performance* não são produzidos por confusão de gênero e escolha de objeto sexual frustrada, mas pelo modo específico como o prazer e o jogo são usados em Arden, supostamente para escapar das garras do poder conforme expressado na corte. Tal escapismo não somente torna difícil apresentar um retorno convincente à realidade social, mas também corre o risco de cegar os espectadores contra o modo como o desejo de jogar e a necessidade de poder se misturam nesse mundo mágico de identidades artificiais e trocas verbais eróticas.

Koetz lembra que a equipe da produção teve a clara impressão que Touchstone está abusando da simplicidade de Audrey, e que Rosalind assumiu características de uma personalidade quase rígida e dominante no modo como desmerece Phoebe, bem como no prazer que tem quando exige a submissão de Orlando a um jogo cujas regras somente ela pode estabelecer. Em outras palavras, a produção percebeu um poderoso impulso narcisista nos jogos eróticos de faz de conta e sedução. Portanto, a vibrância erótica nessa produção é sobre como tornar palpável um jogo duplo: como o desejo por jogos imaginativos torna as sensações eroticamente excitantes, mas ao mesmo tempo, como tal desejo é bastante antipático com aqueles que são vítimas de seu entusiasmo. Koetz relembra que a presença de Celia em cena era crucial para esse aspecto da produção:

---

<sup>227</sup> Uma explicação pode ser encontrada no fato de que Ebert estava escrevendo para o jornal *Neues Deutschland*, que era o antigo jornal oficial do partido comunista e que ainda conta, entre a maioria de seus leitores, com os que acreditam nos princípios do socialismo como utopia social. Em função da bem conhecida conexão entre socialismo e o realismo estético, isso poderia explicar por que sua crítica é implicitamente baseada em princípios da estética realista.

Tentamos contar esse elemento na estória de Celia, que simplesmente cai fora do texto da peça. Parece que Shakespeare esqueceu de continuar a parte dela. Ela sofre muito porque Rosalind só tem olhos para esse – na opinião de Celia – *nerd* estúpido, Orlando. Na nossa produção, ela permanece em cena, mas fora do quadrado que marca o playground de Arden. Assim, ela estava presente e visível como aquela pessoa solitária, em cujas costas esse jogo acontece. Nós a vimos funcionar nesse sentido, de modo similar à personagem Jaques, que abre uma esfera de tristeza e vaidade também. Ambos nos lembram do alcance limitado que esses jogos possuem, do fato de que eles estão destinados a terminar um dia. [Esse dia] chega quando Rosalind percebe que Orlando pode, na verdade, parar de jogar, abrir mão de seu amor: “Não posso mais viver de pensamentos” Assim, Orlando não estava desejando romanticamente, mas decidindo a partir de um sentimento de ter sido ferido: “Já tive o suficiente!”. Brasch destacou conscientemente na sua tradução os elementos que sugerem que Orlando sabia todo o tempo que Ganymede era Rosalind jogando com ele.

Nessa produção, a escapada erótica para Arden reproduz as situações de poder que ela quer superar. Portanto, os casais pouco podem aprender com esses jogos, a não ser a consciência melancólica de que toda licença não somente está destinada a terminar, mas é também uma repetição invertida das estruturas de poder, sob a condição de irresponsabilidade mágica. A noção de vaidade frustrada, como vimos, corre como um fio vermelho através do jogo de cartas.

Se o momento de risada no balanço é lido como uma confissão de que toda a ação em cena é um jogo parcialmente erótico, parcialmente intelectual, do qual todos estão cientes, então a diversão e sucesso consistiriam em fingir convincentemente não saber o que se sabe, isto é, que é tudo teatro. O que Celia e Orlando, entretanto, deixam claro (e Rosalind vai sentir), é que esse mundo do teatro pode assumir noções de prisão, um mundo de dor e decepção, ao invés de prazer e liberdade – a prisão da estilização estética, seja ela física ou verbalmente burlesca. Nesses momentos, a produção parece ter tentado criticar suas próprias noções da modernidade tardia, de brincadeira erótica como um jogo mágico e como possível escape dos poderes opressivos da corte. Parece que a maioria dos críticos estava impressionada demais pela alegria burlesca de Arden e pela ambiguidade erótica de Rosalind para notar o intencional enquadramento político dessas diversões variadas, e muito menos comentar a relação com

a sociedade contemporânea. E nem discutiram se a produção, ao sugerir um paralelo entre a Floresta de Arden e o espaço do teatro, implicitamente tentou desafiar o interesse do espectador na arte teatral. Na seção 4.3.4, vou analisar mais detalhadamente algumas encenações utilizadas nessa produção para problematizar a impressão de Arden como uma utopia erótica livre de pressão sociopolítica como na corte; e em relação à audiência, também considerarei a impressão do teatro como um domínio de prazer que verdadeiramente compensa as restrições e limitações da realidade. Essa necessidade de estabelecer um senso crítico de Arden como espaço para jogo erótico livre e de ir ao teatro como uma atividade de entretenimento é afirmada por Brasch na entrevista a Martin Linzer, na qual ele expressa a convicção de que “o simples cálculo de que o amor vai nos compensar por um sistema estatal assassino não funciona. O estado doentio, a política doentia, a solidão doentia, tudo isso derrama seu ácido em qualquer tipo de jogo.”<sup>228</sup>

O comentário de Brasch remete a um entendimento de *As You Like It* como uma peça sobre amor, cuja narrativa se desenvolve da desunião para a união, e assim “destaca a ficção de ‘comunidade’”, na expressão de Penny Gay, em uma citação já mencionada. Portanto, a peça tem incitado diretores a expressar na estética de suas produções os termos nos quais baseiam seu entendimento de comunidade, e, conseqüentemente, as possibilidades ou impossibilidades de uma reconstrução dessa comunidade. A próxima seção trata da dimensão política na estética teatral da produção.

### 4.3 Vibrância sociopolítica: negociando política e entretenimento

#### 4.3.1 A modernização da estética burguesa de Clifford Williams: uma política de unidade ascética

A produção de Clifford Williams foi, na verdade, a segunda tentativa do *Royal National Theatre* de encenar *As You Like It* com elenco totalmente masculino. A peça deveria ter sido dirigida originalmente por John Dexter,

---

<sup>228</sup> Parece estranho que Brasch mencione “a solidão doentia” dentro de um contexto político, e eu me pergunto por um instante se é possível entender essa solidão como se referindo à alienação, o que pode ser, já que o contexto da citação é claramente político. Entretanto, sua escolha das palavras se concentra no lado emocional, portanto individual, da alienação. Mas eu poderia argumentar que um entendimento existencialista da solidão está além da questão de Brasch aqui.

na temporada 1966/67, mas ele se demitiu em função de diferenças na abordagem da peça, entre ele e Sir Laurence Olivier, como o diretor principal. O pouco que foi publicado sobre essas diferenças merece atenção, pois os interesses contrastam significativamente com o que Williams queria e podia colocar em cena. Dexter estava entusiasmado com a possibilidade de dirigir uma produção totalmente masculina de *As You Like It*, depois de ler o ensaio de Jan Kott sobre o efeito dos meninos atores no potencial poético e sexual da peça. Não sabemos se Dexter viu ali uma dialética entre os dois elementos ou uma clara oposição, e se assim foi, qual elemento ele pretendia destacar em cena. Holden, entretanto, conta que Olivier, depois de deixar Dexter planejar a produção e até começar os ensaios, finalmente interferiu, possivelmente porque ele “pensou que Dexter estava se permitindo um *drag show*” (HOLDEN, 1988, p. 484), uma visão também mantida por Elsom e Tomalin (1978). Os dois também contaram que Dexter queria uma produção que “refletisse o novo estado de espírito da *swinging London*”, o que realmente não resolve o enigma de por que Olivier tinha medo que Dexter colocasse em cena um *drag show*, já que as produções com razoável teor de elemento controvérsicos já eram uma característica do repertório do *National Theatre* (HOLDEN, 1988, p. 484). Se existiam diferenças artísticas, elas quase certamente implicavam diferentes atitudes sobre os possíveis efeitos morais e políticos. E certamente a controvérsia apareceria, se Dexter realmente “planejava que as cenas de amor fossem ‘à moda de Genet – Orlando acreditando que Rosalind era um garoto quando deu em cima dela’” (Lewis, 1990, p. 32), pois qualquer ato sexual entre dois homens era uma ofensa passível de prisão na Grã-Bretanha até 1967, o ano da produção de Williams. Naquele ano, o *Sexual Offences Act* [Lei de Delitos Sexuais] foi aprovado, legalizando atos homossexuais consentidos entre dois homens.<sup>229</sup> Portanto, um forte preconceito a respeito da encenação de relações homossexuais cercava a concepção totalmente masculina de *As You Like It* de Dexter. O escândalo e a discussão envolvendo a peça *Soldiers* do dramaturgo alemão Rolf Hochhuth, que foi proibida, sob alegações políticas, de ser encenada no *National Theatre* em 1967, reforça a impressão de que Sir Laurence Olivier sentia que a homofobia era a ameaça mais perigosa para a reputação do *National Theatre* e estava mais propenso a se

---

<sup>229</sup> A lei descriminalizou somente atos entre homens (o lesbianismo não foi mencionado no decreto, era uma prática largamente invisível), e, portanto, somente entre dois homens. A dança final de Ionescu em cena teria lembrado práticas sexuais ilegais na Inglaterra.



render a esse medo do que a qualquer outra oposição. De qualquer modo, Williams não somente distanciou sua abordagem das ideias de Jan Kott, e assim da fonte que inspirou John Dexter, mas trabalhou conscientemente na direção de uma versão das *performances* totalmente masculinas que evitava o engajamento em políticas sexuais subversivas.

Obviamente, o medo de Olivier da homofobia e sua preocupação com a reputação do *National Theatre* não eram infundados, como revela a reação de Martin Gottfried mencionada anteriormente. É seguro afirmar que o processo de produção de Williams foi cercado por sentimentos de ansiedade sexual e homofobia, tanto dentro do *National Theatre* quanto fora, na sociedade. Por outro lado, houve uma considerável abertura entre representantes da cultura popular, especialmente na música, para lidar de modo casual com as insinuações homoeróticas e o desejo travestido.<sup>230</sup> Em 1967 as mulheres estavam lutando por mais liberdade política e sexual. O curso tradicional do destino das mulheres, como meninas passivas que eram escolhidas romanticamente por homens e terminavam como donas de casa depois do casamento, começou a se tornar uma coisa do passado. Ainda assim, o chamado “verão do amor” ainda estava à espera, no futuro, como também estava a cultura *hippie* que exaltou o homem “feminino”, sem se preocupar se ele preferia as práticas homo ou heterossexuais. As demonstrações de orgulho *gay* eram ainda desconhecidas, embora alguma confusão de gênero já fosse audível nas rádios e visível nas ruas.<sup>231</sup> Era um tempo de mudanças culturais e havia questões controversas suficientes ao redor para aparecer com uma versão de *As You Like It* carregada erótica e politicamente.

Williams decidiu contra essa versão. Sua opção pela sexualidade poética e pureza metafísica no amor estava alinhada com as hierarquias burguesas a respeito da relação corpo-mente. Ela não minava a ideia de identidade subversiva, embora, como um sonho mítico, possa ser interpretada como expressão de um anseio por uma existência humana que transcendesse os limites da masculinidade e da feminilidade burguesas. O fato de Williams não ter tentado a vibrância teatral teve suas

---

<sup>230</sup> Portanto, o contra-tenor Marc Wilkinson deixou Martin Gottfried (1969) com mais certeza de que a produção tinha intenção homossexual: “a música é *pop-rock* cabeça, que infelizmente se tornou associada com estas ideias.”

<sup>231</sup> Ver Schmidt (1967, p. 33): “Os homens interpretando as partes femininas combinavam meninos de cabelos longos e meninas de cabelos curtos entre os espectadores entusiasmados”.

consequências para a relação entre sonho teatral e realidade sociopolítica. Elas permaneceram esferas separadas, e a produção não pode sugerir e nem mesmo perguntar como tornar o sonho produtivo dentro do mundo social dos espectadores. O sonho continua sendo a expressão escapista de um amor ideal inatingível imaginado como a verdade definitiva sobre os seres humanos, ou como afirmou o próprio Williams: “A Floresta de Arden [...] é o escape que todos nós precisamos. Você sabe, o chalé de fim de semana no campo” (PEARSON, 1967). Segundo a versão de Gottfried (1969), o escape é restrito à expressão das identidades homossexuais à margem da sociedade respeitada, que escarnece a maioria heterossexual. Mesmo em sua leitura de certo modo idiossincrática, que vê a produção através de longas passagens como um insulto provocador à maioria heterossexual dos espectadores, não há borramento das identidades sexuais nem verdadeira empatia geral.<sup>232</sup>

A reação de Gottfried, apesar de seu caráter fóbico, não dá muito espaço para uma interpretação da produção de Williams como transgressiva. Não somente porque é uma visão de uma minoria absoluta, mas acima de tudo porque ela meramente repete os opostos, enquanto que a transgressão no contexto da política de gênero implica a subversão desse pensamento da oposição. A produção de Williams não conseguiu mostrar como signos e práticas considerados homossexuais podem ter um lugar dentro das chamadas práticas heterossexuais. Ou mais radicalmente, a produção de Williams não torna a distinção entre o objeto de amor do mesmo sexo ou de outro sexo obsoleto quando se trata do valor do amor. Ao contrário, torna o corpo físico e a relação física obsoletos.

Julgada contra o pano de fundo das noções hegemônicas de masculinidade e feminilidade heterossexual, a produção de Williams também não pode ser descrita como transgressiva. Como vimos, sua compreensão transcendental do amor simplesmente repete, num nível abstrato, o sistema hierárquico de gênero do patriarcado burguês. A razão pela qual Williams e seus atores não quiseram desafiar conceitos estabelecidos de gênero e sexualidade em *As You Like It* só pode ser imaginada. Pode ser que eles tenham sentido que a maioria dos espectadores e atores não admitiria um

---

<sup>232</sup> Se na leitura de Gottfried o romance na peça humilha o heterossexual, a produção permite que ele(a) se vingue descendo ao que ele chama de “tráfego barato de risadas à custa das bichas.” Dado o tom homofóbico de seu artigo, a declaração aparece como humanismo burguês condescendente, que advoga tolerância com o outro, desde que ele fique em seu lugar invisível nas margens.

homem eroticamente sedutor em uma cena totalmente masculina.<sup>233</sup> Pode ser que eles mesmos fossem parte do sistema a tal ponto que seu impulso utópico os levasse a seguir os sonhos estabelecidos, o que me parece o mais provável, já que uma pulsão à feminilidade ou à masculinidade poética está de acordo com a utopia moderna de uma subjetividade autônoma, livre não somente do poder social, mas também, do poder da natureza.

Apesar do louvor à qualidade poética, a tendência tradicional da produção foi observada por vários críticos como, por exemplo, o do *Sunday Telegraph*, que simplesmente declarou que a substituição das mulheres por homens “não produz nenhuma revelação extraordinária. Os jogos da corte mantêm sua ambiguidade e alegria adolescente, qualquer que seja o sexo real dos participantes” (“*Shakespeare without girls*”, 1967). E Felix Barker relata: “Bem, o que encontramos? Várias coisas fascinantes. Muitos toques eficazes. Nenhum seio falso. E, para mim, nenhuma revelação bombástica” (BARKER, 1967). E Danny La Rue, o famoso personificador de mulheres, fez um simples comentário sobre essa versão travestida de Shakespeare: “Bem, é muito interessante, claro, mas não vejo o objetivo disso” (LA RUE, 1967). Nem ele, nem os críticos, que confessaram terem se divertido, mas não se impressionado, se desviaram da noção de amor sublime, angelical, como o centro da peça e da *performance*. Porque, mesmo se alguém tem reservas sobre personificadores de mulheres, como La Rue, e a subversão dos *shows drag* que encenam, fica claro que seu objetivo é provocar a audiência com insinuações eróticas. Além do mais, os *shows drag* expõem os preconceitos de gênero da audiência e, ao menos em parte, tentam um confronto crítico com esses estereótipos. É significativo que mesmo os críticos que reagiram entusiasticamente à ideia da androgenia assexuada não considerassem o espetáculo como uma declaração moralmente ou politicamente provocadora.

Consequentemente, a produção aparentemente negligenciou a questão do fortalecimento feminino (namoro ativo) e do enfraquecimento (casamento patriarcal) no decorrer da ação. Se a produção tivesse levado a questão visivelmente em consideração no palco, Marriot dificilmente teria se inspirado em equações altamente tradicionais, como feminilidade altruísta, ao louvar a *performance* de Pickup por eliminar todos os

---

<sup>233</sup> D.A.N. Jones, que resenhou a produção favoravelmente, declara no final de sua crítica: “Mas então por último eu vi Janet Suzman [...]: e as grandes garotas da tradição têm um fascínio que a maioria dos homens não gostaria de exercer sobre a audiência” (1967?).

elementos de “esperança egoísta”. Vale lembrar que, em 1967, não havia em circulação interpretações que destacassem a questão de gênero e o fortalecimento feminino, enquanto interpretações socialmente críticas de Arden já existissem. Se a produção não ofereceu novas percepções sobre a estrutura temática da peça, isso possivelmente significa que ela não lidou expressivamente com as implicações políticas das cenas de namoro. A produção de Williams simplesmente não estava interessada em interpretações da peça voltadas para posições feministas ou socialistas. Ela foi, como ele mesmo e outros críticos reconheceram, uma tentativa bem-sucedida de mostrar como um elenco totalmente masculino pode realizar uma interpretação patriarcal burguesa do amor e da subjetividade em *You Like It*.

