

Esta matéria seríssima de que é feita a comédia shakespeariana

Such Serious Stuff as Shakespearian Comedies are Made on

Fernanda Medeiros

Universidade do Estado do Rio de
Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
Faperj - Prociência
femedeirosuerj@icloud.com
<https://orcid.org/0000-0002-4273-0189>

Resumo: Neste artigo, tenciono discutir o quanto as comédias de William Shakespeare (1564-1616), embora historicamente menos prestigiadas que suas tragédias, apresentam, como característica marcante, uma abordagem muito profunda da vida em sociedade, fazendo jus, ao lado das tragédias e dramas históricos, à descrição do drama do início da Modernidade como sendo um “drama das instituições” (Barker & Hinds, 2005, p. 8). Partindo desse pressuposto, apresentarei um comentário geral sobre a comédia shakespeariana e sua tipologia, e focalizarei três peças, destacando em cada uma delas um eixo temático representativo de questões estruturais do corpo social: o casamento, em *Sonho de uma noite de verão* (1595); o desejo e seus modos de regulação, em *Noite de reis, ou O que quiserem* (1601); a condição feminina e o patriarcado, n’*As alegres comadres de Windsor* (1597).

Palavras-chave: William Shakespeare; comédia; teatro e instituições; *Sonho de uma noite de verão*; *Noite de reis, ou O que quiserem*; *As alegres comadres de Windsor*.

Abstract: In this article I intend to argue that the comedies of William Shakespeare (1564-1616), albeit historically underprivileged in relation to the author’s tragedies, present, as one of their main features, the ability to promote broad discussions about life in society, sharing in the scope of interests of early modern drama at large, typified as a “drama of institutions” (Barker & Hinds, 2005, p. 8). With such assumption, I will present a general overview of Shakespearian comedies and their subgenres, and then focus on three plays, highlighting in each one what can be understood as a thorough reflection on issues of structural importance to life in society: marriage in *A Midsummer Night’s*



Dream (1595); desire and its regulation in *Twelfth Night, or What You Will* (1601); the female question and patriarchy in *The Merry Wives of Windsor* (1597).

Keywords: William Shakespeare; comedy; drama and institutions; *A Midsummer Night's Dream*; *Twelfth Night, or What you Will*; *The Merry Wives of Windsor*.

Existe um perigo quando os críticos tentam nos persuadir da real importância e seriedade das comédias: eles podem se esquecer de mencionar o quanto são engraçadas.

(Stanley Wells, "Shakespeare's Comedies")¹

Para Marlene Soares dos Santos, que ama as comédias de Shakespeare e ensina a gente a amá-las.

No *Primeiro fôlio* (*First Folio*), como ficou conhecida a primeira coletânea integral da obra dramática de William Shakespeare (1564-1616), publicado em 1623 – *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories & Tragedies* –, os editores dividiram as 36 peças lá agrupadas em três categorias, como vemos no título do volume: comédias, dramas históricos e tragédias. As comédias correspondiam ao conjunto mais volumoso, com 14 textos, ao lado de dez dramas históricos e 11 tragédias.² Em edições posteriores da coletânea, foram adicionadas *Péricles* (1607-1608) e *Os dois primos nobres* (1613, em parceria com John Fletcher),³ o que perfaz um total de 38 peças no cânone shakespeariano oficial.⁴

Dentre as 38 peças, contabilizamos, hoje, 18 comédias, que, por sua vez, se encontram subdivididas em três categorias: comédias românticas, peças problema e peças romance. Essa diversidade já começa a nos informar sobre a riqueza do universo cômico shakespeariano, e cabe um breve histórico do modo como essas subcategorias foram propostas. O crí-

¹ "There is a danger that in attempting to persuade us how important and serious the comedies really are, critics may neglect to mention their funniness." (minha tradução).

² A peça *Troilo e Crésida*, embora conste do *Primeiro fôlio*, não está incluída no índice, que só apresenta trinta e cinco títulos. Hoje, ela é classificada entre as comédias ou as peças problema.

³ *Péricles* passou a integrar o cânone na 3ª edição do *Primeiro fôlio*, de 1664; e *Os dois primos nobres* foi incluída na edição de 1877.

⁴ A questão do número de peças atribuídas a Shakespeare envolve intenso debate. Por exemplo, há duas peças tratadas como "acréscimos", *Eduardo III* (1592-1593) e *Sir Thomas More* (1593-1601?), esta última tendo Shakespeare como um entre diversos autores. Há dois textos perdidos, *Trabalhos de amor recompensados* (*Love's Labours Won*, 1595-1597) e *Cardênio* (1612-1613). Se todos esses títulos forem incluídos, o cânone chegará a 42 peças. Vou me restringir aqui ao cânone oficial, de 38 textos, que já é suficientemente complexo no que concerne às comédias.

tico Edward Dowden (1843-1913), em seu estudo *Shakespeare's Mind and Art* (1875), apontou três comédias do segmento final da obra de Shakespeare contendo o que ele chamou de um elemento “romântico” – no sentido de não realista, romanesco: *O conto do inverno* (1609-1610), *Cimbeline* (1610) e *A tempestade* (1611). A partir da análise de Dowden, adotou-se o termo “peça romance” (em inglês, “*romance*”) para tratar essas peças, cujas características incluem a presença de acontecimentos inverossímeis, elementos mágicos, sobrenaturais ou míticos, e o tema da separação e reconciliação de membros de uma família. Também no século XIX, o crítico Frederick Boas (1862-1957) sugeriu, em *Shakespeare and his Predecessors* (1898), o termo “peça problema” (“*problem play*”) para caracterizar *Troilo e Créssida* (1601-1602), *Medida por medida* (1603-1604) e *Bom é o que acaba bem* (1604-1605). A ideia de isolar essas peças das demais comédias deveu-se ao seu modo mais radical de examinar as instituições sociais, em uma chave mais realista ou mesmo pessimista.

Se o agrupamento das peças romance foi bem aceito, a ideia de “peça problema” é mais questionada, usando-se também os rótulos alternativos “comédia sombria” (*dark comedy*) ou “comédia problema” (*problem comedy*), ou simplesmente ignorando o subgrupo. Tem-se, assim, que essa nomenclatura interna às comédias não é universal – quando consultamos, por exemplo, um arquivo muito confiável da obra de Shakespeare disponível na internet, como aquele que se encontra no site do MIT (<https://shakespeare.mit.edu/>), vemos a mesma classificação do *Primeiro fôlio*: comédias, peças históricas e tragédias. Contudo, o que gostaria de sublinhar é o quanto essas reclassificações endossam a variedade do que foi inicialmente chamado “comédia”. Eu, particularmente, acredito que a subdivisão seja bastante operativa na análise das obras.⁵

De todo modo, um cenário tão multifacetado nos obriga a indagar que ideia de comédia prevalecia no mundo do teatro inglês da Primeira Modernidade. E aqui, qualquer generalização é, de fato, arriscada, pois, como nos lembra Stanley Wells (2014, p. 105):

O gênio de Shakespeare era eclético e recusava os limites das formas tradicionais. Ele era um profissional, escrevendo para um teatro popular que desejava variedade de efeitos nas peças. Nenhuma de suas tragédias, nem mesmo *Rei Lear*, prescinde da comédia; nenhuma de suas comédias, nem mesmo *A comédia dos erros* ou *A megera domada*, carece de elementos sérios.⁶

A demanda por variedade e ecletismo é crucial para entendermos a dinâmica do teatro inglês seiscentista, um fenômeno bastante singular na história. Lembremos que as casas

⁵ Para efeito de organização, ficamos assim, em resumo:

Comédias românticas: *Os dois cavalheiros de Verona* (1590-1591), *A megera domada* (1590-1591), *A comédia dos erros* (1594), *Trabalhos de amor perdidos* (1594), *Sonho de uma noite de verão* (1595-1596), *O mercador de Veneza* (1596-1597), *As alegres comadres de Windsor* (1597-1598), *Muito barulho por nada* (1598), *Como quiserem* (1599-1600) e *Noite de reis, ou O que quiserem* (1600-1601).

Peças problema: *Troilo e Créssida* (1601-1602), *Medida por medida* (1603-1604) e *Bom é o que acaba bem* (1604-1605).

Peças romance: *Pérgles* (1607-1608), *O conto do inverno* (1609-1610), *Cimbeline* (1610), *A tempestade* (1611) e *Os dois primos nobres* (1613). *Pérgles* e *Os dois primos nobres*, embora não constassem da análise de Dowden, são identificadas neste grupo.

⁶ “Shakespeare’s was an eclectic genius which refused to stay within the limits of traditional forms. He was a professional, writing for a popular theatre which welcomed variety of effect within plays. None of his tragedies, even *King Lear*, is without comedy; none of his comedies, even *The Comedy of Errors* or *The Taming of*

de espetáculo eram grandes, comportando entre 2 e 3 mil espectadores, e a concorrência, acirrada. O público englobava homens e mulheres de diferentes classes sociais e idades. Daí dizermos que as peças têm muitas camadas, desde a pura ação até a poesia mais sofisticada, respondendo à pressão comercial para vender ingressos, que terminou por estimular a produção de obras que pudessem ser consumidas por uma audiência de paleta muito abrangente. Nesse contexto, a pureza de gêneros seria, então, não só impossível como indesejável.