De um ponto de vista estético, essa produção totalmente masculina foi certamente uma tentativa de testar a contemporaneidade da peça e a capacidade do teatro de produzir uma linguagem contemporânea para um sonho burguês tradicional, a saber, a subjetividade autônoma, autossuficiente. Frank Marcus (1967) declara que, ao produzir esse sonho, Williams “teve sucesso além das expectativas mais loucas e contra todas as chances impossíveis.” De acordo com Marcus, Williams conseguiu isso produzindo um “paraíso sintético”, onde as “personagens são como marionetes de mão, cortados abaixo da cintura” e o amor é “um conceito abstrato”. Marcus é bastante consciente que essa “celebração feliz de um estado da existência que transcende a realidade [...] questiona os princípios de Wells, Orwell, e outros profetas da destruição”, especialmente aqueles que percebem o progresso científico como uma ameaça para a humanidade. Williams, segundo a resposta entusiasmada de Marcus, “emprega a ciência a serviço do prazer, utilizando-a como um brinquedo, um veículo para um sonho arrebatador” (MARCUS, 1967). Agora, se Marcus está certo – e sua interpretação é convincente, porque alinha o experimento de gênero e o cenário futurista de Koltai – a produção de Williams significa um passo em direção à subjetividade burguesa tardia, para a qual o significado e as possibilidades da identidade humana se tornaram dissociadas da natureza como um contexto inerente e restritivo. No seu lugar, a mente humana agora concebe a identidade individual como “artificial e insubstancial.” O meio para esse fim é a ciência, o objetivo é a independência da mente em relação ao corpo, e a medida é, como Marcus já sabe, o prazer baseado no controle da mente sobre os limites do corpo natural. Nesse projeto,

alguns se tornam atores e se concentram em signos protéticos, outros vão se submeter a seguidas cirurgias plásticas.

No contexto mais amplo da política cultural, não surpreende que a estética da produção de Williams, que evita a vibrância teatral, erótica e, como podemos dizer agora, sociopolítica, forme uma aliança com o *establishment* cultural. A produção foi chamada de “um sonho no qual não há realidade” (ROSENFELD in KENNEDY, 2001, p. 257), ou foi afirmado que ela sucumbiu a “uma experiência de sonho total” (KENNEDY, p. 257). O sonho que ela sonha é uma dissociação dos seres humanos de seus corpos, de modo que uma poética elevada possa pretender curar todas as feridas inflingidas por pressões físicas, psíquicas e sociais, como se no reino da poesia a questão de poder e marginalização não mais existisse.<sup>234</sup> Essa utopia poética despolitizada pode ser facilmente acusada de esconder uma boa dose de hipocrisia, já que esses contextos sociais e psíquicos ainda exercem um poder formativo sobre o imaginário poético através do que aparentemente excluem. No seu sonho utópico de amor como a manifestação de uma ascensão espiritual que transcende a questão de gênero, sexualidade e classe, expressou uma nota de desconfiança nas verdadeiras relações de amor na realidade dos diretores, atores e audiência, mas também dirigiu essa frustração para um ideal poético familiar de relacionamento harmonioso. Contra a frustração com o ideal moderno de gêneros fixos, i. e., de identidade substancial, a produção estabeleceu o ainda menos atingível ideal de subjetividade poética, assexuada e insubstancial como verdade definitiva. Pode-se reconhecer que a produção não tentou eliminar a lacuna entre sonho e realidade para a audiência. Mas na medida em que produziu esse sonho como ideal, ela também incitou um anseio. Em

---

<sup>234</sup> O preconceito de classe suprimido se torna ainda mais claro, se sabemos que a Arden da peça foi pensada para ser encenada numa atmosfera que mistura “uma cena completamente psicodélica” com um “fundo tipo *dolce vita* romana” (PEARSON, 1967). Em outras palavras, na jornada da corte para Arden, jovens da alta classe média fogem das regras sociais e econômicas da sociedade machista rica, para o mundo da liberdade interior (entendido como mental). Com essa informação e a concepção de gênero tradicional em mente, pode-se entender a intenção de Buzz Goodbody de reescrever a produção de Williams (GAY, 1994). Ela o faz através de um desenho arquitetônico similar, mas traz à tona o gênero silencioso e as concepções de classe da produção de Williams. Para ela, a peça é explicitamente sobre o mundo e os encontros de estudantes de arte e sobre gênero como marcador de poder político. Goodbody não fez sucesso com a crítica, embora a audiência tenha gostado da produção. Mas ela percebeu claramente os preconceitos patriarcais de Williams quando concebeu sua *As You Like It* como uma contribuição para a política sexual antipatriarcal.

função da intangibilidade desse ideal, o que mais esse anseio pode produzir além de cinismo, resignação ou emocionalidade neurótica? Eu considero que Marcus estava certo em concentrar a mensagem da produção não no conceito do amor, mas na identidade não substancial. A linguagem formal da produção, especialmente através do plano arquitetônico, explora o sonho socioeconômico de que a tecnologia poderia purificar as relações sociais dos seres humanos, e fazê-los se sentir em casa em um mundo tão bem ordenado, artificial e esteticamente autorreferente. Em 1967, a ideia não era transgressiva, mas progressista. Ao realizar esse projeto, a produção de Williams não foi acusada de ser infiel ao texto, mas, ao contrário, foi considerada uma, até então desconhecida, realização das concepções burguesas tradicionais sobre a peça. Ela levou a identidade burguesa tradicional para o domínio ao qual pertence em seu desejo mais íntimo: a virtualidade da identidade não substancial. Assim, poderíamos chamar a produção de Williams de hiperburguesa. No desejo de pureza e perfeição, ela pode ser alinhada à estética do alto modernismo e a conceitos teatrais como os de Gordon Craig. A produção expressa uma insatisfação dos sujeitos burgueses com seu próprio contexto cultural, mas também uma falta de vontade de tornar essa frustração produtiva e extrair desse desejo um impulso transformador. Em vez disso, a produção propõe um sonho utópico, inatingível, desligado da rotina de todos os dias.

#### **4.3.2 A destruição de Petrica Ionescu da estética moderna burguesa: uma política de desunião libidinal**

O tratamento de choque de Petrica Ionescu no texto da peça e sua destruição antiburguesa dos conceitos humanistas sobre amor e masculinidade podem ser melhor percebidos dentro de um movimento do teatro da Alemanha Ocidental para destruir a herança clássica. Esse impulso remete ao início dos anos 60 e aos protestos estudantis que, no caso da Alemanha, denunciaram uma profunda continuidade entre o humanismo pré-fascista e a cultura burguesa pós-guerra, a saber, a tríade capitalismo, cristianismo e cultura clássica. Apesar de sua urgência motivada historicamente, o ímpeto anticlássico não foi uma característica especificamente alemã. Hortmann observa que

[...] o impulso de arrancar os clássicos de suas amarras não foi somente um fenômeno alemão; vide as adaptações e os novos elencos de Joseph Papp, Eugène Ionesco, Charles Marowitz, Edward

Bond e Tom Stoppard. Essas transvalorações a que Shakespeare foi submetido nos anos 60 e 70 refletem a progressiva esquizofrenia na visão de mundo do homem ocidental [sic], à qual o teatro reagiu com categorias de absurdo, irracionalidade e fragmentação. (HORTMANN, 1998, p. 225).

Em face ao que era visto como o absurdo grotesco da sociedade capitalista burguesa ocidental, esse movimento antitradicional foi simultaneamente antiburguês. O movimento tinha a intenção de dismantelar “a herança clássica como o *locus* tradicional e confirmação da existência metafisicamente significativa” (HORTMANN, 1998, p. 275) e para

[...] libertar os clássicos da convencional restrição de afirmação. Para recuperar seu poder explosivo original e fazê-los revelar suas contradições materiais interiores, eles deveriam ser inseridos em um contexto radicalmente contemporâneo: politizando-os, (psico-) analisando-os, e mesmo brutalizando-os, se necessário. (HORTMANN, 1998, p. 228).

Hortmann chama esse teatro anti-humanista, antiburguês, de iconoclasta, pois ele desacredita os signos elementares básicos (ou ícones) da convenção e da comunicação burguesa teatral: uma *mimesis* teatral baseada em noções de *pessoa*, *personagem*, *enredo* e *espaço* como identificáveis e significativos, i. e., signos coerentes. Sua descrição dos meios teatrais específicos para minar essas noções pode ser lida como uma descrição da produção de Ionescu, cuja técnica ele relaciona explicitamente a Zadek, segundo ele o mais dotado iconoclasta e *agent provocateur* do teatro alemão nos anos 1970. Segundo Hortmann (1998, p. 275), diretores de vanguarda

[...] juntaram elementos heterogêneos, atravessando livremente a fronteira para o subconsciente, o irracional e o surreal, substituindo a maneira normativa de produção por outra disjuntiva e mesmo perturbadora. No processo dessa desconstrução, eles quebraram vários tabus de moralidade e gosto e cometeram sacrilégios constantes contra o espírito, a letra e a recepção “icônica” tradicional do original. Seu radicalismo tinha várias faces. Ele não era uniforme nem no ímpeto ideológico nem na maneira de apresentação. Nem seus drásticos rompimentos das convenções teatrais eram atos primários de audácia deliberada, como pensaram os tradicionalistas,

mas esforços para aguçar a consciência do público da perturbação profunda de nossa condição cultural.

A produção de Ionescu apresenta quase todas essas características. A compreensão do diretor de Shakespeare como um psicoterapeuta aponta para a suposição de que a mente e o emocional burguês são profundamente perturbados. O estilo de atuação grotesco, estereotipado, faz parte do interesse nos conteúdos subconscientes da psique, bem como o efeito normativo das forças sociais. A impressão da *performance* dramática como um acontecimento marca a produção como disjuntiva e, devido à dança final, até mesmo perturbadora. Aparentemente, a intenção de Ionescu era colocar em cena os conteúdos eróticos reprimidos da psique burguesa. Sua produção é provavelmente a que mais desejava romper com seu contexto cultural hegemônico e utilizar os elementos abjetos na psique para problematizar e minar os elementos convencionalmente aceitos.

Assim, se ele tinha a intenção de aguçar a percepção do público sobre sua própria condição cultural, ele falhou profundamente. Sua provocação supostamente “esclarecedora” ou “terapêutica” foi decididamente rejeitada, ou não foi percebida como provocação, especialmente por aqueles que já estavam convertidos. A imagem inicial, na qual Touchstone mostrou seu traseiro nu para a audiência esperando pelo espetáculo, é um bom exemplo.<sup>235</sup> O diretor simplesmente gostava da ideia da provocação adolescente, mas a audiência burguesa recebeu-a como um mero insulto. A reação é bastante compreensível, mas se repensarmos esse início tendo o epílogo em mente, fica claro que o traseiro de Konarek pode ser lido também como um convite. Consequentemente, a audiência *gay* adorou o que considerou uma piada esplêndida.<sup>236</sup> A imagem inicial mostra que em cena a *performance* real não foi uma versão tradicional de *As You Like It*, mas uma versão sobre neurose e a liberação da masculinidade burguesa, utilizando *As You Like It* como o meio condutor dessas noções. O estilo grotesco e não mimético da *performance*, a redefinição de Arden como um abatedouro frio e decrépito produziu um mundo hermético no palco, que contrariou todas as expectativas tradicionais sobre a peça e a identidade das

---

<sup>235</sup> Konarek, 12 maio 2004.

<sup>236</sup> Konarek, 12 maio 2004.



personagens.<sup>237</sup> A cena final aliviou um pouco a característica claustrofóbica da produção, mas seu modo específico, abertamente homoerótico, de fazê-lo, foi igualmente contra as expectativas da audiência burguesa.

A força dessas expectativas pode ser inferida em alguns críticos que ficaram chocados e pasmos com a quebra das convenções teatrais. O *Bursche Zeitung* (1967), um pequeno jornal local publicado em Gelsenkirchen, descreveu a produção como o reverso das noções tradicionais:

Até agora, a comédia de Shakespeare era tida como uma obra prima permeada por música e ligeira melancolia. [...] Os responsáveis pelo *Schauspielhaus Bochum* não parecem aceitar esses atributos para seu conceito. Eles transformam charme em caretas horríveis, melancolia em ódio desprezível, cenas de comédia em uma frequente acumulação depressiva de cenas de horror e momentos de mau gosto sexual que dificilmente podem ser igualados. [...] Os espectadores ficaram desapontados, enraivecidos, feridos e, além disso, entediados, já que não entenderam o significado profundo do que perceberam como “excessos” em cena.

E o crítico vai além de um modo peculiarmente desinteressado (em vista da tendência negativa das primeiras linhas da crítica acima):

Essa audiência não parece querer aceitar pacientemente tais desafios. [...] A produção de Petrica Ionescu dificilmente é adequada para ser encenada em Gelsenkirchen novamente. É uma produção que rompe radicalmente com as convenções teatrais. [...] Ainda resta a ver como vai reagir a audiência duvidosamente mais aberta de Bochum, a essa produção **vociferante** e **vital** (grifo nosso).

Na mesma direção, Hans-Jörg Loskill (1976) declara, a produção “chacina a poesia”, e conclui que o traseiro nú de Touchstone resume a

---

<sup>237</sup> Talvez, um motivo para o fracasso de Ionescu seja o fato de que ele aparentemente não encontrou um interesse claro e genuíno na peça, diferente de Katharina Thalbach, por exemplo, que inseriu sua discussão da sexualidade na tradição do teatro burlesco. Clifford Williams, também, recorreu à tradição do drama poético para criar uma atmosfera teatral consistente. Essas considerações são especulativas, mas Konarek, Eggenhofer e Koch afirmam que, do ponto de vista deles, Ionescu não tinha um conceito *teatral* claro no que se refere às possibilidades e intenções do elenco totalmente masculino. E, como acrescentaria, se Shakespeare foi entendido como um psicoterapeuta, faltou à produção de Ionescu uma qualidade decisiva dessa profissão, a saber, a de ficar em silêncio e escutar as bobagens emocionais de seus pacientes. Ao invés de criar situações de aflição contraditória, simplesmente denunciou neuroses.

atitude da produção com a audiência. Ele acusa o diretor de ter colocado em cena uma “produção crua e falsificada que despreza Shakespeare”. Para Loskill, a característica mais pertinente da produção foi a falta de gosto e a ignorância.

De fato, a recepção não foi muito diferente em Bochum. Konarek relembra como, durante o intervalo, membros enraivecidos da audiência bateram com seus punhos contra as janelas da cantina dos atores, e Knut Koch menciona em sua carta ao editor do *Ruhr-Nachrichten* como “em Bochum a audiência congelou assim que percebeu que os homens eram de fato não somente “homens”; em Bochum a audiência vaiou o humor e o aplauso; em Bochum, um senhor de cabelos brancos chamou os atores: ‘seus porcos...!’”.

Portanto, as reações à produção podem ser resumidas na acusação ou de falsificar Shakespeare ou de promover perversão moral, ou ambas. Pode-se deduzir dos dois julgamentos a) a atitude anti-humanista da produção e b) sua celebração homoerótica da sexualidade liberada. Eles também apontam para a insegurança do diretor em relação ao que fazer com as implicações do elenco totalmente masculino em termos de política de gênero: destacar a masculinidade como uma atitude arrastada pelo poder, e portanto grotesca e de marionetes, ou a masculinidade como uma sexualidade inerentemente polimórfica, e portanto borrando as linhas entre hétero e homossexualidade, mas não necessariamente transformando os personagens em marionetes.<sup>238</sup> Podemos supor que a produção não apresentou uma discussão esteticamente coerente sobre a masculinidade não burguesa, mas apresentou dois conceitos de masculinidade – a dirigida pelo poder e a polimorfa – para minar e dominar uma masculinidade burguesa forçosamente unificada. As duas estratégias teatrais simultâneas foram acusadas de não serem fiéis ao texto da peça e a seu espírito, e essa acusação merece alguma discussão. Pois nos permite entender como a produção negociou política e entretenimento através de suas imagens.