Um dos pilares dessa variedade era a diversidade das fontes usadas na composição das obras. No caso das comédias shakespearianas, seus materiais vêm da comédia clássica latina de Plauto (c. 254-148 a.C.) e Terêncio (c. 195-159 a.C.), que ele estudou e provavelmente encenou quando aluno na *grammar school* de Stratford; do teatro medieval, que incluía, em suas peças sobre passagens bíblicas, diversas cenas cômicas; dos dramaturgos ingleses de uma geração anterior à sua, como John Lyly (c.1554-1606) e Robert Greene (1558-1592); das festas populares e do folclore inglês; da *commedia dell'arte*; dos romances em prosa de autores italianos como Giovanni Boccaccio (1313-1375) e Matteo Bandello (1485-1561).

Em relação à comicidade, como também destaca Stanley Wells, acima, esta não era exclusiva da comédia. O público esperava sempre poder rir em algum momento de sua ida ao teatro, e, não à toa, além da ocorrência de cenas cômicas nas tragédias mais pungentes, todas as encenações do Teatro Globe se encerravam com uma jiga, não importando que para isso, no caso das tragédias, diversos cadáveres devessem se erguer do chão do palco para bailar com os que tinham sobrado vivos.

O que distinguia, então, as comédias, era, basicamente, serem peças que não terminavam com a morte do(s) protagonista(s), independentemente da variedade de tonalidades e ênfases temáticas encontradas. Não me refiro aqui a finais felizes, pois como salienta Marlene Soares dos Santos sobre os finais das comédias (2016, p. 43), “Shakespeare, na maioria das vezes, brinca com as expectativas de seus espectadores/leitores, pois ora lhes oferece um final parcialmente feliz, ora um interrogativo e, até, um decididamente infeliz.” Refiro-me, antes, ao que podemos pensar como um princípio geral de vitalidade que rege a comédia, à diferença de um princípio de visceralidade que governa as tragédias.

Uma hipótese que parece explicar o favorecimento da tragédia é o culto que esta promove aos grandes protagonistas, aos indivíduos singulares e excessivos, criando uma espécie de *star system* em que resplandecem as figuras anunciadas em seus títulos, todos consistindo de nomes próprios – na ordem cronológica: *Titus Andronicus*, *Romeu e Julieta*, *Julio César*, *Hamlet*, *Timon de Atenas*, *Rei Lear*, *Otelo*, *Macbeth*, *Antônio e Cleópatra*, *Coriolano*. Assistimos, em uma tragédia, à expansão e à explosão dessas estrelas, que atingem seu brilho máximo para em seguida morrerem, não sem levar outros tantos astros menores consigo. De fato, o espetáculo das tragédias é grandioso e sublime, nos capturando com poesia e intensidade em seu caminho em direção à morte. Não à toa, o cinema, arte que se desenvolveu em grande parte

the Shrew, lack serious elements.” (Esta e as demais traduções, fora quando indicado nas referências, são de minha responsabilidade).

às custas da criação desse sistema de estrelas, preferiu, em toda sua história, filmar tragédias a comédias shakespearianas. Um *close-up* de Hamlet vale mais do que um de Petrúquio.⁷

Nas comédias, sobretudo nas românticas, não há nomes próprios nos títulos; na comédia, olhamos para grupos, comunidades e seus tipos, e não para indivíduos singulares. Segundo resume Henri Bergson, em *O riso* (2004 [1900], p. 122-123),

A comédia pinta caracteres que já conhecemos, ou com que ainda toparemos em nosso caminho. Ela anota semelhanças. Seu objetivo é apresentar-nos tipos. [...] O herói de tragédia é uma individualidade única em seu gênero. Ninguém se lhe assemelha, porque ele não se assemelha a ninguém.

Ao lado da variedade de manifestações, da ênfase nos grupos e tipos em detrimento de indivíduos singulares, e de um princípio de vitalidade prevalecendo sobre a visceralidade, cabe ainda destacar como traço das comédias o amplo alcance de suas discussões sobre a vida em sociedade. Na introdução a uma importante coletânea de peças da Primeira Modernidade inglesa, lemos que o teatro renascentista inglês, em todas as suas modalidades, é um “drama de instituições”, que “[q]uestões relativas a gênero, sexualidade e estrutura familiar em transformação são recorrentes em muito do teatro da Primeira Modernidade, e são tratadas igualmente em comédias, tragédias e peças históricas.” (Barker & Hinds, 2005, p.8; p.11).⁸

É com esse conjunto de noções em mente que comentarei, no que segue, três comédias românticas e as questões estruturais de nossa sociedade que cada uma aborda. Em *Sonho de uma noite de verão* (1595), discutirei a representação do casamento enquanto tentativa de aliança entre erotismo e institucionalidade; em *Noite de reis, ou O que quiserem* (1601), comentarei o desejo e seus modos de regulação; em *As alegres comadres de Windsor* (1597), examinarei a condição feminina em meio aos desafios do patriarcado. Respondendo ao alerta de Stanley Wells, inscrito na epígrafe deste artigo, afirmo estar de acordo que as comédias, embora feitas de matéria seríssima, o são sem perder a graça jamais.