Obviamente, a exigência de fidelidade a “Shakespeare” é enganosa, porque normalmente se resume a que tipo de “Shakespeare” tem em mente quem faz a afirmação. O ponto válido nessa discussão, entretanto,

---

<sup>238</sup> Todos os atores entrevistados declararam que Ionescu não deixou clara a sua visão de política de gênero para a peça. A ambiguidade entre a subjetividade grotescamente desviante e a psicologicamente desviante nunca foi trabalhada ou pensada durante os ensaios. E é provável que essa incerteza seja responsável pelo que Hortmann chamou de falta de “refinamento intelectual e emocional” da produção (Carta ao autor, 28 out. 2003)

é exigir que uma produção dramática aguçe e enriqueça a percepção da audiência sobre sua situação cultural e/ou sobre a complexidade do texto e de “Shakespeare” como uma herança cultural recebida. Nenhum desses objetivos parece ter sido alcançado.

A razão para o fracasso está não somente numa suposta mentalidade paroquial estreita das audiências de Bochum e Gelsenkirchen. Nem necessariamente no tipo de subtexto ideológico empregado pela produção de Ionescu: ligando masculinidade burguesa e conceitos de amor com uma luxúria pelo poder, e baseando a liberada masculinidade/sexualidade na capacidade de superar atitudes homofóbicas/patriarcais. A percepção do amor como atravessado de impulsos de poder e a proposta de entender o casamento como um diálogo problemático no lugar de harmonizar unificação e opressão podem ser vistas como um elemento do texto, embora não de sua tradicional recepção burguesa.

Se o problema da produção não fosse o de que seu subtexto não pode ser enraizado, como exigiu Clifford Williams, no texto da peça, o problema real foi que a produção não fez o subtexto dialogar com a interpretação tradicional da peça e com as outras camadas de significados no texto. A produção não encontrou uma linguagem visual e teatral para reduzir sua leitura do amor a uma realização grotesca de instintos de poder, convincente como representação dramática do texto da peça. De acordo com o entendimento de transgressão de Stallybrass e White (1986), a produção não demonstrou como os aspectos do comportamento humano culturalmente baixos, grotescos e mecânicos estão contidos e relacionados a um entendimento tradicional do texto da peça como parte da cultura da alta burguesia. Ela apresentou uma provocação do confronto, em vez de desconstrutiva. Nessa abordagem esquemática, a produção espelha estruturalmente muitas interpretações hamônicas e tradicionais que suprimem todos os elementos de contradição discursiva, i. e., diálogo potencialmente perturbadora. O escasso material sobre a produção indica que Ionescu não criou um texto da produção polissêmico (como fez seu patrono, Peter Zadek, em suas interpretações de, por exemplo, *Hamlet* ou *Otelo*). A mensagem analítica existiu principalmente fora do texto da peça e do contexto de recepção da produção. Ionescu não encontrou um meio teatral para ligar sua leitura convincentemente a esses dois contextos. Portanto, suas presunções interpretativas sobre o texto de Shakespeare como terapêutico para uma masculinidade de um lado só, foram recebidas

como uma afirmação exterior, e não como uma leitura viável do texto da peça.<sup>239</sup>

As questões de política sexual e do tratamento dos impulsos homoeróticos na masculinidade se encaixam nesse esquema, apesar de receberem um tratamento final que permite alguma diferenciação. As duas questões estão centradas na figura de Rosalind. A produção começa com uma apresentação de sua feminilidade bastante tradicional. Tanto ela como Celia usam na corte vestidos estilo renascença. Assim, a produção atrai visualmente o espectador para uma identificação com Rosalind como, convencionalmente, mulher. Essa convenção e a concomitante identificação então se dissolvem no travestido Ganymede. Mas a tática de provocação é diferente da crítica da identidade burguesa em Arden. Em vez de promover um outro reprimido desde o começo, a subversão de gênero trabalhou primeiro através da construção de um contexto burguês que só então revela sua falta de fundamento. O olhar burguês é primeiro afirmado com hesitação, somente para ser minado mais tarde. Essas táticas pelo menos tentam tornar *queer* certos momentos dramáticos na narrativa. A intenção se torna clara na já mencionada cena final com a valsa vienense, que retém a atmosfera celebratória e unificação harmoniosa, mas com finalidades totalmente não tradicionais. Dessa forma, a produção supera sua própria política antiburguesa e aponta para as estratégias críticas empregadas nos anos 1990.

#### 4.3.3 O *queer* pós-moderno da estética burguesa de Declan Donnellan: uma política de faz de conta metateatral

Se o conceito transcendental de amor e masculinidade de Williams funciona para esconder suas implicações políticas conservadoras por trás de um véu de pureza espiritual, e se o impulso libidinoso de Ionescu

---

<sup>239</sup> Retrospectivamente, este hiato entre abordagem teatral e significado recebido do texto da peça é, na verdade, uma característica vanguardista da produção de Ionescu. Se pensarmos em diferentes diretores e escritores de teatro como Robert Wilson, Robert LePage e Heiner Müller, não se espera mais que as produções dramatizem o significado do texto de uma peça. Eles simplesmente funcionam como material para a abordagem da direção de testar e conduzir certas atmosferas e tipos de experiência a propósito de tempo, espaço (local e social), bem como subjetividade e identidade. Infelizmente, Peter Zadek como diretor do *Schauspielhaus Bochum* introduziu uma política estritamente comercial no teatro. Aquelas produções que não eram financeiramente bem-sucedidas, eram rapidamente tiradas de cartaz. A produção de Ionescu teve esse destino.

tenta principalmente destruir a masculinidade recebida e suas expressões políticas opressoras, a abordagem metateatral de Declan Donnellan de gênero e impulsos de poder também não esconde o problema da distribuição desigual de poder social, nem nega aos amantes uma existência significativa e prazerosa dentro da estrutura patriarcal de poder. Além disso, uma análise da cena do casamento e de suas implicações políticas revela que a produção aparentemente acredita na possibilidade de experiências pessoais e eróticas poderem ter um limitado, mas ainda assim transformador, efeito político.

Em todas as produções, a cena do casamento significa uma transformação das relações privadas em unidades políticas. Nesse sentido, a cena delinea um olhar utópico para uma sociedade futura ou nega deliberadamente esse horizonte positivo. Erickson revelou até que ponto a cena do casamento no texto da peça pode ser vista como infiltrada pela restauração do poder patriarcal. Mesmo que ele negue a possibilidade de minar a restauração a partir de uma posição no texto, uma produção pode representar uma cena de modo a minar a validade e alcance do poder patriarcal. Nessa direção, Donnellan encena um encontro festivo dos compromissos fictícios de sexo cruzado e do mesmo sexo.

Além disso, Donnellan destaca conscientemente a ligação de mesmo sexo na cena final,<sup>240</sup> não somente permitindo que Rosalind e Celia dançam juntas, mas também colocando como par Jaques e o ator que interpreta Hymen, e que antes interpretou Amiens. Yu Jin Ko descreve a cena na produção de 1994, na temporada de 4 a 9 de outubro na *Brooklyn Academy of Music* em Nova York: “Jaques (Michael Gardiner), que foi posto de lado como um homossexual que somente tentou se revelar, foi trazido de volta depois do tango com Hymen, numa dança final orgiástica de abandono sexual” (KO, 1994, p. 17). Donnellan justificou a interpolação, pois para ele simplesmente fazer pares com os quatro casais se parecia muito com a instalação da família nuclear burguesa, “e as famílias nucleares foram capitalizadas para uma ideia repressora de virtude básica. Parecia apenas moralmente decente colocar Jaques ali, para levantar algumas questões” (SOLOMON, 1997, p. 25). Se considerarmos também os momentos proeminentes nos quais Celia dança com Rosalind, bem como a atmosfera

---

<sup>240</sup> No tango final, os casais trocam seus parceiros de dança para que Celia e Rosalind tenham momentos proeminentes. A produção trabalhou contra a impressão de que o casamento heterossexual exclui por necessidade outras amizades eroticamente carregadas.

entre Silvius e Phoebe<sup>241</sup> e Touchstone e Audrey,<sup>242</sup> respectivamente, então podemos concluir que Donnellan não queria que a cena do casamento fosse uma defesa de qualquer modelo social reformado da burguesia, mas uma proposta para repensar e reenquadrar esse modelo. Ao fazer do casamento uma relação de amor menos heterossexual e menos rígida, Donnellan não somente reivindica valores humanos iguais nas relações de sexo cruzado e de mesmo sexo; ele também manifesta, através da dança na qual todos os casais trocam de parceiros, que a crítica de Jaques, apesar de ser uma advertência pertinente, não se aplica à sobreposição de um amor a outro.<sup>243</sup> O fato de ele ser chamado com sucesso de volta à cena elimina a agudeza de sua profecia. A produção confere aos casais mais próximos em estilo um abraço homossexual, o mesmo valor que dá aos mais refinados Orlando e Rosalind.

Não é somente a defesa aberta das ligações homoeróticas que coloca a produção numa posição tensa em relação aos modelos modernos de identidade e sociedade. A coreografia da cena do casamento também deixa claro que os poderes paterno e patriarcal estão enfraquecidos e não conseguem mais estabelecer papéis fixos, separados social e sexualmente, para homens e mulheres. O enfraquecimento da tradicional autoridade paterna é encenada primeiramente através da reversão de destinatários por Rosalind. Diferente da versão *Folio*, na qual ela reconhece seu pai como senhor e depois Orlando, aqui ela primeiro se volta para Orlando para se oferecer, manifestando independência da vontade paterna. Orlando, por sua vez, retrocede – se por decepção ou sentimentos feridos é a audiência que vai decidir. Rosalind então perde sua força e se joga nos braços do pai. Isso dá a Orlando a chance de reconsiderar sua dúvida, aceitar o seu amor e chamá-la de volta, ao invés de simplesmente aceitá-la dos braços

---

<sup>241</sup> Jonathan Bate acredita que a travestida Phoebe é decididamente uma figura *drag* e, portanto, parte de uma estética homossexual (BATE, 1996, p. 7) Ko também detecta a tendência de apresentar Phoebe como uma figura estereotipada nessa produção, cujo impacto engraçado depende dessa aparência estereotipada. Assim, ela apresenta momentos de misoginia (KO, 1994, p. 17).

<sup>242</sup> Ko (1994, p. 7) vê a interpretação dela como uma “prostituta inocente do campo [...] com cabelos longos, pernas torneadas que ela gosta de mostrar.” Em conjunção com essa percepção de Audrey como objeto de um (interiorizado) desejo masculino, Bate descreve sua impressão de Audrey como “perua” e cheia de “exuberância afetiva”.

<sup>243</sup> Consequentemente, ele corta de sua produção as linhas de Hymen V. 4. 124-139, nas quais Hymen confere a cada casal um destino diferente.

do pai dela. Agindo assim, eles podem se encontrar (e o fazem fisicamente no centro do palco), livremente, como parceiros que realmente escolheram um ao outro. É importante que Orlando não apenas tenha escolhido essa Rosalind, mas que, em sua reconsideração, tenha aceitado o jogo de faz de conta na Floresta como uma importante contribuição para seu relacionamento. É de importância secundária se ele sente vergonha por sua Rosalind saber sobre seu (possível) desejo homossexual por Ganymede, ou se ele se sente ferido ao perceber que Rosalind estava brincando com ele exatamente como a Rosalind descrita por Ganymede faria. O que importa é o fato que, retornando para Rosalind, ele aceita ambas as possibilidades como parte de suas vidas como casal. Em outras palavras, ele não se limita a uma masculinidade burguesa unilateral, nem fixa Rosalind a uma feminilidade tradicional. Retroceder e retornar, em minha leitura, é levar o casamento para além do modelo estrutural das práticas tradicionais burguesas.<sup>244</sup> O fato de que essa nova base de colaboração admite atos políticos sem precedentes é demonstrado quando o Duque Senior confere a Orlando uma condecoração. Orlando aceita a medalha, mas, por sua vez, a entrega a Rosalind.

A encenação é amplamente lida como uma transferência do poder patriarcal, justificada, já que o conhecimento de Rosalind da realidade, afirmada no contexto de faz de conta, dá a ela a autoridade para receber a medalha – e através dela, simbolicamente, a autoridade criativa e protetora do poder patriarcal. Nesse sentido, não somente Orlando (tornando-se amante empenhado e corajoso matador de leões através da narrativa dramática), mas também Rosalind, adquirem certa qualidade andrógena. Se esse fosse o momento final de sua relação em cena, certamente levantaria algumas questões e apresentaria uma solução não convincente de seu amor, especialmente em relação a Orlando. Porém, o tango subsequente permite a Orlando exigir e afirmar uma posição ativa. Ele também introduz um momento dinâmico na possível interpretação de ambos os personagens como andróginos, deixando claro que não se pode ficar equilibrado entre as qualidades femininas e masculinas, nem reunir ambas as qualidades em si mesmo em um determinado momento. A utopia de gênero se torna uma questão de se assumir de forma subsequente as qualidades de gênero

---

<sup>244</sup> A maioria dos críticos acredita que a cena coloca dúvidas sobre a longevidade da relação. Eu argumentaria o contrário. Na floresta, Orlando se transforma de amante ingênuo em uma espécie de amado vitimado. Agora, ele deixa o domínio de Rosalind e se torna um colaborador, capaz de assumir uma posição ativa e passiva, próxima e distante, em relação a ela.

femininas e masculinas, alternando o comportamento de cada um, de um gênero para outro.

Como um casamento no palco nunca é simplesmente um assunto privado, a produção construiu um paralelo entre essa utopia privada e política de gênero no mundo público: posições de poder nos assuntos públicos não são mais determinadas de acordo com o sexo do ator público. Nesse sentido, o comentário do duque sobre esta dança (“Proceed! Proceed! We will begin these rites/As we do trust they’ll end, in true delights”. V. 4. 196-197) significa sua submissão à política de gênero de Orlando e Rosalind. A negociação de gênero ganha aprovação política e, ao menos como uma visão, impacto político.

Além disso, para dar a essa utopia erótica uma margem política, a produção de Donnellan, de modo intrigante, explora o paralelo entre a relação de Orlando com Ganymede e a relação dos espectadores com os atores no palco. Ambas as relações dependem da prontidão para considerar os sujeitos apresentados como se fossem o que fingem ser. A já mencionada decepção de Orlando antes do casamento relembra o choque de Jaques na produção de 1991, quando sentiu os seios de Ganymede: de repente “ser” ameaça os prazeres de “parecer”. O êxito de Orlando e Rosalind, entretanto, reside na habilidade de negociar os dois níveis, para que o “parecer” enriqueça o “ser”. Conforme explicado no capítulo 3, o epílogo pode ser entendido como um desafio para que a audiência faça o mesmo que virem em cena. A experiência teatral pode enriquecer a experiência vivida.

Na produção da *Cheek by Jowl*, o epílogo é marcado como uma mudança súbita no nível da ficção. Os casais também estão engajados na dança final, quando a música pára de repente e todos ficam como estão, com Orlando mantendo Rosalind abraçada, no fundo do palco à esquerda. Lester então larga o braço de Orlando, dá um passo à frente e fala sua parte em um estilo completamente não dramático, natural. Então, ele tenta transmitir ao menos parte dos significados ambíguos para sua audiência, a julgar pelas risadas da plateia quando ele estimula as mulheres a gostar o quanto queiram da peça. A naturalidade de sua voz e a mudança suave, rápida, entre os ritos do casamento e o epílogo asseguram que a atmosfera da dança continua presente – e, portanto, uma energia positiva para o encanto de Rosalind. Antes de começar as linhas “if I were a woman”, Lester tira os brincos e a fita do cabelo, o que revela seu cabelo curto e suas orelhas. A figura no palco é claramente um homem, o que não é um choque, mas um tipo de *déjà vu*, para afirmar que a) a ficção teatral



agora chega ao fim, e b) o gênero do ator (ou personagem) é ou deveria ser, em última instância, irrelevante. Ao enquadrar o gênero do ator com esse efeito, a produção finalmente utiliza o elenco totalmente masculino e a concomitante vibrância de gênero para uma surpreendente defesa de uma esfera humana interior, contra a intrusão das categorias de gênero produzidas politicamente, como relembra Donnellan em uma entrevista a Dominic Cavendish (1995) no *Independent*:

É estranho que destacar o gênero leve você rapidamente para um dos mais emocionantes trechos da peça, quando Ganymede promete apresentar Rosalind diante de Orlando ‘human as she is’. [...] No mundo terrível que construímos, somos tão conscientes de nossas diferenças, e aqui estão essas linhas lembrando a você que o que realmente importa é o ser humano.