***Sonho de uma noite de verão* (1595): o casamento, entre as pulsões e a lei**

O amor nunca trilhou caminhos fáceis⁹

O tema do amor tal qual tratado por Shakespeare está intimamente relacionado às mudanças históricas que marcaram o fim da Idade Média e o início da Modernidade. A Era Moderna é o momento em que a noção de casamento enquanto espaço não só de procriação, mas de companheirismo, entra em voga, pressupondo uma “relação integral de mentes, espírito e corpo”

⁷ Para uma discussão da relação do cinema com a comédia shakespeariana, ver Michael Hattaway, em *The comedies on film* (*The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, edited by Russell Jackson, Cambridge: Cambridge University Press, 2005 [2000], p. 85-98).

⁸ “Questions concerning gender, sexuality and the changing structure of the family recur in much early modern drama, and are raised in comedies, tragedies, and histories alike [...]”

⁹ *Sonho de uma noite de verão*, ato 1, cena 1, p. 345. Usarei as traduções de Barbara Heliodora (vide referências), indicando ato, cena e número da página do volume consultado.

(Macfarlane *apud* Panek, 1994, p. 364).¹⁰ A literatura incorpora essa nova visão unindo campos que até o século XVI eram totalmente separados no imaginário da sociedade e na ficção: erotismo e casamento. O *Romeu e Julieta* (1595) de Shakespeare é a obra emblemática dessa mudança: a muito jovem Julieta, ao se ver apaixonada por Romeu, não hesita em lhe propor que se casem, algumas horas depois de terem se conhecido. E desse casamento *por paixão* e sua primeira e última noite de amor nasce aquele que será, segundo Viveiros de Castro e Benzaquem de Araujo (1977, p. 130), o “drama arquetípico do amor” para o Ocidente moderno.

O fato é que essa nova forma de aliança entre paixão e casamento, atração sexual e domesticidade, gerava a necessidade de harmonizar o que não se deixa harmonizar facilmente. Isso talvez explique por que Shakespeare escreveu, no mesmo ano de *Romeu e Julieta*, *Sonho de uma noite de verão* (1595), provocando, bem a seu gosto, um debate interno à sua obra, confrontando a tragicidade e a hilaridade do amor. Em comum às duas peças, Shakespeare inseriu a referência de um dos contos das *Metamorfoses* (8 d.C.) de Ovídio (43 a.C.-17 d.C.), a história de Píramo e Tisbe, que vai dar o estapafúrdio título da peça encenada pelos artesãos no *Sonho* – *A mui lamentável comédia e mais cruel morte de Píramo e Tisbe* –, bem como ser uma fonte importante de *Romeu e Julieta*. Píramo e Tisbe são dois jovens amantes cuja paixão proibida termina nas mortes – evitáveis – de ambos. O enlace ovidiano entre esses dois estudos shakespearianos sobre o amor indica o quanto, para tratar desse tema, nunca poderemos estar afastados dos paradoxos e das contradições, do riso e das lágrimas.

Sugiro lermos *Sonho de uma noite de verão* como a contrapartida cômica de *Romeu e Julieta*: em ambas as peças, o amor entra pelos olhos, rompe fronteiras, e termina em casamento. Nos dois casos, o amor nunca está dissociado do ódio, ou da guerra. Tanto na comédia quanto na tragédia, o casamento é o passaporte para a realização sexual. Se, contudo, em *Romeu e Julieta*, trata-se do amor perfeito, que não tem lugar senão na morte, no *Sonho*, as imperfeições integram os amores, não se apartam deles, habitam os sujeitos em meio a uma mistura de afetos.

Diante do amor que não é idealizado, que pode apenas ser corrigido, ou ajustado, *Sonho de uma noite de verão* propõe um estudo profundo sobre o quanto essas imperfeições mais que humanas – pulsões, desejos, ódios, enganos – precisam ser atravessadas e postas sob controle para que os casamentos aconteçam. O texto da peça, uma verdadeira loucura com método, mimetiza, em diversas situações, um gesto sintetizado em seu próprio léxico, mais precisamente em uma fala de Teseu: “Como haverá acordo em tal discórdia?” (ato 5, cena 1, p. 407). No código de sentidos gerado na e pela peça, o casamento pressuporá a árdua tarefa de institucionalizar o erotismo e fazê-lo o arrimo de uma sociedade que dependerá, para se perpetuar, do bom direcionamento das flechas lançadas por um bebê cego, o deus Cupido.