Assim, no final, a verdadeira transgressão proposta pela produção totalmente masculina de Donnellan é permanecer consciente dos enquadramentos sociopolíticos, mas também manter aberta (estou falando sobre as relações de amor) uma sensibilidade para um mundo interior no qual marcadores sociopolíticos importam menos do que nossa natureza humana emocional comum. Tomado contra a encenação final do espetáculo, isso não significa de modo algum propor a irrelevância geral dos marcadores sociais de identidade. O uso político de Donnellan da capacidade erótica e amorosa, ao encenar o casamento com um elenco totalmente masculino, insiste no poder de uma esfera humana livre de inscrições políticas, porque a partir desse lugar os seres humanos podem criticar e subverter posições políticas fixas, colocando-as em movimento. A transgressão de gêneros opostos fixos leva à necessidade de deslocar as posições de poder social. Rosalind e Orlando superam a necessidade de construir uma identidade fixa junto às determinações de gênero e classe, e, agindo assim, constroem uma sensibilidade “expandida” (ver 4.1.3), de que todos os seres humanos compartilham uma fraqueza comum, emocionalidade, e desejo de liberdade que precisa ser mediado pelas necessidades da realidade social. O horizonte utópico dessa *As You Like It* não é transformar a esfera política de modo que o poder patriarcal desapareça, mas fortalecer o indivíduo para que o poder patriarcal se torne apenas um enquadramento cultural, entre outros, contra o qual os indivíduos podem afirmar uma liberdade relativa. Desse modo, eles não apenas deslocam as condições de poder social, mas também – sob a existência constringedora do poder social – utilizam esse

deslocamento como uma liberdade relativa para manter seu amor pessoal vivo e seu prazer pessoal em movimento.

Ao comparar essa interpretação com a produção de Adrian Noble de elenco misto, podemos notar as diferenças em suas propostas políticas. Conforme observado em 2.2.1, a versão de Noble permanece presa à dicotomia entre o mundo fictício e a realidade, pois, ao utilizar atores cujo sexo está de acordo com as personagens, ela cai em uma estética mimética que não consegue transpor, em seu gesto utópico, o intervalo entre seu ideal livre de poder e a realidade comandada pelo poder fora do espaço teatral. A versão de Noble fortalece os personagens femininos através de Arden; i. e., revela o ímpeto feminista liberal. Mas não pode mediar este ímpeto e a utopia andrógena que também constrói para Rosalind e Orlando em Arden. A razão parece estar na falta de distanciamento de suas próprias propostas utópicas. Em sua estética mimética, leva a identidade de gênero andrógena muito a sério, e mesmo a saída arquetípica escolhida não é uma solução política, mas uma atraente forma estética de resignação e manutenção do intervalo intransponível. Na melhor das hipóteses, pode-se entender a ideia de completude arquetípica na tradição das leituras modernas, humanistas, como o fim de uma jornada em direção ao autoconhecimento e à realização dessa androginia como a essência de cada um. Mas, de repente, não existe lugar concebível dentro da sociedade para tal completude.

Donnellan, em seu entendimento não ilusionista do elenco totalmente masculino, obviamente não compartilha dessa tradição moderna. Para ele, gênero é performativo, como na cena já mencionada com o avental, e nenhuma completude interior pode ser alcançada, porque nenhuma essência de gênero existe em sua produção. Em contraste com a moderna utopia essencialista, a estética não ilusionista do espetáculo de Donnellan entende os marcadores sociais não como uma prisão para uma essência humana alienada, mas como a arena onde a *performance* humana é encenada e cujos marcadores sociais devem ser usados. Mas a questão é qual o objetivo de se utilizar esses signos sociais. O espetáculo de Donnellan expõe uma utopia de gênero na qual os seres humanos são capazes de fazer uso total de todos os signos disponíveis, fazendo-os circular para se livrar da ideia limitadora de essência. Nesse sentido, sua produção expressa, em última instância, não uma utopia de gênero específica, mas uma utopia semiótica, uma abordagem utópica dos marcadores de identidade (seja o que forem em casos específicos). Quanto mais se adquire liberdade da autoridade opressiva dos marcadores de identidade convencionais, melhor

se pode jogar o jogo de faz de conta no amor. E a função do entretenimento imaginativo no teatro de Donnellan é exatamente a isca para que os espectadores permitam que o mundo deles, anestésico e fixo, seja modificado por esse teatro não sentimental, expansor da mente, segundo o próprio Donnellan em sua entrevista a Berry (1989, p. 202): “O momento central do teatro é quando a imaginação da audiência e a imaginação do ator estão perfeitamente unidas, e algo nasce entre eles. Não é como um *vaudeville* pornográfico no qual algo inalcançável é mostrado”.

#### 4.3.4 A estética da modernidade tardia de Katharina Thalbach: uma política de escapismo burlesco

De acordo com o que foi destacado, em 4.2.4, a respeito do tratamento da vibrância erótica, a produção de Katharina Thalbach adotou uma atitude cética sobre o desejo de utilizar a licença erótica como uma libertação da dinâmica de poder inerente à opressão social. Em função da conscientização de algumas características bastante cruéis no desejo de brincar o jogo de faz de conta em Arden, bem como das conclusões melancólicas da inquieta volatilidade do desejo, fica claro que essa *performance* de *As You Like It* teve a intenção de negar a Arden uma qualidade utópica não problemática, apesar da liberação das energias comica e erótica.

De qualquer modo, diretora e dramaturgista conceberam uma Arden, em primeiro lugar, como uma esfera liberadora, um domínio oposto ao rígido sistema das regulações sociais. Koetz (2004) relembra essa atitude e alguns efeitos da atuação na produção:

Era importante, para nós, partir da percepção de que eles fugiram de uma corte que representa um sistema injusto baseado na opressão. Nesse contexto, tentamos deixar visível a liberdade que poderia ser encontrada no jogo em Arden; isso significa que a floresta era, para nós, uma floresta mágica, uma floresta de transformações, [...] o cenário era uma solução perfeita, já que a atmosfera alegre na floresta poderia ser alcançada com meios simples. A cena no ato 1 quase não tem profundidade, desse modo somente quando a parede do fundo gira para se transformar em parte do terreno da Floresta, o lugar para o jogo é preparado. [...] Nesse sentido, ficou claro desde o começo que esse jogo com gênero em Arden, bem como a ideia desse jogo, funcionou como um tipo de fuga de um sistema que defendia o poder insensível, regulamentos rígidos.

Em outras palavras, a partir desse ponto de vista, a produção de Thalbach se baseou em um conceito bastante tradicional. Em suas suposições básicas, pode ser facilmente comparada, por exemplo, às noções romântica e vitoriana de Arden como o lugar perfeito para umas férias das convenções tediosas e da hierarquia repressora da sociedade. A esperança de que a experiência estética, ou mesmo uma existência calma, pudessem oferecer uma chance de evitar as limitações de uma vida encaixada nas hierarquias sociais é parte do pensamento burguês utópico moderno. Nesse sentido, Thalbach simplesmente conferiu às atitudes modernas uma linguagem visual e um registro teatral da modernidade tardia, pois ao misturar o burlesco e o poético com os efeitos desnaturalizadores do elenco totalmente masculino, ela enquadrou Arden em uma artificialidade estética que, por sua vez, é a base das maravilhas teatrais e do efeito de entretenimento da produção. Desse modo, ela reproduziu a impressão de Arden como um *locus amoenus* contemporâneo, abertamente estético. Gerhard Ebert (1993) se refere a essa contemporaneidade como um paralelismo entre comportamento estilizado na realidade e no palco: de qualquer modo, já que hoje em dia se diz que ninguém acredita no amor como uma emoção honesta e elementar, o ponto de vista da diretora corresponde ao chamado *Zeitgeist*.

Entretanto, o *status* de Arden como um domínio de liberdade separado, representado através de todos os tipos de encenação surrealista, em parte poeticamente sublime e em parte ridiculamente artificial (ver 4.1.4), é rebaixado pela decisão da produção de ridicularizar a corte e sua masculinidade agressiva através da mesma técnica burlesca que caracteriza a vida em Arden. Quando Charles, de modo ostensivo, expõe um pênis artificial ridiculamente inchado, Orlando leva a melhor espremendo-o fortemente. O Duque Frederick “brinca com bonecas e parece saído da Família Addams. Ele é cercado por cortesãos idiotas” (GÖPFERT, 1993). A ditadura em Arden é, antes de tudo, engraçada e, somente em segundolugar, brutal e ameaçadora. A atmosfera burlesca engraçada da corte torna difícil ler a quase sádica luxúria na representação de impulsos agressivos, de modo sério. O interrogatório de Oliver é interpretado mais como uma cena de tortura do que como um inquérito oficial,<sup>245</sup> mas como o Duque Frederick é dificilmente uma figura realista, a brutalidade dele

---

<sup>245</sup> A tendência de explorar a corte em sua total brutalidade remete, pelo menos, à produção de Michael Elliot de 1961 (MARSHALL, 2004, p. 76).

se torna igualmente irreal. A desnaturalização burlesca permeia tanto a corte quanto Arden, e borra a dicotomia entre elas. Apesar de Koetz ter enfatizado a importância da horrível situação política para a concepção de Arden como um mundo de liberação, os críticos se concentraram mais nas semelhanças de estilo. Do ponto de vista deles, a produção claramente apresenta como contexto estético a modernidade tardia, no qual amor, horror e opressão política são pouco mais que grotescos significantes que se referem a um significado distante chamado amor, horror, ou opressão política, mas não a uma realidade social. Dentro da estética geral da produção, um mundo de imagens ameaçou se tornar mais importante do que as emoções e experiências humanas às quais se referia.

Porém, Koetz, Thalbach e Brasch não queriam simplesmente apresentar uma peça que de modo autocomplacente cedesse à sua própria esperteza teatral, mesmo que vários críticos tenham percebido exatamente essa intenção.<sup>246</sup> Na sua concepção da produção, eles eram críticos em relação à ideia de que amor e erotismo poderiam funcionar como uma fuga do mundo da opressão social. A convicção de Brasch (ver 4.2.4) de que um estado corrupto derrama ácido sobre todas as supostas expressões privadas do ser é exemplo da posição da produção sobre o tipo de escapismo emocional e estético que a própria *performance* destaca. Pode-se localizar a intenção sociopolítica do espetáculo na problematização de sua própria premissa e desejo utópico, a saber, desenvolver Arden como um mundo de liberdade. E a aparente intenção de Thalbach de problematizar a promessa libertadora transmitida por essa Arden estética pode ser lida como uma problematização indireta de sua arte teatral e da sua recepção pela audiência.

Há um elemento da encenação que poderia ter levado os críticos a entender esse impulso autocrítico da produção: o uso da própria voz de Katharina Thalbach *off-stage*. Ela aparece em cena audivelmente em dois momentos que juntos formam uma ligação crucial, se alguém quiser avaliar a problematização da produção da floresta mágica como um tipo de parque de diversões *oficialmente* permitido. A voz de Thalbach pode ser ouvida através dos auto-falantes, na primeira vez em inglês, quando Rosalind pergunta a Orlando que horas são. Thalbach gravou a famosa resposta “there is no clock in the forest” em inglês, e a frase, repetida várias vezes, soou como uma voz automática que informa a hora pelo telefone. Assim,

---

<sup>246</sup> Cf. Göpfert (1993); Detje (1993); Ebert (1993), entre outros.

a separação da Arden “natural” e do mundo social da corte foi anunciada e, portanto, legitimizada por alguma autoridade abstrata que tem suas raízes no mundo civilizado da tecnologia – e no final da *performance*, na instituição do casamento. E Thalbach aparece novamente, no papel de Hymen, confirmando a suspeita de que sua voz *off-stage* era mais do que uma simples piada. Na noite de estreia, ela na verdade engatinha no palco, saindo de baixo do vestido de Rosalind, mas nas outras *performances*, sua voz pode ser ouvida uma vez mais através dos alto-falantes *off-stage*. Koetz (2004) descreve os conceitos por trás de Hymen:

Hymen é uma figura rígida, que põe um fim à confusão trazendo de volta ordem, regras [...] Não vimos Hymen como uma figura que simplesmente executou o plano de Rosalind, mas parcialmente como um deus, ou uma figura demoníaca que vem de uma outra esfera do ser, da qual pode dizer “I stop all this magic and happy world and call you to return to order.” Apesar de Katharina ter feito isso de modo muito charmoso, ficou claro que sua ação encerrou uma deliciosa opereta.<sup>247</sup>

E Koetz acredita que aqueles “que escutaram cuidadosamente perceberam que exatamente a mesma voz que cancelou o reinado do tempo mais tarde o reinstalou”. As resenhas tornam difícil compartilhar seu otimismo,<sup>248</sup> mas a ideia de atribuir esses dois momentos à diretora permite entender que a liberdade da Floresta não foi somente concebida como uma liberação temporária das dolorosas repressões e regras da realidade social, mas, além disso, que mundo de prazeres compensatórios era supervisionado pelo mesmo poder autoritário, abstrato e parecido com um deus que mantém a sociedade unida e controla suas regras. No mundo dessa produção, Arden é apenas uma compensação de entretenimento que as pessoas da corte necessitam para funcionar novamente em seu habitat cortesão. Essa interpretação é ainda mais fortalecida pelo fato do Duque

<sup>247</sup> A exigência autoritária de Hymen por paz e ordem, que foi de modo característico cortada da versão Cheek by Jowl, recebeu toda a atenção da produção de Thalbach, em que os casais vão para a frente do palco de modo submisso quando ouvem a ordem. Para fortalecer a atmosfera restauradora, a tradução de Brasch troca o desejo de Hymen para Orlando e Rosalind de “*You and you no cross shall part*” (V. 4. 130) para a admoestação “*You two may carry your cross together,*” focalizando-se nos momentos difíceis e não no amor que os domina.

<sup>248</sup> Aparentemente, nenhum crítico ouviu isso, porque eles mencionam a voz de Thalbach *off-stage* como Hymen, mas nenhum deles fez a conexão com a resposta gravada do telefone.

e seus acompanhantes na corte e na floresta serem interpretados pelos mesmos atores. A duplicação reforça a impressão de uma circularidade que não inclui nenhum tipo de progresso, até onde está em questão a relação entre o mundo público e o privado.<sup>249</sup> O tratamento rígido do casamento era para denunciar essa realidade social “reformada”, como igualmente destrutiva. Koetz (2004) afirma que a equipe de produção

[...] não queria interpretar a última cena como um momento positivo, como um tipo de redenção, um movimento em direção ao *elysium*. Ao contrário, decidimos que aquelas não eram uniões voluntárias, mas forçadas, e em nosso entendimento, isso dizia respeito a todos os quatro casais. Deveria estar claro para os espectadores que era bastante incerto que esses casais fossem ter um futuro feliz fora da floresta mágica, na corte. Portanto, a questão que queríamos apresentar era se as condições para um relacionamento realizado poderiam ser encontradas somente na floresta mágica, e se a vida na corte com suas próprias condições não condenou esses relacionamentos ao fracasso. Não consideramos que esses casais transformaram o que experimentaram na floresta em um novo, possivelmente mais elevado, estado de ser, quando deixaram a floresta. Foi mais um retorno forçado para a corte e suas regras repressoras.

Brasch (1993) confirma o conceito desiludido em uma entrevista a Ernst Schuhmacher: “No final, foi unido aquilo que não queria ser unido”. O que começou como esperança utópica, terminou como declaração antiutópica. Ou melhor, a produção revelou uma forte convicção de que a estética da modernidade tardia, como representada em Arden, reduz o pensamento utópico de um poder transformativo a um mero alívio compensatório. Isso também se aplica às possibilidades de levar a existência como homem e mulher para além dos estereótipos de gênero. A interpretação de Brasch das palavras do epílogo é indicativa de seu ceticismo em relação às possibilidades de brincadeiras de gênero fora de um playground como Arden. Brasch mudou de modo significativo o sentido das últimas quatro linhas do epílogo de Shakespeare em sua tradução/adaptação. Onde Shakespeare escreveu (V. 4. 214-220) “If I were/A woman, I would kiss as many of you as had/ Beards that pleased me,

<sup>249</sup> Ver também Ebert (1993): “Tudo é cambiável, as oposições se misturam. [...] Troca de um regime político. E daí?”

complexions that liked/Me, and breaths that I defied not. A I am sure,/As many as have good beards, or good faces, or/Sweet breaths, will for my kind offer, when I make/Curtsy, bid me farewell,” Brasch colocou apenas três linhas com um claro objetivo melancólico, linhas que não funcionam como o convite shakespeariano, mas como um adeus para a audiência e para a utopia erótica: “Se eu fosse uma mulher, eu beijaria todo mundo, como eu gosto, se eu fosse um homem, eu correria o mais rápido que posso. E se eu fosse ambos, eu pularia fora deste mundo”. Essas linhas parecem confirmar suposições estereotipadas sobre o medo de compromisso dos homens e a insaciabilidade das mulheres, bem como, afirmar mais uma vez que não existe lugar para uma utopia de gênero polimórfica e suas possibilidades eróticas no mundo real.

Portanto, a confusão de gêneros e a liberdade de Arden não são mais que uma fantasia produzida esteticamente, que não possui poder real de desafiar ou transformar a realidade social da corte. Como apenas uma fantasia inútil, é tanto uma armadilha improdutiva quanto uma eterna oportunidade virtual, conforme sugere a descrição de Koetz (2004) da reverência de Maertens no final do epílogo:

Michael começou a reverência, mas parou no movimento, agindo como se tivesse percebido que isso não funcionava mais. Ele não resolveu essa incongruência com uma saudação, de modo que o momento pareceu uma armadilha para a figura, ou uma possibilidade sempre existente, de acordo com a reação emocional do espectador.