A arquitetura do *Sonho* é complexa, e Shakespeare parece ter pretendido aludir, neste que é um de seus quatro enredos originais, à lógica própria aos sonhos, que ostentam combinações nada ortodoxas de seus elementos constituintes. Para tanto, manipulou fontes diversas (Ovídio, Chaucer, folclore inglês), criou dois espaços contrastantes (a corte ateniense e a floresta mágica), combinou três núcleos de personagens falando um idioma próprio (a nobreza de Atenas, os artesãos-atores, as fadas e seres mágicos), manejou even-

¹⁰ “a total relationship of minds, spirit and body” (Macfarlane, 1986).

tos (quiprocós variados), explorou a variedade linguística (verso rimado, verso branco e prosa) e inseriu uma peça dentro da peça.

O enredo de *Sonho* recobre os quatro dias que antecedem as bodas do Duque Teseu e da rainha das amazonas, Hipólita. Começando com o advérbio “Agora, ...”,¹¹ o texto convoca nosso engajamento e expectativa em relação a seu fato principal – esse casamento –, acontecimento a amalgamar os núcleos de personagens e dirigir suas linhas de ação:

TESEU
[Agora] Aproxima-se a hora, bela Hipólita,
De nossas núpcias. Quatro alegres dias
Trarão a lua nova; mas, para mim,
Ah como é lento o minguante! Ao meu desejo
Ele lembra a madrastra ou tia velha
Que custa a dar ao jovem sua herança (ato 1, cena 1, p. 341).

É preciso que se diga que esse tão aguardado enlace nasceu de uma guerra – “TESEU: Querida, fiz-lhe a corte com uma espada, / E conquistei-lhe o amor com rudes golpes; / Mas vamos nos casar num outro tom” (ato 1, cena 1, p. 341) –, ou seja, amor e ódio estão associados desde o início, dependendo de uma variação de “tom”.

Os outros pares românticos da peça serão igualmente marcados por tensões. Os jovens atenienses, Helena e Hérnia, Demétrio e Lisandro, jogam um jogo que faz lembrar a Quadrilha de Drummond: “João amava Teresa que amava Raimundo / que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili / que não amava ninguém [...]”.¹² Demétrio, que já namorara Helena, está agora apaixonado por Hérnia, que está apaixonada por Lisandro, que também gosta dela. Justamente os dois que se gostam não têm a aprovação de Egeu, pai de Hérnia, o que os obriga a fugir de Atenas, atravessando a floresta que margeia a cidade. Ao saber da fuga, Helena conta o plano a Demétrio, para agradá-lo, pois imagina que ele quererá ir atrás de sua amada Hérnia – e é exatamente isso que acontece. A rejeitada Helena insiste em seguir Demétrio, apesar de ser vergonhosamente insultada por ele, e com esse quiprocó, Shakespeare consegue inserir os quatro jovens no ambiente da floresta.

Em paralelo a isso, a organização dos festejos do casamento de Teseu envolve uma convocação geral para que artistas atenienses se apresentem e entretenham os convidados. Um grupo de operários se anima com a possibilidade de fazer um troco extra e decide montar uma peça, *A mui lamentável comédia e mais cruel morte de Píramo e Tisbe*, adotando como seu local de ensaio, como não poderia deixar de ser, a mesma floresta – pois assim não seriam perturbados por ninguém.

Aos poucos, os personagens vão sendo conduzidos para essa floresta, que é, na verdade, um lugar mágico, com suas fadas, gênios e Puck, uma espécie de saci bretão. Por ocasião do casamento, o rei e a rainha das fadas, Oberon e Titânia, estarão hospedados ali, ambos envolvidos, nesse momento, em uma briga acirrada porque Titânia está mimando um pajem a ela confiado por uma de suas devotas, o que deixa Oberon morto de ciúmes. Não tardará

¹¹ “THESEUS: Now, fair Hippolyta, our nuptial hour / Draws on apace [...]”. Na tradução, o advérbio foi suprimido e substituído por uma descrição semântica da proximidade do dia do casamento.

¹² ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 146.

para que saibamos que os ciúmes são mútuos e múltiplos, pois Titânia lembra a Oberon de seu romance com Hipólita, e ele recorda que ela foi amante de Teseu.

No interior da floresta, onde a maior parte da ação transcorre, Puck apronta travessuras – voluntárias ou involuntárias: confunde os olhos dos rapazes em que deve pingar a poção de amor, acerta a poção em Titânia, a mando de Oberon, e, por pura traquinagem, transforma Bobina, um dos artesãos que ensaiavam, em um homem com cabeça de asno. O resultado é que o amor de Lisandro por Hérnia transforma-se em ódio violento; Demétrio se apaixona por Helena, mas ela não acredita nele; e Titânia cai de amores pelo homem-asno. Ao longo de uma noite na floresta, ilusão e realidade tornam-se totalmente indistintas, em uma espécie de enlouquecimento coletivo, ou de um sonho.