Do mesmo modo que a produção não resolveu a tensão final de gênero, também não resolveu a tensão entre a utopia de liberdade e as intransponíveis forças repressoras dentro das realidades sociais da peça. Por mais que a produção tenha concluído a fuga da corte com um retorno forçado à mesma estrutura, ela também deixou claro o impulso indestrutível de escapar dessa estrutura.

Além disso, como a Floresta de Arden, com sua teatralidade aberta e seu mundo de fantasia poético e sonhador, pode ser comparada ao mundo teatral, a produção também questiona a função do teatro no interior da realidade social dos espectadores e a energia transformadora das *performances* teatrais. Ou de modo mais geral, diante do efeito de entretenimento da linguagem burlesca não mimética, ela questiona e produz simultaneamente o poder da arte teatral como um tipo de entretenimento de massa. Thalbach ofereceu um fragmento de excelente



entretenimento somente para problematizar seu *status*, tornando visível o enquadramento político opressor. A maioria dos críticos não conseguiu notar esse enquadramento, porque em sua linguagem visual, a produção não superou a estética da modernidade tardia. Porém, Thalbach não apresentou as emoções brilhantes da modernidade tardia como solução para a situação pessoal e política sem saída derivadas das hierarquias rígidas e opressoras da realidade social. Erotismo não é um meio viável para a libertação.

Parece incorreto, sob essas circunstâncias, falar de vibrância sociopolítica da produção para descrever essa ambivalência, já que ela não se movimenta entre conclusões transformativas e restauradoras. Mas a produção certamente apresentou um dilema, uma dificuldade de decidir, entre duas impossibilidades: a submissão às estruturas fixadas socialmente ou a crença idealista na utopia da liberdade. Na ausência de uma possibilidade para ação transformativa, tudo o que resta dos impulsos revolucionários é o desejo de revolta. Transgressão é transformada em infração autorizada.

## Conclusão

Esse trabalho procurou avaliar os efeitos teatrais, eróticos e sociopolíticos do elenco travestido de homem para mulher, na cena shakespeariana do século XX, através da análise de quatro produções totalmente masculinas de *As You Like It*, dentro de contextos históricos em constante mudança. A conclusão mais importante que podemos tirar da análise das *performances* consiste na percepção da medida em que o impacto do elenco totalmente masculino pode ser moldado de acordo com os interesses culturais e necessidades dos diretores individualmente, das companhias teatrais e dos períodos históricos. Os diferentes efeitos causados por esse procedimento teatral no final do século XX podem ser organizados e destacados de modo significativo, se considerarmos conceitos, produção e recepção do elenco totalmente masculino contra o pano de fundo de suas pressuposições culturais implícitas.

A pesquisa partiu do princípio de que as produções totalmente masculinas de *As You Like It* podem borrar as camadas de identidades (de gênero) em cena e produzir o efeito que Michael Shapiro chamou de vibrância teatral. Apesar de a hipótese ter sido confirmada, na medida em que o elenco totalmente masculino realmente produziu distúrbios e assombro em relação às capacidades histriônicas dos atores no elenco travestido de borrar, em suas *performances*, o sistema dicotômico sexo/gênero, pudemos perceber que Clifford Williams baseou sua produção na repressão desse efeito; ou melhor, que ele baniou esse efeito para as personagens socialmente ‘inferiores’ Audrey e Phoebe, sugerindo assim ser esse efeito mais primitivo, e, ao fazê-lo, seguiu as linhas tradicionais de interpretação da trama dupla das peças de Shakespeare. Declan Donnellan e Katharina Thalbach utilizaram o efeito em cena como elemento crucial da personalidade de Rosalind em *Arden*, sua promessa emocional e empenho. Na medida em que a personalidade teatral

e atividade de Rosalind são centrais para a resolução da narrativa no casamento e para as táticas da produção de controle da recepção – afinal, ela parece ter o poder de transformar toda a audiência em um Orlando –, ambos os diretores deslocaram a questão da ambiguidade e do borramento de gênero para o centro ideológico da peça. A versão de Donnellan da vibrância teatral de Rosalind e sua construção dessa vibrância durante toda a *performance* é conscientemente atravessada pelo problema de como distribuir e redistribuir o poder, refletindo em sua decisão de terminar a cena do casamento com um tango, enquanto Thalbach decidiu construir a vibrância de gênero de Rosalind como um mundo utópico de infinitas possibilidades para a atuação, que quer negligenciar ou evitar a questão do poder social. O *status* problemático desse desejo utópico é evidenciado pela voz gravada de Thalbach e a versão melancólica de Brasch do epílogo de Rosalind. Portanto, onde Donnellan assume uma interpretação política produtiva da vibrância teatral no tango, depois que Orlando entrega sua medalha para Rosalind, Thalbach enfatiza a impossibilidade de transpor o hiato entre esse sonho de brincadeira híbrida e a realidade social. Portanto, sua dramaturgista Franciska Koetz pode afirmar que a *performance* de Michael Maertens do diálogo final, especialmente a reverência mal sucedida, constrói a vibrância de gênero como uma promessa sempre atraente ou como uma armadilha para a personagem e a audiência – de acordo com a disposição do espectador para ler o momento.

Petrica Ionescu, por outro lado, estava mais interessado em dissecar a masculinidade burguesa e revelar sua construção a partir de uma ideologia de gênero burguesa, que não somente separa feminilidade de masculinidade, mas baseia a última na posse de poder. Portanto, em seu interesse crítico, ou, como ele chamou, “terapêutico”, ele adiou a fusão dos aspectos e aparências femininos e masculinos para o final festivo da peça, apesar de sua decisão de deixar os atores atuarem nus impedir o efeito da vibrância teatral no sentido de Shapiro, como uma enigmática fusão de identidades de gênero opostas. O casamento final na produção de Ionescu tenta gerar vibrância sexual, e não vibrância de gênero, porque borra os limites entre a masculinidade hétero e *gay*, produzindo uma sexualidade polimórfica através da qual os homens são convidados a aceitar a sexualidade deles como profundamente bissexual. Em contraste com leituras da cena do casamento como uma canalização social central de energia previamente liberada, sua decisão de transformar uma mulher-animal em Hymen e deixar o elenco totalmente masculino dançar uma valsa, concentra-se nas

possíveis qualidades transformadoras do casamento como uma união dos opostos – energia masculina e feminina, mente e corpo, hétero e *gay* – dentro da mente e do mundo dos homens, que, por sua vez, vão finalmente se libertar da camisa de força da moral burguesa.

Ao diversificar a masculinidade e infundi-la de corporalidade, a produção de Ionescu representa uma ligação entre a interpretação etérea de Williams do elenco totalmente masculino e as ulteriores produções dos anos 1990, que problematizam a relação entre feminilidade e masculinidade, entre os papéis femininos e masculinos, entre corpo e mente, através de uma *performance* de elenco travestido e travestido que não quer tornar a realidade da mulher invisível ou sem importância. A teatralidade de Ionescu insiste na corporalidade da *performance* de gênero e nega ao voo para a sublimação abstrata qualquer valor transformador. Em vez disso, sua produção afirma que os homens e mulheres da audiência devem encarar a masculinidade burguesa como destrutiva, em função de sua purificação do que apareceu como energia sexual animalesca, tradicionalmente considerada feminina. A sublimação idealista da masculinidade de Williams é, visto a partir do enquadramento de Ionescu, parte do sistema neurótico burguês que acaba em autoviolação e destruição cruel. Em seu ataque à sexualidade masculina burguesa, a abordagem de Ionescu pode ser considerada a produção mais transgressiva de um ponto de vista conceitual. Porém, as fraquezas teatrais e a abordagem possivelmente muito parcial, portanto confrontativa, de questões de gênero e sexualidade, fizeram com que esse impulso transgressivo tivesse pouco efeito.

A utilização do elenco totalmente maculino de Donnellan e Thalbach para, ao menos momentaneamente, efeitos teatrais subscreve o ceticismo de Ionescu em relação à inutilidade de idealizações platônicas, apesar dessa utilização não compartilhar da utopia terapêutica como sendo fundamentada em uma sexualidade masculina polimórfica liberada. Com Thalbach, a gratificação (meta) teatral no elenco totalmente masculino resulta em pouco mais do que uma rua sem saída prazerosa, uma vez que a *performance* deve chegar a um final, enquanto, na produção de Donnellan, a vibrância teatral é utilizada para gerar uma conscientização da tensão nas ações humanas produzida pelo confronto das normas sociais do comportamento e os impulsos emocionais internos.

Relacionando essas diferenças da vibrância teatral com a história das mentalidades e da produção econômica, como esboçado no capítulo 2, pode-se perceber como o tratamento estabilizador de Williams do potencial

do elenco totalmente masculino para a vibrância teatral relembra um desejo burguês moderno de pureza e idealização. O hibridismo dinâmico implícito na vibrância teatral não oferece a chance de escapar da realidade social diária, que Williams considera um desejo humano constante. De modo interessante, similar a Williams, Thalbach constrói Arden como um tipo de “casa de campo,” mas com meios teatrais que ligam sua apresentação de um sonho escapista às noções da modernidade tardia, da vida como um parque de diversões. O fato de ela e o tradutor Thomas Brasch negarem que essa possibilidade seja uma estratégia viável para alcançar duradoura satisfação humana revela uma nostalgia crítica moderna dentro de uma produção cuja superfície apresenta uma estética da modernidade tardia; a nostalgia aparece como moderna, pois em sua construção de Arden, ambos aderem a um desejo moderno de um mundo utópico de liberdade e satisfação. Da mesma forma, a produção de Thalbach destaca o inescapável jogo de poder político através da duplicação dos personagens da corte e do epílogo, de um modo que a cena final do casamento não leve à mínima mudança concernente à relação de poder e sistemas de gênero. Essa semelhança entre Arden e a corte insiste sobre uma consciência moderna crítica da onipresença do poder como categoria social, bem como categoria de autoconstrução; mas já que a única solução imaginável, dentro do conceito da produção, é um paraíso de brincadeira mágica, a produção de Thalbach não consegue encontrar imagens para interpretar um efeito como a vibrância teatral como um impulso constante dessa peça, de produzir instabilidade e mudança dentro de uma estrutura de poder estabilizada, como a organização comandada pelo estado da corte. A experiência de Arden é privada demais e se origina muito de uma licença controlada para induzir mudanças políticas.<sup>250</sup>

A produção *Cheek by Jowl* usa as possibilidades do travestimento exatamente para esse fim. A famosa interpolação do tango final entre Rosalind e Orlando espelha estruturalmente a atuação com o avental. Os dois momentos mostram como os signos (movimentos corporais, o avental) possuem um significado volátil, i. e., que seu significado social pode ser transformado em significados que sirvam a interesses subversivos daqueles

---

<sup>250</sup> Como podemos ver, a produção de Thalbach se apoia numa oposição similar, como a produção de elenco misto de Adrian Noble, dividindo com a dele o mesmo problema estrutural de como transformar Arden, e a experiência exercida por ela sobre os personagens, numa experiência significativa dentro do mundo social dos personagens e da realidade da audiência.

que os utilizam. Nas mãos de Rosalind-como-Ganymede, o avental – sendo um signo social da restrição feminina e finalmente de submissão – é utilizado para afirmar o interesse dele/a em modificar essa posição de poder sem produzir uma nova relação de poder sólida, já que Rosalind e seu desejo de ser amada são sempre palpáveis, como é o ator homem e seu prazer de interpretar esse personagem de modo duplo, como igualmente afirmativo e desejoso de submissão. A atuação com o avental revela o jogo com atributos de gênero como uma *performance* baseada em significados sociais de dominação recebidos e repressão, mas com a possibilidade de redistribuir esses significados sociais entre os atores dentro do jogo. O modo como os dois atores entram em sintonia na *performance* com o avental, como uma adoção simbólica de posições de poder reais, transforma o antagonismo social entre o homem que governa e a esposa governada em uma brincadeira com significados. A comunicação é agora marcada por diferenças, não por um antagonismo fixo. Do mesmo modo, o tango se inspira em noções patriarcais preconcebidas de supremacia masculina e rendição feminina, mas é utilizado na *performance* para dissolver as posições fixas que ambos os sexos devem adotar na dança. A versão da Cheek by Jowl não contempla uma sociedade livre de poder social, mas uma sociedade em que o poder social é constantemente reorganizado e redistribuído. Finalmente, a produção sugere tratar a questão de poder não no contexto concreto de interesses econômicos, mas como uma força psíquica, que também anseia por momentos de dissolução. Parece decisivo, entretanto, que Rosalind e Orlando embarquem no tango somente depois de Orlando ter recebido a condecoração das mãos do Duque Senior e entregá-la a Rosalind. A reorganização simbólica do poder social e psíquico é enquadrada e tornada possível somente por esse desinteresse nas tradicionais posições de poder fixadas pelo patriarcado.

A Cheek by Jowl traz uma noção de personalidade híbrida para o palco que é conscientemente enraizada em várias estruturas sociais de poder e caracterizada por uma variedade de impulsos psíquicos que transpassam os limites tradicionais de gênero. Esse hibrismo não é o resultado de desejos psíquicos descontextualizados de se reinventar, nem é derivado de uma existência simultânea em contextos sociais distintos, mas é o resultado de uma tentativa autoconsciente de adotar o outro gênero, sua realidade social e psíquica, em si mesmo e de se relacionar de modo abrangente com isso, exatamente como Judith Butler interpretou o provérbio judeu “*Welcome the stranger in your midst*” (ver 2.2).

A utilização pela produção da Cheek by Jowl de diferentes camadas de identidade no elenco totalmente masculino coincide com a afirmação de Stalybrass de que duas realidades opostas se encaram, mas o que emerge da colisão de identidades de gênero não é um niilismo moderno ou uma indecisão da modernidade tardia, mas uma possibilidade concreta de explorar a estranheza até aqui desconhecida, para diversificar noções de identidade unilaterais e produzir o tipo de hibridismo *queer* descrito anteriormente na seção sobre identidade pós-moderna.

Essa produção usa a vibrância teatral não para construir uma identidade de profundidade enigmática, mas de uma planura multiespectral sem embasamento. Isso significa que ela mantém, simultaneamente, as camadas de identidade existentes separadas, uma condição na qual os espectadores podem: a) perceber as características performativas de cada identidade; e b) entender as circunscrições sociais com as quais cada identidade representa seus impulsos transformadores. Ao invés de produzir o enigma de uma essência individual descontextualizada, a *performance* produz o enigma de como dialogar como indivíduo com o outro estranho, em um contexto sociopolítico restritivo que trabalha em direção à fixação. O tango final deixa claro que as fundamentações do diálogo não são as fundamentações do legado repressivo sociopolítico, apesar de o diálogo utilizar material fornecido pelo contexto sociopolítico repressor.

Diferenças comparáveis que orientaram a atitude em relação à vibrância teatral nessas quatro produções podem ser encontradas no seu tratamento das implicações eróticas do elenco totalmente masculino. A análise revelou claramente que Williams utilizou o elenco totalmente masculino de acordo com um conceito espiritual do amor, que tentou tornar o corpo insignificante. Esse projeto remete às desvalorizações modernas tradicionais do corpo como separado e oposto à mente humana, à utopia moderna da existência humana, na qual a incontrolável materialidade do corpo pode ser superada.

Dentro de um universo estritamente masculino, Ionescu conscientemente trouxe o corpo físico masculino de volta ao palco de modo que seus usos eróticos representados em cena revelaram não somente como o prazer físico e o uso do corpo espelham interesses de poder político, mas também que um corpo liberado desses interesses do poder masculino limitador – infundido por uma sexualidade de algum modo “feminina”, não dominadora – pode representar a base para uma outra utopia moderna, a saber, a esperança de estabelecer esse corpo liberado como um

*locus* de plenitude e experiência significativa. Em outras palavras, Ionescu simplesmente virou a moderna desvalorização do corpo físico e seus potenciais eróticos de pernas para o ar em uma tentativa de estabelecer a liberação do corpo físico masculino como meio de transformação individual e política – um conceito romântico burguês do corpo e de liberação sexual cuja futilidade já havia sido tratada por Foucault. A produção de Ionescu revela claramente, em sua apresentação bastante grotesca do gênero masculino e em sua utilização do potencial erótico do corpo masculino, uma atitude crítica em relação às noções burguesas modernas de masculinidade que prenunciam percepções pós-modernas de gênero e sexualidade como categorias híbridas. A produção também expressa uma consciência da relação entre o pessoal e o político, tentando colocar em cena práticas sexuais que espelham as relações políticas modernas entre os seres humanos, distinguindo gênero principalmente entre as posições de sujeito dominante e subserviente. Porém, na sua imagem final da valsa com o elenco nu, pouco faz para separar uma leitura dessa cena que seguiria noções da modernidade tardia de sexualidade polimórfica como uma esfera de plenitude autêntica, um essencialismo sexual polimórfico. A sugestão da produção para a audiência, então, seria que ao perceber esse essencialismo, o homem finalmente seria capaz de celebrar sua verdadeira natureza interior liberado dos efeitos repressores do poder político burguês. O potencial político nessa estratégia despolitizada seria exatamente a atração sedutora para virar os valores de cabeça para baixo: desvalorizar o potencial sexual das posições de poder e elevar a gratificação nas posições de sujeito devocionais. A utilização crítica e utópica da gratificação sexual por parte da produção marca a diversificação da masculinidade e da sexualidade masculina através das *performances* totalmente masculinas como um momento de transição das formas de discurso, de moderno para pós-moderno, já que a produção espelha utopias modernas em seu desejo de um mundo de liberação sem política, e utopias da modernidade tardia em sua valorização primordial dos prazeres gratificantes fornecidos pela sexualidade polimórfica do corpo.

A concepção de Thalbach não deu especial atenção ao corpo. Seu foco sobre as qualidades eróticas da linguagem, sobre a fricção sexual expressada através de trocadilhos e diálogos sugestivos, espelha a estratégia semiótica de converter o corpo físico em cena em um significante entre outros. Entretanto, enquanto Williams utiliza a possibilidade de produzir identidades não substanciais através das *performances* totalmente



masculinas para propor a utopia de uma existência humana espiritualizada, a dessubstancialização semiótica de Thalbach do corpo do ator promove, e subsequentemente problematiza, uma existência humana utópica fundada em uma teatralidade de brincadeira cuja característica é que, em sua troca burlesca de desejo, ela não precisa levar nada muito a sério, nem gênero, nem poder político, nem emoções pessoais. Thalbach utiliza a ferramenta teatral do elenco totalmente masculino para ilustrar como a atividade erótica suprema no palco consiste no potencial de entretenimento da interpretação teatral não mimética. O elenco totalmente masculino dá licença à exploração do alcance e das limitações desse entretenimento como forma de erotismo, para analisar o potencial erótico e político dos signos artísticos desnaturalizados, portanto instáveis, sendo eles nada menos que o elenco travestido e o corpo travestido do ator e da personagem no palco. Essa erotização de um sistema de signos instáveis relembra as promessas da modernidade tardia dos significantes como idealmente móveis. O espetáculo de Thalbach reconhece as limitações desses conceitos caracterizando-os como forma de escapismo, um entretenimento compensatório. A produção não tenta (ou não quer) encontrar imagens nas quais a instabilidade divertida se torne politicamente efetiva e produtiva. A oposição rígida entre erotismo utópico e política restritiva, entre a desejada plenitude livre da imaginação artística e a realidade repressiva da realidade social, conforme expressada no tratamento de Arden como sendo um parque de diversões licenciado, faz com que a produção adote uma posição crítica sobre os conceitos da modernidade tardia de identidade e realidade social, mas não permite levar essa crítica para além de um contexto residual moderno.

O mérito da produção da *Cheek by Jowl* é colocar no palco corpos e objetos que são marcados como signos artísticos, como signos abertamente performativos, mas caracterizando essa *performance* como conclamando a realidade social dos personagens dentro da narrativa da peça e a realidade social dos espectadores. A citado jogo de cena com o avental se torna um significante erótico através do modo como Rosalind utiliza sua significação social, ou seja, convidando Orlando a adotar uma posição social dada e brincar com ela. Portanto, a produção deixa claro como um jogo de sedução em cena, quando utilizando posições de poder invertidas, pode gerar efeitos eróticos subversivos. O avental não é transformado em um signo social volátil, mas é usado como um signo social com um significado social relativamente fixo de um modo liberador. Um objeto que normalmente

identifica uma posição social fixa de submissão é agora transformado para significar o prazer da submissão momentânea em um jogo sobre a troca das posições de poder. O efeito erótico do jogo está na presença simultânea das duas camadas de significado produzidas pelo avental, o que não as torna definitivas. Além disso, essa utilização não produz uma comparação semântica enigmática como um horizonte místico da suposta plenitude semântica do signo. Já que uma conclusão similar pode ser tirada da apresentação de Adrian Lester de Rosalind/Ganymede e do modo como Lester coloca o corpo físico e imaginário em cena, podemos concluir que o erotismo da produção de Donnellan não estabelece um mundo utópico de plenitude, nem entende a realidade como imutável e fixa. Através de um representante, encoraja os espectadores a explorar as múltiplas maneiras pelas quais objetos com significados sociais fixos podem ser utilizados e assim adquirir múltiplos significados, entre eles, significados socialmente subversivos.

Nessa distância das noções (modernas e da modernidade tardia) essencialistas de identidade e erotismo e sua relação, a concepção de Donnellan é imbuída de conceitos construtivistas pós-modernos que não subscrevem os ideais liberais de identidade como produto da autoconstrução autônoma, nem entendem identidade como um mero efeito do processo social. Ao contrário, a sua abordagem consegue mostrar a noção pós-moderna de identidade como um processo contínuo através do qual o indivíduo (ator, personagem ou espectador) negocia a sua realidade interior com a realidade social e as pressões que sofre por parte dessa realidade. A compreensão da identidade como negociação constante coloca a produção da *Cheek by Jowl* em uma posição singular em relação ao modo como constrói no palco a relação entre realidade estética e realidade social, i. e., o modo como concebe as funções subversivas e as possibilidades da política estética de gênero para uma versão com elenco totalmente masculino de *As You Like It*. Se a produção de Williams separa o mundo estético de Arden, como uma harmônica utopia assexuada, das duras realidades físicas e interesses políticos da corte, também preserva as noções burguesas conservadoras sobre a função da arte como um *locus amoenus* utópico (a “casa de campo” de Williams) que precisa ser libertado de interesses políticos e emocionais, para cumprir seu objetivo de expressar o ideal do que há de melhor nos seres humanos, no caso, uma identidade de gênero que não está “infectada” por interesses sociopolíticos e intenções físicas. Os preconceitos de gênero implícitos nessa noção de gênero intelectual e

sem corpo passaram despercebidos e inquestionados nas resenhas sobre o espetáculo, como aconteceu também com o pressuposto político sobre a legitimidade de separar uma verdadeira utopia artística de seu contexto político.

Em seu duplo impulso em direção à construção de gênero unissex puramente estética e a dessubstanciação de gênero, o espetáculo de Williams pôde atrair membros não políticos de uma audiência mais jovem, que começaram a povoar as ruas com sua moda e cortes de cabelo unissex, e os tradicionais frequentadores de teatro que não somente queriam ver seus tradicionais pressupostos antropológicos sobre a importância da mente sobre o corpo expressados, mas também suas crenças no efeito edificante das peças de Shakespeare confirmadas. A submissão a essa distinção tradicional entre mente e corpo permitiu a essa *performance* totalmente masculina de *As You Like It* evitar uma apresentação subversiva de gênero se contraposta a noções burguesas de identidade. Também evitou a conclusão de Sedinger sobre a crise epistemológica incorporada pelo ator no elenco travestido e travestido, já que a produção se recusou a colocar a questão de qual seria a natureza do corpo travestido no palco. O que importava era tornar o corpo físico insignificante. Parte do alívio moral, como expressado pela imprensa, pode ser interpretado como uma prova de que a produção conseguiu seu intento. Ela representa um excelente exemplo de uma *performance* totalmente masculina que pode, com sucesso, evitar colocar em cena a sexualidade não burguesa e, ao alcançar tal identidade espiritualizada no palco, pode promover valores tradicionais burgueses.

Thalbach dá a essa noção burguesa de objetivo máximo da arte, a saber, o de apontar para um ideal fundamentalmente não substancial, transcendental, uma face mais contemporânea, transformando a relação de corpos, luz e encenação em uma brincadeira burlesca de meros signos, apesar do estilo burlesco e emocionalidade populares exporem o elemento etéreo nesse sonho a um certo ridículo. Nas mãos de Thalbach e dentro do contexto da Alemanha do princípio dos anos 1990, i. e., depois do advento e da recepção difundida do pós-modernismo, pós-estruturalismo e desconstrução, essa *performance* totalmente masculina igualmente refutou a possibilidade de transferir a tese de Sedinger sobre o *status* liminal do ator no elenco travestido para um contexto da modernidade tardia, já que dentro desse contexto ninguém se preocupa seriamente com a fixidez de um signo ou gênero como um suposto referente de um corpo no palco. A produção de Thalbach é suficientemente lúcida para perceber a problemática política

dessa utopia de identidades voláteis descompromissadas e desenfreadas, mas o modo como incorpora essa crítica na produção, através da voz gravada da diretora, não está ligada ao elenco totalmente masculino de nenhum modo intrínseco. Em outras palavras, a produção reconhece a inocuidade sociopolítica em sua não substantiva, divertida, utilização do elenco totalmente masculino. Desse modo, critica o desejo da audiência de identificar Arden como um mundo no qual o desejo é polimórfico e volátil.

Ionescu, com seu pressuposto de Shakespeare como um psicoterapeuta, parece ter planejado uma produção subversiva de *As You Like It* em termos de políticas sexuais. Ele certamente conseguiu uma forte provocação ao encarregar os membros masculinos da audiência de explorar seu potencial homossexual. Ionescu não somente jogou com os medos da burguesia sobre a fronteira entre ser hétero ou homossexual (e facilmente conseguiu perturbar os espectadores burgueses, enquanto a comunidade *gay* se aglomerou nas poucas *performances* do espetáculo), ele também insinuou uma norma não burguesa sobre o que significa ser um homem sexualmente liberado. Porém, por trás de seu ataque ao essencialismo de gênero burguês, espregueia outro essencialismo de gênero, a saber, a pressuposição de que homens adultos são essencialmente seres sexuais polimórficos. Além disso, a relevância social dessa masculinidade liberada permanece vaga, e a virilidade sexual polimórfica vem a representar uma utopia não política. Precisa ser assim, para virtualmente preencher um sonho de plenitude, como faz a androgenia sublime de Williams e o mundo de semântica liberada de Thalbach. A produção de Ionescu divide com a de Williams uma crença quase ingênua na verdade curativa dessa utopia, enquanto a abordagem de Thalbach é experimente demais para não entender e incorporar a vaidade dessa crença.

Contra a atitude estática moderna e da modernidade tardia para com a utopia, a produção da *Cheek by Jowl* apresenta uma imagem instável da utopia como uma mudança das posições de poder, na qual Rosalind e Orlando mostram que aceitam a existência das posições de poder, a necessidade de jogar com esse poder, bem como a consciência de que, para jogar esse jogo de poder de um modo criativo e produtivo, deve-se aceitar, não somente trocar, as posições de poder para adotar posteriores *performances* de liderança e submissão, mas também representá-las de um modo mutuamente aceito. A aceitação mútua das posições de poder é o momento crítico representado, por exemplo, quando Orlando se afasta de Rosalind e pondera suas emoções sobre se pode aceitar que Rosalind

o engane e o ameace do modo como fez em Arden. A utopia na produção *Cheek by Jowl* consiste nesse consentimento mútuo.

Finalmente, a produção procura estabelecer uma cumplicidade com a audiência e, portanto, sua relevância sociopolítica, representando esse consentimento de troca das posições de poder como um diálogo com os espectadores. O tango é interrompido abruptamente, de modo que Rosalind/Lester precisa deixar os braços de Orlando, interromper a celebração e, tirando a fita do cabelo, dirigir-se à audiência como um ator homem vestido de mulher. O diálogo propriamente dito é então estabelecido com o retorno ao tango no palco, quando a audiência começa a aplaudir. Essa resposta em cena parece uma qualificação e um lembrete de que o fascínio pelo elenco totalmente masculino de *As You Like It* de Shakespeare se origina num prazer com as identidades teatralmente *queer*, mas também implica uma concordância com a política *queer* como sendo uma política na qual os sujeitos, brincando, reverterem as posições de poder.

É necessário destacar, no entanto, que essa demonstração de reversão de posições de poder como utopia social ressoa, mais provavelmente, nos membros da audiência que não se sentem privados do poder social de modo fundamental, porque parece difícil acreditar que pessoas segregadas ou reprimidas por forças realmente hegemônicas, em sua experiência vivida, fiquem satisfeitas com uma mera mudança simbólica das posições de poder. A utopia da produção da *Cheek by Jowl* tem como meta um sujeito que não sente necessidade pessoal ou política de se identificar com uma noção essencialista de identidade, mas sim com uma noção dialógica híbrida. Para acreditar na propriedade desses modelos, devemos estar aptos a perceber como um conjunto de meras diferenças, aquilo que outros chamam de antagonismo social. Sob determinadas circunstâncias, isso é possível somente se olharmos apenas nossa própria classe social ou simplesmente negarmos a existência de interesses de poder antagônicos que não podem ser resolvidos simbolicamente.

Parece seguro afirmar que as *performances* da *Cheek by Jowl* na Europa e do outro lado do Atlântico foram assistidas por uma audiência que, em sua maioria, não somente via a si mesma como tolerante e de mente aberta, mas também vivia em circunstâncias materiais que permitiriam o cultivo dessa utopia dialógica – mas somente para os membros de sua própria classe, já que parece mais do que duvidoso que, na realidade, esses espectadores materialmente privilegiados abrissem mão de suas posições

de poder, o que, através de representação, eles gostaram de simular no teatro.

A utopia da Cheek by Jowl só pode ser realizada de fato se estivermos dispostos a transferir a simbólica entrega da medalha de Orlando para Rosalind em ação política concreta e legislação. Se tomarmos esse momento como o politicamente decisivo no espetáculo de Donnellan, então devemos concluir que finalmente a produção não encarava uma utopia de gênero polimórfica como base para a solidariedade humana, mas como efeito secundário de uma prática política em direção à igualdade social. Em outras palavras, os prazeres encontrados em uma interação para além dos significados sociais fixos – exibidos para a audiência como algo a ser “obtido” em momentos, como a encenação do avental, a entrega da medalha e o tango, mas também na presença de cena ambígua de Rosalind como afirmativa e frágil – servem como isca para os espectadores não somente embarcarmos nesses jogos, mas também para iniciar ações políticas viáveis para uma situação social na qual a concatenação humana, ao invés de um terreno comum definido, permita a existência de diferenças e não de hierarquias fixas, e, desse modo, possibilite a base real, sustentável para esse cruzamento de posições de poder. Desse ponto de vista, a utilização metateatral e politicamente sensível do elenco totalmente masculino de Donnellan não somente diverte a audiência através da exposição dos prazeres eróticos e riscos emocionais quando transgredindo posições de poder, mas contém elementos para deslocar a utopia de gênero polimórfica e a complacência política da modernidade tardia. Uma vez que atores e audiência deixaram para trás a possibilidade de uma utopia de gênero estável (uma que é construída por conta de sua estabilidade em uma estrutura antagônica), eles podem se concentrar na questão real: como deslocar as relações de poder fixas e iniciar um “carrossel” de posições de poder cruzados. Diferente das outras três produções, a versão totalmente masculina de Donnellan de *As You Like It* trata do deslocamento constante e da reorganização das posições de poder. Nessa abordagem “parautópica”, o espetáculo parece ser exemplar para uma estética política pós-moderna sobre a cena totalmente masculina de Shakespeare; uma estética que não explora a cena totalmente masculina para resolver contradições estéticas, morais e sociopolíticas condizentes com imagens de conciliação sublimes, polimórficas ou burlescas. Ao contrário, a produção de Donnellan utiliza essas contradições para subverter a harmonização simbólica e manter uma dinâmica política que transmite uma reversão das posições de poder.

Já que existem razões para se considerar a produção da *Cheek by Jowl* exemplar para uma rejeição contemporânea das posições modernas e da modernidade tardia, isso revela que o cruzamento de gênero deixou de representar um objetivo utópico por si só, como nas outras três produções. A produção se tornou uma ferramenta importante para subverter noções fixas de identidade, mas deixou de representar e construir um objetivo utópico por si mesmo. Sua utopia é mais aquela do “momento completo”, quando as regulamentações sociais de moralidade e comportamento são subvertidas e o estabelecimento de laços e de um senso de pertencente entre seres humanos é alcançado.

- ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Die Dialektik der Aufklärung*. 2. ed. Amsterdam, Frankfurt/Main 1949.
- ADELMAN, Janet. "Male bonding in Shakespeare's comedies". In: ERICKSON, P.; KAHN, C. (Org.). *Shakespeare's Rough Magic: renaissance essays in honor of C. L. Barber*. Newark: University of Delaware Press, 1985. p. 73-103.
- ALEXANDER, Catherine M. S.; WELLS, Stanley (Org.). *Shakespeare and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- ALLFREE, Claire. "Enter His Majesty the Queen". *Daily Telegraph*, 8 maio 2003. (Edição não paginada).
- "ALL-MALE 'As You Like It'" *Press & Journal Aberdeen*, 14 out. 1967. Não paginado.
- AUSTIN, Gayle. *Feminist theories for dramatic criticism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990.
- BAKER, Roger. *Drag. A History of Female Impersonation in the Performing Arts: contribuições de Peter Burton e Richard Smith*. London: Cassell, 1994.
- BAMBER, Linda. *Comic women, tragic men: a study of gender and genre in Shakespeare*. Stanford: University of California Press, 1982.
- BARBER, C. L. *Shakespeare's festive comedies: a study of dramatic form and its relation to social custom*. New Jersey: Princeton, 1959.
- BARISH, Jonas. *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1981.
- BARKER, Felix. "Stunning – but I don't know what it's doing in London." *The Evening News*, 4 out. 1967.
- BARNES, Clive. "All-Male 'As You Like It' Opens Drably." *The New York Times*, 6 jul. 1968.
- BATE, Jonathan; JACKSON, Russell (Org.). *Shakespeare: an illustrated stage history*. Oxford: Oxford University Press, 1996.