A cena mais emblemática dessa atmosfera de loucura, que aqui corresponde ao auge da ilusão amorosa, é o namoro de Titânia e Bobina. A diáfana rainha derretida de paixão por alguém meio homem e meio bicho nos faz rir, sem dúvida, mas não deixa de sugerir algo de grotesco. Como bem notou o crítico polonês Jan Kott, essa cena aproxima o sonho de um pesadelo. Em sua argumentação, Kott propõe (1974, p. 229) que no lugar da tela romântica de Chagall, onde vemos Titânia e Bobina abraçados, com olhares meigos e doces,¹³ pensemos, como ilustração da peça, na série *Caprichos*, de Goya,¹⁴ que retrata “uma esfera escura de bestialidade”.¹⁵ Segundo o crítico, *Sonho* é a peça mais erótica de Shakespeare, e esse erotismo se aproxima de um “simbolismo erótico animal” (p. 224).¹⁶

Em contraponto à confusão dos olhos dos amantes, que os faz desconhecem-se a si próprios, estranharem-se uns aos outros ou fantasiarem seus objetos de paixão, há uma outra versão do jogo entre ilusão e realidade transcorrendo na floresta, experimentado pelos atores amadores, que temem que o poder do teatro funcione para com os espectadores como a poção mágica de Puck: roubando-lhes a capacidade de discriminar real e ficção. Por isso, acham que têm de explicar literalmente toda a peça para a plateia, mostrando que o leão é apenas um ator, que as mortes são apenas fingidas, pois tudo é só teatro. Novamente, rimos, agora da estupidez inocente dos atores; mas ao fazê-lo, rimos também de nossa dificuldade em determinar o que é realmente “de verdade” no mundo, sobretudo no que diz respeito ao amor.

Ao amanhecer, com as magias desfeitas após a noite na floresta, o mundo parece se reorganizar. As bodas de Teseu e Hipólita finalmente serão celebradas – e além desse casamento, teremos também os de Lisandro e Hérnia, e de Demétrio e Helena. A floresta, no entanto, persistirá como símbolo daquilo que escapa ao controle e precisa ser domesticado. Incorporada a cada um dos personagens, converte-se em espaço interior, imagem difusa daquilo que é animal, fantasioso e não civilizado, em cada um. É isso que precisa ser conciliado com as instituições, ou sublimado. Para os quatro jovens, que acordam confusos, a realidade ainda está encoberta: “HÉRMIA: Eu vejo tudo só com meio olhar; / Vejo tudo dobrado” (ato 5, cena 1, p. 402). Para Bobina, livre da cabeça de asno, a experiência radical só pode ser expressa em uma fala plena de sinestésias e poética a despeito dele mesmo:

¹³ Para visualizar a tela: CHAGALL, Marc. *Sonho de uma noite de verão*. 1939. Pintura óleo sobre a tela. Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@/8XYH7F-Marc-Chagall-Sonho-de-Noite-de-Ver%C3%A3o>. Acesso em: 14 nov. 2024.

¹⁴ Para visualizar as gravuras: GOYA, Francisco. *Caprichos*. Gravuras. Disponível em: https://www.wikiart.org/pt/francisco-de-goya/all-works#!#filterName:Series_los-caprichos,resultType:masonry. Acesso em: 24 nov. 2024.

¹⁵ “a dark sphere of bestiality”.

¹⁶ “animal erotic symbolism”.

[...] Eu tive uma visão de grande raridade. Tive um sonho que foge à capacidade dos homens dizer que sonho foi. Mas qualquer homem é burro se sair por aí expondo um sonho desses. Me parece que estava... ninguém sabe dizer o quê! Me parece que eu era, me parece que eu tinha... [...] O olho do homem não ouviu, o ouvido do homem não viu, a mão do homem não provou, sua língua não concebeu, nem seu coração relatou o que foi o meu sonho. [...] (ato 4, cena 1, p. 402-403).

Alguns séculos depois de Shakespeare, o compositor Felix Mendelssohn (1809-1847) deu forma musical à peça, ao compor a trilha incidental para uma de suas montagens, criando uma obra orquestral intitulada *Sonho de uma noite de verão*, que acabou ganhando vida própria. É no *Sonho* de Mendelssohn que se encontra a marcha nupcial executada em grande parte das cerimônias de casamento, cuja melodia em tom triunfal qualquer criança começa, desde cedo, a associar a noivas entrando em igrejas. Para nós, que conhecemos a peça, é muito engraçado pensar que tantas uniões foram consagradas mundo afora ao som de uma música que evoca esse *Sonho*, tão louco e tão verdadeiro quanto o desejo (ilusão?) de se viver com alguém até que a morte nos separe. Puck, em sua floresta, deve estar até hoje nos olhando e dizendo, “Que tolos esses mortais!” (ato 3, cena 2, p. 381), entre perplexidade e uma certa pena de nós outros.

O desejo e seus modos de regulação: *Noite de reis, ou O que quiserem* (1601)

Mas que é isso? / Será tão fácil contrair a peste?¹⁷

Não uma floresta mágica, mas um novo país – Ilíria –, não um sonho, mas uma ocasião de espírito carnavalesco, a Noite de Reis.¹⁸ Em cena, uma espécie de baile, com máscaras, fantasias, disfarces, bebida, brincadeiras. O tema, ainda o mesmo, como será em todas as comédias românticas: o amor e seus efeitos, entre a liberdade e o regramento. As variações, a cada peça, incidirão sobre o foco escolhido para falar desse afeto.

Em *Noite de reis*, sua última comédia romântica, Shakespeare observa a dinâmica e os movimentos do desejo, formulando a pergunta de Olívia destacada na epígrafe. Aproveitando-se do imaginário evocado pelos festejos do 6 de janeiro – o nome da celebração, em português, expressa bem seu espírito, “Folia de Reis” –, o autor cria um conjunto de situações que tematizam a inversão da norma, a transgressão de regras, a desmedida. Assim como no *Sonho*, interessa examinar aquilo que escapa temporariamente ao controle da razão e da lei, para ser finalmente regulado.

A ambiência e o tom festivos da peça são sugeridos por elementos verbais e visuais inseridos no texto, por exemplo: as diversas menções a tipos de dança – jigas, galhardas, pava-

¹⁷ *Noite de reis*, ato 1, cena 5, p. 1030.

¹⁸ A Noite de Reis, ou Epifania, é a festa do dia 6 de janeiro, e celebra a visita dos três Reis Magos ao menino Jesus. Segundo Liddel, (s/d, s/p) a Noite de reis, “[t]ambém conhecida como ‘Festa dos Bobos’, marcava o fim do período festivo natalino e, ecoando a antiga festa romana da Saturnália, no meio do inverno, na qual a ordem social era invertida, dava a todos a oportunidade de abrir mão de convenções normais.” (“Also known as the Feast of Fools, Twelfth Night marked the end of the festive period and, in echoes of the ancient Roman mid-winter festival of Saturnalia, in which social order was reversed, it gave everyone the chance to dispense with normal conventions.”).

nas, *cinq à pas* —; as canções tocadas e cantadas por Feste, o Bobo; as farras e bebedeiras de Sir Toby Belch e seu tolo companheiro Sir Andrew; os disfarces e fantasias. Nos festejos da Noite de Reis, havia uma figura que comandava as folias, conhecida como *Lord of Misrule*, Senhor da Desordem, e, sob seu governo, a brincadeira de se disfarçar, dançar, pregar peças nos vizinhos e comer o bolo da Noite de Reis ficava liberada por um dia, em meio ao frio rigoroso do inverno.

O enredo shakespeariano não se passa em um 6 de janeiro — daí a brincadeira do título alternativo, *ou O que quiserem* —, mas aproveita, como sugeri, a atmosfera e o princípio carnavalesco desse feriado. Sua história principal, que terá um subenredo em paralelo, conta o seguinte: em um naufrágio, os gêmeos Viola e Sebastian, adolescentes, se separam, e se acreditam mortos. Viola chega a Ilíria, e para se proteger dos perigos de ser uma moça sozinha em terra desconhecida disfarça-se de rapaz, adotando o nome Cesário, e logo conseguindo um emprego de pajem na corte do Duque Orsino. Sua principal tarefa é levar mensagens de amor para a Condessa Olívia, por quem o Duque é perdidamente apaixonado, sem ser, no entanto, correspondido. Olívia acaba de perder o irmão e vive em um luto profundo, que ela promete cumprir por sete anos, mostrando-se já bastante enfadada com as investidas de Orsino. Porém, ao receber Cesário em sua embaixada, uma confusão se instala. Olívia se apaixona instantaneamente por ele, que na verdade é ela. A essa altura, Cesário/Viola já se apaixonou por Orsino e Orsino já está apegado a seu novo criado, com quem trava conversas íntimas e profundas. Sebastian, o irmão gêmeo de Viola, em dado momento entrará na história para destrinchar o problema dos casais pseudo-homoafetivos — Olívia e Viola; Orsino e Cesário — e homoafetivos: ele próprio, Sebastian, e o capitão Antônio, visivelmente apaixonado pelo rapaz. Sendo a versão masculina da irmã, Sebastian será prontamente confundido com Cesário por Olívia, e levado a casar-se com aquela que jurou luto prolongado. Viola se revelará para Orsino, mas até o fim da peça seguirá travestida de rapaz, e, como num verdadeiro baile à fantasia, o casal protagonista é, visualmente, um par de homens:

ORSINO:
Venha, meu Cesário,
Assim o chamarei enquanto é homem;
Mas quando em outros trajes já estiver,
Será de Orsino rainha e mulher (ato 5, cena 1, p. 1109).