- BAUMAN, Zygmunt. "Über den postmodernen Gebrauch der Sexualität." In SCHMIDT, Gunter; STRAUSS, Bernhard (Org.). *Sexualität und Spätmoderne. Über den kulturellen Wandel der Sexualität*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, 1998. p. 17-35.
- BAYLEY, Claire. *What's On*, 11 dez. 1991a. (Clipagem sem título).
- \_\_\_\_\_. *Theatre Record*, 3-31 dez. 1991b. p. 1513. (Clipagem sem título).
- BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. *Reflexive Modernization: politics, tradition and aesthetics in the modern social order*. Oxford: Blackwell, 1995.
- BELSEY, Catherine. "Disrupting Sexual Difference: meaning and gender in the comedies." In: DRAKAKIS, John (Org.). *Alternative Shakespeares*. London: Routledge, 1995. p. 167-190.
- \_\_\_\_\_. *The Subject of Tragedy: identity and difference in renaissance drama*. London: Methuen, 1985.
- BENEDEK, Susanne; BINDER, Adolphe. *Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern. Crossdressing als Auflösung der Geschlechterpolarität?* Dortmund: Edition Ebersbach, 1996.
- BENNET, Susan. *Performing Nostalgia: shifting Shakespeare and the contemporary past*. London/New York: Routledge, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Theatre Audiences: a theory of production and reception*. London: Routledge, 1990.
- BERMAN, Art. *Preface to Modernism*. Urbana: University of Illinois Press, 1994.
- BERRY, Ralph. "No Exit from Arden." *Modern Language Review*, n. 66, 1970, p. 11-20. Reimpresso in BERRY, Ralph. *Shakespeare's Comedies*. Princeton: Princeton University Press, 1972, p. 175-195.
- BERRY, Ralph (Org.). *On Directing Shakespeare*. London: Hamish Hamilton, 1989.
- BILLINGTON, Michael. "Bonds with Paris." *The Guardian*, 21 jan. 1995, p. 26.
- BOAS, Guy. *Shakespeare and the Young Actor: a guide to production*. London: Rockcliff, 1955.
- BORDO, Susan. *Unbearable Weight: feminism, western culture, and the body*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1993.
- BOSS, Peter. "Bei Shakespeare ist einfach immer was los." *Die Welt*, 15 mar. 1993. Não paginado.

- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press, 1994.
- BRECHT, Bertolt. "Kleines Organon für das Theater." *Gesammelte Schriften zum Theater 2* (Ges. Werke 16) Frankfurt/Main: Suhrkamp 1967, p. 661-708.
- BRISTOW, Joseph. *Sexuality*. London: Routledge, 1997.
- BROWN, John Russell. "The Interpretation of Shakespeare's Comedies: 1900-1953." *Shakespeare Survey* n. 8, 1955, p. 1-13.
- \_\_\_\_\_. "Representing Sexuality in Shakespeare's Plays". In: ALEXANDER, Catherine; WELLS, Stanley (Org.). *Shakespeare and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 168-182. (Publicado anteriormente in: *New Theatre Quarterly*, 13, n. 51. p. 256).
- \_\_\_\_\_. "Shakespeare, Theatre Production, and Cultural Politics." *Shakespeare Survey* n. 48 (1995), p. 13-21.
- BULMAN, James C. (Org.). *Shakespeare: theory and performance*. London/New York: Routledge, 1996.
- Bursche Zeitung*. Gelsenkirchen, 1967. (Clipagem sem autor e sem título).
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter*. London/New York: Routledge, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Gender Trouble*. London/New York: Routledge, 1990.
- \_\_\_\_\_. *The Psychic Life of Power: theories in subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. "Contingent foundations." In: BUTLER, Judith; SCOTT, Joan W. (Org.). *Feminists Theorize the Political*. London/New York: Routledge, 1992, p. 3-21.
- CALLAGHAN, Dymrna (Org.). *A Feminist Companion to Shakespeare*. Oxford: Basil Blackwell, 2000.
- CAPELL, Edward. *Notes and various readings to Shakespeare*, v. 1. London: Henry Hughs, 1779.
- CASE, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. Basingstoke: MacMillan, 1988.
- CAVENDISH, Dominic. "What kind of man do you take me for?" *The Independent*, n. 4, jan. 1995, p. 21.
- CHRIS. "Wie es euch gefällt gefällt", *Ruhr-Nachrichten*, 18 mar. 1993.
- "CLEOPATRA bets that within two minutes you'll forget she's a man." Mark Rylance em entrevista a Paul Webb. *Daily Telegraph*, 30 jul. p. 22, 1999.
- COURSEN, H. R. *Reading Shakespeare on Stage*. Newark: University of Delaware Press, 1995.

- COMENSO, Viviana; RUSSELL, Anne (Org.). *Enacting Gender on the English Renaissance Stage*, Urbana: University of Illinois Press, 1999. p. 257.
- CLETO, Fabio (Org.). *Camp. Aesthetics and the Performing Subject: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- DAVY, Kate. "Fe/male Impersonation: The Discourse of Camp." In: REINELT, Janette G.; ROACH, Joseph R. (Org.). *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992. p. 231-247.
- DELGADO, Maria; HERITAGE, Paul (Org.). *In Contact with the Gods: directors talk theatre*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- DERRICK, Patty S. "Rosalind and the nineteenth century woman: four stage interpretations." *Theatre Survey*, n. 26 (1985), p. 143-162.
- DESCARTES, René. *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*. Trad. e org. por BUCHENAU, Artur. Göttingen: Meiner, 1992.
- DETJE, Robin. "Lieblingsrüpel William." *Die Zeits*, 26 mar. 1993.
- DOLAN, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1988.
- \_\_\_\_\_. "The Discourse of Feminisms: the spectator and representation." In: GOODMAN, Lizbeth; de GAY, Jane. *The Routledge Reader in Gender and Performance*. New York/London: Routledge, 1998. p. 288-294.
- DOLLIMORE, Jonathan. *Sexual Dissidence: from Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. "Subjectivity, Sexuality, and Transgression: the Jacobean Connection." *Renaissance Drama*, n. 17, p. 53-81.
- DONNELLAN, Declan. *The Actor and the Target*. London: Nick Hern Books, 2002.
- DONNELLAN, Declan. Entrevista a Ralph Berry em 1988. In: BERRY, Ralph. *On Directing Shakespeare*. London: Hamish Hamilton, 1989. p. 190-207.
- \_\_\_\_\_. "Home again." Entrevista a Lyn Gardner. *The Guardian*, 22 maio 2002.
- DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger: an analysis of the concepts of pollution and taboo*. London/New York: Routledge, 2002.
- DUSINBERRE, Juliet. *Shakespeare and the nature of women*. New York: Barnes and Noble, 1975.
- \_\_\_\_\_. "Women and Boys Playing Shakespeare." In: CALLAGHAN, Dympna. *A Feminist Companion to Shakespeare*. Oxford: Basil Blackwell, 2000. p. 251-262.

- DRAKAKIS, John (Org.). *Alternative Shakespeares*. London: Methuen, 1985.
- EAGLETON, Terry. *William Shakespeare*. Oxford: Blackwell, 1986.
- EBERT, Gerhard. "Fünf Akte lang Anlauf genommen". *Neues Deutschland*, 16 mar. 1993.
- EDUARDES, Jane. "Bare-faced Cheek." *Time Out*, 18 jan. 1995.
- \_\_\_\_\_. *Time Out*, 11 de dezembro de 1991. (Recorte sem título).
- EGGENHOFER, Werner. Entrevista não publicada com o autor, 12 fev. 2004.
- ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London/New York: Routledge, 1980.
- ELSON, John; TOMALIN, Nicholas. *The History of the National Theatre*. London: Jonathan Cape, 1978.
- ELLIOT, Faith Robertson. *Gender, Family and Society*. London: MacMillan, 1996.
- ERICKSON, P. *Patriarchal Structures in Shakespeare's Drama*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- ESSLIN, Martin. "As You Like It, or Boy Meets Boy." *The New York Times*, 15 out. 1967.
- EVANS, Bertrand. *Signifying Nothing: truth's true contents in Shakespeare's text*. Brighton: Harvester, 1986.
- FAUCIT, Helena. "On Some of Shakespeare's Female Characters: by one who has impersonated them. VII. Rosalind." *Blackwood's*, n. 136, out. 1884.
- FERRIES, Lesley (Org.). *Crossing the Stage: controversies on cross-dressing*. London/New York: Routledge, 1993.
- FISCHER-LICHTE, Erika. "Theatre and the Civilizing Process." In: POSTLEWAIT, Thomas; McCONACHIE, Bruce (Org.). "Interpreting the Theatrical Past". *Essays in the Historiography of Performance*. Iowa City: University of Iowa Press, 1989, p. 19-36.
- FISHER, E. C. "Let me not play a woman – I have a beard coming': all-male casting in modern Shakespearean productions." University of Birmingham: Shakespeare Institute Stratford-upon-Avon, 2002. (Palestra não publicada).
- FISHER, Philip. On-line review Twelfth Night'. Disponível em: <<http://www.britishtheatreguide.info/reviews/twelfthnightglobe-rev.htm>>. Acesso em: 15 out. 2003.
- FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality: an introduction*, v. 1. New York: Vintage Books, 1990.

- FRENCH, Philip. "In the Beginning, Kott." *New Statesman*, 13 out. 1967.
- FREUD, Sigmund. "Fetischismus". *Gesammelte Werke*. Bd. 14. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1969, p. 311-317.
- \_\_\_\_\_. *Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch, 1960.
- FREVERT, Ute. "Mann und Weib und Weib und Mann". *Geschlechter-Differenzen in der Moderne*. München: Beck, 1995.
- FRYE, Nothrop. "The Argument of Comedy." *English Institute Essays*. New York: Columbia University Press, 1948.
- GABLIK, Suzi. "Minimalism". In: STANGOS, Nikos (Org.). *Concepts of Modern Art*. London: Thames and Hudson, 1981, p. 244-255.
- GALLOP, Jane. *Thinking Through the Body*. New York: Columbia University Press, 1988.
- GARBER, Marjorie. *Vested Interests*. London/New York: Penguin Paperback, 1993.
- GARDNER, Helen. "As You Like It". In: GARRETT, John (Org.). *More Talking of Shakespeare*. London: Longman, 1959, p. 17-32.
- GARDNER, Lyn. "Home again." *The Guardian*, 22 maio 2002, p. 16-17.
- GAY, Penny. *As She Likes It: Shakespeare's unruly women*. New York/London: Routledge, 1994.
- GAY, Penny. *William Shakespeare: As You Like It* Plymouth: Northcote House in association with The British Council, 1999. (Writers and Their Work Series).
- \_\_\_\_\_. *Times*, n. 5 Fevereiro de 1995. (Recorte sem título).
- GIDDENS, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Oxford: Blackwell & Polity Press, 1991a.
- \_\_\_\_\_. *Modernity and Self-Identity: self and society in the late modern age*. Oxford: Blackwell and Polity Press, 1991b.
- GLOVER, David; KAPLAN, Cora. *Genders*. London/New York: Routledge, 2000.
- GÖPFERT, Peter Hans. " Erotische Gefühle auf der Spielplatzwippe". *Freie Presse*, 17 mar. 1993.
- GOLDBERG, Jonathan. *Sodometries: renaissance texts, modern sexualities*. Stanford: Stanford University Press, 1992.
- GOODMAN, Lizbeth; DE GAY, Jane (Org.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. New York/London: Routledge, 1998.

- GOTTFRIED, Martin. "British Theater: 'As You Like It.'" *Shakespeare Criticism*, v. 23, p. 101-102 (publicado primeiramente in: GOTTFRIED, Martin. *Opening Nights: theater criticism of the sixties*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1969).
- GRACK, Günther. "Mann spielt Frau spielt Mann". *Der Tagesspiegel*, 15 mar. 1993.
- GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean Negotiations: the circulation of social energy in renaissance England*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- GROTE, David. *The Best Actors in the World*. Westport: Greenwood Press, 2002.
- GWALTER, Maja E. "Androgynes Liebesquartett." *Neue Zürcher Zeitung*, 16 mar. 1993.
- HALIO, Jay L. (Org.). *Twentieth Century Interpretations of 'As You Like It': a collection of critical essays*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Understanding Shakespeare's Plays in Performance*. Houston: Scrivener, 2000.
- HARTMANN, Gerd. "Die verschlungenen Wege des Verlangens." *Zitty*, ago. 1993.
- HATTAWAY, Michael (Org.). *As You Like It*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. (The New Cambridge Shakespeare Series).
- HAYLES, Nancy K. "Sexual Disguise in *As You Like It* and *Twelfth Night*." *Shakespeare Survey*, n. 32 (1979), p. 63-72.
- HAUSEN, Karin. "Die Polarisierung der 'Geschlechtscharaktere' – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben." *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*. In: CONZE, Werner (Org.). Stuttgart: Klett Cotta, 1976.
- HEINE, Matthias. "Männer sind doch die besseren Frauen." *Berliner Zeitung*, 15 mar. 1993.
- HEYDEN, Susanne. "Vom erotischen Zauber der Verkleidung." *Braunschweiger Zeitung*, 17 mar. 1993.
- HIRSCHMÜLLER, Hans. *E-mail* ao autor, não publicado. 23 set. 2003.
- HOBSON, Harold. "A male Rosalind in London." *The Christian Science Monitor*, out. 1967a.
- \_\_\_\_\_. "Absorbed in sweet propriety." *The Sunday Times*, 8 out. 1967b.
- HODGDON, Barbara. *The End Crowns All: closure and contradiction in Shakespeare's history*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- HOLDEN, Anthony. *Olivier*. London: Sphere Books, 1988.

- HOLLAND, Peter. *English Shakespeares: Shakespeare on the English Stage in the 1990s*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- HOPE-WALLACE, Philip. "As You Like It at the Old Vic." *The Guardian*. 1967.
- HORTMANN, Wilhelm. *Shakespeare on the German Stage: the twentieth century*. With a section on Shakespeare on stage in the German Democratic Republic by Maik Hamburger. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert*. Berlin: Henschel, 1998b.
- \_\_\_\_\_. Carta ao autor, 28 out. 2003.
- HOWARD, Jean. "Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England." In: FERRIS, Lesley (Org.). *Crossing the Stage: controversies on cross dressing*, London: Routledge, 1993. p. 20-46 (Publicado primeiramente in: *Shakespeare Quarterly* 39 (1988), p. 418-440).
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: the teaching of twentieth-century art forms*. London: Methuen, 1985.
- HUYSSSEN, Andreas. *After the Great Divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- HUXLEY, Michael; WITTS, Noel (Org.). *The Twentieth Century Performance Reader*. New York/London: Routledge, 1996.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. New York/London: Verso, 1991.
- JAMIESON, Michael. "As You Like It – Performance and Reception." In: TOMARKEN, Edward (Org.). *As You Like It from 1600 to the Present: critical essays*. London/New York: Garland Publishing, 1997, p. 623-652.
- \_\_\_\_\_. "Shakespeare's Celibate Stage" In: BENTLEY, Gerald Eades (Org.). *The Seventeenth-Century Stage: a collection of critical essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 1968, p. 70-93.
- JARDINE, Lisa. *Still Harping on Daughters*. Brighton: Harvester, 1983.
- JENKINS, Harold. "As You Like It". *Shakespeare Survey* n. 8, 1955, p. 40-51.
- JONES, D. A. N. "Disguises". *The Listener*, 1967?
- KAHN, Coppélia (Org.). *Man's Estate: masculine identity in Shakespeare*. Berkeley/London: University of California Press, 1981.
- KENNEDY, Dennis. *Looking at Shakespeare: a visual history of twentieth-century performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

- KO, Yu Jin. "Straining sexual identity: cheek by Jowl's all male 'As You Like It.'" In: *Shakespeare Bulletin: a journal of performance criticism and scholarship*, n. 13, p. 3 (Summer, 1995), p. 16-17.
- KOCH, Knut. *Barfuß bin ich dein Prinz*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1996.
- KOCH, Knut. Carta sem título ao jornal *Ruhr-Nachrichten Bochum*. 12 jun. 1976, s.p.
- KOETZ, Franziska. Entrevista com o autor, não publicada. 11 fev. 2004.
- KONAREK, Ernst. Entrevista com o autor, não publicada. 12 maio 2004.
- KOTT, Jan. *Shakespeare, our contemporary*. Trad. Boleslaw Taborski. Prefácio de Peter Brook. London: Methuen, 1967.
- KOTT, Jan. *Theatre Notebooks: 1947 – 1967*. Trad. B. Taborski. New York: Doubleday, 1968.
- KUCHTA, David. "The semiotics of masculinity in Renaissance England". In: TURNER, James Grantham (Org.). *Sexuality and Gender in Early Modern Europe: institutions, images*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 233-246.
- LA RUE, Denny, Recorte sem título, *The Guardian*, n. 5 out. 1967.
- LAMBERT, J. W. "As You Like It" *Shakespeare Criticism*, v. 23, p. 99. Publicado primeiramente in *Drama n. 87*, Winter, 1967, p. 19-21.
- LANDRY, Donna; MACLEAN, Gerald (Org.). *The Spivak Reader*. New York/London: Routledge, 1996.
- LAQUEUR, Thomas. *Making Sex: body and gender from greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- LATHAM, Agnes (Org.). *As You Like It*. London/New York: Routledge, 1975. (The Arden Shakespeare Series).
- LAURETIS, Teresa de. *Alice Doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. "Sexual Indifference and Lesbian Representation." *Theatre Journal*, n. 40 (maio 1988), p. 155-177.
- LEGATT, Alexander. *Shakespeare's Comedy of Love*. London/New York: Methuen, 1974.
- LESTER, Adrian. Carta a Joy Leslie Gibson. 30 maio 1995. Shakespeare-Institute, Stratford-upon-Avon, 1995.



- LEVINE, Laura. "Men in Women's Clothing: Anti-theatricality and Effeminization from 1579 to 1642." *Criticism*, n. 28, p. 2 (Spring, 1986), p. 121-143.
- LEWIS, Peter. *The National: a dream made concrete*. London: Methuen, 1990.
- LINZER, Martin. "Die Flamme entsteht aus der Reibung." Entrevista com Thomas Brasch. *Theater der Zeit*, maio/jun. 1993, p. 28-31.
- LOSKILL, Hans-Jörg. Der Poesie den Garaus gemacht. *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 25 maio 1976.
- LUBOWSKI, Bernd. "Reinste Freude an der Spielfreude." *Berliner Morgenpost*, 15 mar. 1993.
- LYOTARD, Jean-Francois. *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Trad. Kranz, Jutta. Berlin: Merve 1982. Original: *Des dispositifs pulsionels*. Paris: Christian Bourgeois Editeur, 1980.
- MACAULAY, [sic] Alastair. "All-male As You Like It." *Financial Times*, 27 jan. 1995.
- MACDONALD, Robert. "Clinical As You Like It." *The Scotsman*, 9 out. 1967.
- MACINNES, John. *The End of Masculinity: the confusion of sexual genesis and sexual difference in modern society*. Buckingham: Open University Press, 1998.
- MARSHALL, Cynthia (Org.). *As You Like It: Shakespeare in production series*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- MARCUS, Frank. "New Approaches". *Shakespeare Criticism*, v. 23, p. 99-101. (publicado primeiramente in *London Magazine*, v. 7, n. 9, dez. 1967, p. 78-84).
- MARCUS, Leah. "Shakespeare's Comic Heroines, Elizabeth I. and the Political Uses of Androgyny." In: ROSE, Mary Beth (Org.). *Women in the Middle Ages and the Renaissance: literary and historical perspectives*. Syracuse: Syracuse University Press, 1986, p. 135-154.
- MARINIS, Mario de. *The Semiotics of Performance*. Trad. Aine O'Healy. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- MARRIOT, R. B. *The Stage*, n. 5, out. 1967. (Recorte sem título).
- MAZER, Cary M. *Shakespeare Refashioned: Elizabethan plays on edwardian stages*. Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1981.
- MCCANDLESS, David. *Gender and Performance in Shakespeare's Problem Comedies*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1997.
- MCEWAN, Ian. *Or shall we die?* London: Methuen, 1985.

- McLUSKIE, Kathleen. "The Act, the role, and the Actor: boy actresses on the Elizabethan Stage." *New Theatre Quarterly*, n. 3 (1987), p. 120-130.
- "Men into Women." *The Observer*, 1 out. 1967.
- "Men Only, As Will Wrote It!" *The Daily Mail*, 3 fev. 1995.
- MEUSER, Michael; BEHNKE, Cornelia. "Tausendundeine Männlichkeit?" *Multioptionale Männlichkeiten* (Org.). Sozialistisches Büro. (Widersprüche Heft 67, März 1998). Bielefeld: Kleine, 1998.
- MEYER, Moe (Org.). *The Politics and Poetics of Camp*. London/New York: Routledge, 1994.
- MILNE, Kirsty. *The Sunday Telegraph*, 8 dez. 1991. (Recorte sem título).
- MONTROSE, Louis. "'The Place of a Brother.' As You Like It: social process and comic form." In: *Shakespeare Quarterly* 32 (Spring 1981), p. 28-54.
- MOUNSEY, Chris. *Presenting Gender: changing sex in early-modern culture*. London: Associated University Presses, 2002.
- MÜNCH, Richard. *Die Kultur der Moderne. Ihre Grundlagen und ihre Entwicklung in England und Amerika*. V. 1. (stw 1079) Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Die Kultur der Moderne. Ihre Entwicklung in Frankreich und Deutschland*, v. 2. (stw 1079) Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993.
- MUIR, Kenneth, HALIO, J. L.; PALMER, D. J. (Org.). *Shakespeare: man of the theatre*. Newark: University of Delaware Press, 1983.
- MULLAN, John. "Trusting to the Satisfaction of Convention", In: *The Times Literary Supplement*, 10 fev., 1995.
- NIGHTINGALE, Benedict. *The Times*, 5 dez. 1991. (Recorte sem título).
- ORGEL, Stephen. *Impersonations: the performance of gender in Shakespeare's England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- PAGLIA, Camille. *Sexual Personae*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- PATTERSON, Michael. *Peter Stein: Germany's leading theatre director*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- PAVIS, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. Trans. Karen Kruger. New York/London: Routledge, 1992.
- PEARSON, Kenneth. "The man who plays Rosalind." *The Sunday Times*, 1 out. 1967.

- PIETZSCH, Ingeborg. "Wunder-Wald. Berlin: Thalbachs schöner Shakespeare." *Münchener Merkur*, 15 mar. 1993.
- RACKIN, Phyllis. "Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage." *PMLA* 102 (1987), p. 29-41.
- READE, Simon. *Cheek by Jowl*. Ten Years of Celebration. Bath: Absolute Classics, 1991.
- REINELT, Janelle G.; ROACH, Joseph, R. (Org.). *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- RICH, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence". (1980) In: *The Lesbian and Gay Studies Reader* (Org.). ABELOVE et al. New York: Routledge, 1993. p. 227-254.
- ROSENBERG, Marvin. *The Adventures of a Shakespeare Scholar: to discover Shakespeare's art*. Newark: The University of Delaware Press, 1997.
- ROSENTHAL, Daniel. "Treading the broads." *The Independent*, 22 maio 2002, p. 16-17.
- RUTTER, Carol. *Clamorous Voices: Shakespeare's women today*. New York: Routledge, 1988.
- SCHABERT, Ina. "Männertheater". *Shakespeare-Jahrbuch* 1998, p. 11-28.  
\_\_\_\_\_. (Org.). *Shakespeare-Handbuch*. Stuttgart: Kröner 1992.
- SCHAPER, Rüdiger. "Stunde der Chargen." *Tip*, jul.1993.
- SCHMIDT, Dana Adams. "Male Cast Opens in *As You Like It*." *Shakespeare Criticism*, v. 23, p. 96-97. (Primeiramente publicado no *The New York Times*, 6 out. 1967, p. 33).
- SCHMIDT, Gunter. *Das Verschwinden der Sexualmoral*. Ingrid Klein Verlag: Hamburg, 1996.
- SCHORMAN, Vanessa. *Shakespeares Globe: Repliken, Rekonstruktionen und Benspielbarkeit*. Heidelberg: C. Winter, 2002.
- SCHROEDER, Neil R. *As You Like It in the English Theatre: 1740-1955*. Yale University. Dissertation, 1962.
- SCHUCH, Elke. "I exceed my sex". *Inszenierungen von Geschlecht in Shakespeare's Dramen. (Studien zur anglistischen Literatur-und sic Sprachwissenschaft, v. 17)* Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2003.
- SCHUHMACHER, Ernst. "Sich eine dünne Haut zulegen und nicht aus ihr fahren." Entrevista com Thomas Brasch. *Berliner Zeitung*, 13-14 mar. 1993.

- SEDINGER, Tracey. “‘If sight and shape be true’: The Epistemology of Crossdressing on the London Stage.” *Shakespeare Quarterly*, n. 48 (1997), p. 63-79.
- SENELICK, Laurence. *The Changing Room: varieties of theatrical cross-dressing*. London/New York: Routledge, 2000.
- SHAPIRO, Michael. *Gender in Play on the Shakespearean Stage: boy heroines and female pages*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.
- SHAKESPEARE, William. *Wie es euch gefällt*. Trad. Thomas Brasch. Frankfurt/Main: Insel, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Wie es euch gefällt*. Trad. A. W. Schlegel. Stuttgart: Reclam, 1964.
- “Shakespeare Without Girls.” *The Sunday Telegraph*, 8 de outubro de 1967.
- SHULMAN, Milton. “Delicious...but I still prefer Vanessa.” *The Evening Standard*, 4 out. 1967.
- SIGUSCH, Volkmar. “Kritische Sexualwissenschaft und die Große Erzählung vom Wandel” In: SCHMIDT, Gunter; STRAUß, Bernhard. *Sexualität und Spätmoderne. Über den kulturellen Wandel der Sexualität*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, 1998, p. 3-16.
- SIMPSON, Mark. “Here come the mirror men”, *The Independent*, 15 nov. 1994.
- SINFIELD, Alan. *The Wilde Century*. London: Cassel, 1994.
- SMITH, Bruce. *Homosexual Desire in Shakespeare’s England: a cultural poetics*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Shakespeare and Masculinity*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- SMITH, Peter J. *Social Shakespeare: aspects of renaissance dramaturgy and contemporary society*. London: MacMillan, 1995.
- SMITH, Roberta. “Conceptual Art”. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Concepts of Modern Art*. London: Thames and Hudson, 1981. p. 256-270.
- SOLOMON, Alisa. “‘Much virtue in if.’ Shakespeare’s cross-dressed boy-actresses and the non-illusory stage.” In: SOLOMON, Alisa (Org.). *Re-dressing the Canon: essays on theater and gender*. London/New York: Routledge, 1997. p. 21-45.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Re-dressing the Canon: essays on theater and gender*. London/New York: Routledge, 1997b.
- SOULE, Leslie Anne. “Subverting Rosalind: Cocky Ros in the Forest of Arden.” *New Theatre Quarterly* 7, n. 26, 1999, p. 126-136.

- SPEAIGHT, Robert. *William Poel and the Elizabethan Revival*. London: Heinemann, 1954.
- SPENCER, Charles. "Gender bending revives dying art", *Daily Telegraph*, 25 ago. 2003.
- \_\_\_\_\_. Recorte sem título. *Daily Telegraph*, 6 dez. 1991. In: *Theatre Record*, 3-31 dez. 1991, p. 1513.
- SPURLING, Hilary. "Dan Dare's Arden." *The Spectator*, 13 out. 1967.
- STALLYBRASS, Peter. "Patriarchal Territories: The Body Enclos". In: FERGUSON, Margaret W. et al. (Org.). *Rewriting the Renaissance: the discourses of sexual difference in early modern Europe*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986. p. 123-142.
- \_\_\_\_\_. 'Transvestism and the 'body beneath'. Speculating on the boy actor'. In: ZIMMERMAN, Susan (Org.). *Erotic Politics. Desire on the Renaissance Stage*. London/New York: Routledge, 1997. p. 64-83.
- STALLYBRASS, Peter; WHITE, Allon. *The Politics and Poetics of Transgression*. New York: Cornell University Press, 1986.
- STANTON, Kay. "The Disguises of Shakespeare's As You Like It." *Iowa State Journal of Research*, n. 59 (1985), p. 295-305.
- STEELE, Valerie. *Fetish: Fashion, Sex, and Power*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- TAYLOR, Victor E.; WINQUIST, Charles E. (Org.). *Postmodern. Critical Concepts*, v. 4. London/New York: Routledge, 1998.
- TOMARKEN, Edward (Org.). *As You Like It From 1600 to the Present. Critical Essays*. London/New York: Garland Publishing, 1997.
- TOMERIUS, Lorenz. "Irrungen und Wirrungen der Liebe im Theaterzauber Katharina Thalbachs." *Welt am Sonntag*, 21 mar. 1993.
- TRAUB, Valerie. *Desire and Anxiety. Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*. New York/London: Routledge 1992.
- TREWIN, J. C. "As You Like It at the National Theatre London" *The Birmingham Post* 5 out. 1967, s.p.
- ULSMANN, Klaus. "Rasanter Spaß mit Abgründen." *Abendzeitung München* 17 mar. 1993.
- VIELHABER, Gerd. "Spätlese der Theatersaison von Rhein und Ruhr." *Die Bremer Nachrichten* 29 jul. 1976.

- WARD, John Powell. *As You Like It*: Twayne's new critical introductions to Shakespeare, n. 15). New York: Twayne Publishers, 1992.
- WARDLE, Irvin. Recorte sem título. *The Independent on Sunday*, 8 dez. 1991. Theatre Record, 3-31 de dezembro de 1991, p. 1512.
- WARDLE, Irvin. Recorte sem título. *The Times*, 4 out. 1967 *Shakespearean Criticism*, v. 23, p. 96-103.
- WHITEHEAD, Stephen M.; BARRETT, Frank J. (Org.). *The Masculinities Reader*. Oxford: Blackwell and Polity Press, 2001.
- WHITFORD, Margaret (Org.). *The Irigaray Reader*. Cambridge: Basil Blackwell, 1991.
- WIEGENSTEIN, Roland H. "Vieles unterschlagen, doch Komödie genug". *Frankfurter Rundschau*, 15 mar. 1993.
- WILLEMS, Herbert; HAHN, Alois. *Identität und Moderne*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999.
- WILLIAMS, Clifford. "As You Like It was not to be a female impersonation." Entrevista ao *The San Francisco Chronicle* 21 jul. 1974.
- \_\_\_\_\_. Programm Note. In: *As You Like It-Programme*. London: National Theatre, 1967a.
- \_\_\_\_\_. Recorte sem título. *The Observer*, 1 de outubro de 1967b.
- \_\_\_\_\_. Untitled interview. *Time Out*, 13 de outubro de 1967c.
- WILLIAMS, Raymond. "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory." In: *Problems in Materialism and Culture*. London: New Left Books, 1980. p. 31-49.
- \_\_\_\_\_. *Culture*. Glasgow: Fontana Paperback, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press, 1977.
- WILLIAMS, Simon. *Shakespeare on the German Stage* v. I, p. 1586-1914. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- WOFFORD, Susanne. "'To You I Give Myself, For I Am Yours': Erotic performance and Theatrical Performatives in As You Like It." In: McDONALD, Russ (Org.). *Shakespeare Reread: The Text in New Contexts*. Ithaca: Cornell University Press, 1994. p. 147-169.
- WOODBIDGE, Linda. *Vagrancy, Homelessness and English Renaissance Literature*. Urbana: University of Illinois Press, 2001.
- WORTHEN, W. B. *Shakespeare and the Authority of Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

WORTHEN, W. B. *Shakespeare: the force of modern performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. "Review of Shakespeare and the sense of performance." *Shakespeare Studies* 21 (1993), p. 300-317.

YOUNG, David. "Appendix: Producing the Pastorals." *Shakespeare Criticism*, v. 23, p. 103. Inicialmente publicado in YOUNG, David. *The Heart's Forest. A Study of Shakespeare's Pastoral Plays*. Princeton: Yale University Press, 1972, p. 196-204.

ZIMMERMANN, Susan (Org.). *Erotic Politics: desire on the renaissance sage*. New York/London: Routledge, 1992.

Este livro foi editorado com a fonte Minion Pro. Miolo em papel pólen soft 80g; capa em cartão supremo 250g. Impresso na Gráfica e Editora Copiart em sistema de impressão offset.



A pesquisa que originou este livro foi pensada como um estudo de caso da capacidade do ator em produzir ansiedade cultural no contexto contemporâneo das sociedades ocidentais altamente industrializadas, como a Alemanha e a Inglaterra, especialmente em produções teatrais que são levadas ao palco nos principais circuitos comerciais. Para alcançar tal objetivo, o autor analisou e examinou o fascínio crítico e o trabalho teórico sobre o potencial transgressivo de produções dramáticas de Shakespeare com elenco totalmente masculino, o que se aproxima de efeitos possíveis dos atores-meninos elisabetanos, em face de produções teatrais contemporâneas.

ISBN 978-85-328-0531-7



9 788532 805317