Esses apaixonamentos involuntariamente transgressores, que acontecem em um estalo, sinalizam a falta de barreiras e fronteiras do desejo erótico, a “peste”. Se, em *Sonho de uma noite de verão*, as engrenagens do engano advinham da magia, aqui elas são mais que humanas, e por isso mais radicais. Não à toa, Viola emprega a noção da *monstruosidade* em seu solilóquio, ao entender que Olívia está apaixonada por ela:

VIOLA
[...]
Que dará isto? O meu amo a ama
E eu (*monstrengo*) também amo a ele;
E ela (enganada) pensa amar a mim.
Como isso acabará? Enquanto homem,
Desespero de obter o amor do meu amo,

Mas enquanto mulher (ai que tristeza)
Que suspiros inúteis dá Olívia!
[...] (ato 2, cena 2, p. 1034, grifo meu).

Como mencionei acima, a chegada de Sebastian a Ilíria servirá para impor a ordem a esses casais, trazendo o regramento heteronormativo e possibilitando os casamentos. Mas além da questão de gênero, há também o tema da classe, outro mecanismo de regulação do desejo visível na peça. Ao se ver apaixonada por Cesário logo no primeiro encontro, Olívia, uma condessa, lhe pergunta “Qual a sua origem?”, vislumbrando nele algo mais que um serviçal, e Cesário confirma sua impressão: “Acima do meu fado. [...] Eu sou fidalgo” (ato 1, cena 5, p. 1030). Cesário não era “ele”, mas tinha berço.

No subenredo da peça, que envolve o *entourage* da casa de Olívia – seu tio Toby, Sir Andrew, a criada Maria, o Bobo Feste e o mordomo Malvólio – a questão de classe novamente se coloca. Sir Toby acaba desposando a criada Maria, mas o desrespeito à hierarquia socioeconômica se justifica por ele ser um homem falido e um fanfarrão. O caso do mordomo Malvólio é mais extremo e merece um breve comentário, sobretudo por se tratar de um dos poucos personagens originais de Shakespeare.

Malvólio, um sujeito muito severo e antipático, é o antípoda do *Lord of Misrule*, encarnando o princípio da austeridade e da contenção. É ele que interrompe as farras de Sir Toby e Sir Andrew, tentando impor a ordem, mas sempre de modo muito arrogante. Por causa disso, será alvo de uma grande humilhação, liderada por Maria. Ela escreve uma carta de amor para ele, fazendo-se passar por Olívia, e o mordomo deixa-se enganar totalmente. Não só acredita que a patroa o adora como vê nisso uma chance de ascensão. A carta instrui Malvólio a estar sempre sorrindo, a usar meias amarelas com ligas cruzadas – que Olívia detestava – e a destratar Toby. A partir dessa carta, Malvólio torna-se um verdadeiro folião ridículo, que em pouco tempo será acusado de louco e trancafiado em um quarto escuro, como etapa final da “brincadeira”.

Malvólio termina sozinho e revoltado, condenado tão severamente que Olívia se apieda dele, “Foi abusado de forma excessiva” (ato 5, cena 1, p. 1109), diz ela. Representando os puritanos e seu ódio ao teatro, dignos de punição, Malvólio é também o ícone da ambição burguesa de classe, algo que o mundo de Shakespeare tratava com muita ambiguidade, censurando e incentivando.

Ao deixarmos Ilíria, guardamos a sensação de que a folia do desejo é intensa e pedagógica; libera temporariamente para, ao final, reforçar os limites: sociais, culturais e econômicos.

Mulheres e patriarcado: *As alegres comadres de Windsor* (1597)

Vamos mostrar, ao fazer essa festa, / Que é possível ser alegre e honesta¹⁹

A misoginia tem uma longuíssima história em nossa cultura, tendo sido solidamente pavimentada desde a Antiguidade clássica, passando pela Idade Média e chegando à Primeira Modernidade, quando torna-se mais aguda em consequência do início da implantação do sistema capitalista. A hostilidade contra as mulheres no início da Era Moderna teve como

¹⁹ *As alegres comadres de Windsor*, ato 4, cena 2, p. 737-739.

sua forma mais extrema a caça às bruxas, entendida pela filósofa Silvia Federici, em *Calibã e a bruxa* (2017 [2004]), como uma verdadeira guerra:

A caça às bruxas foi, portanto, uma guerra contra as mulheres; foi uma tentativa coordenada de degradá-las, de demonizá-las e de destruir seu poder social. Ao mesmo tempo, foi precisamente nas câmaras de tortura e nas fogueiras que se forjaram os ideais burgueses de feminilidade e domesticidade (Federici, 2017 [2004], p. 334).

O modo como Shakespeare se relacionou com esse contexto violento em relação às mulheres nos interessa bastante. Se tomarmos a totalidade de sua obra, considerando a lírica, a poesia narrativa e a dramaturgia, vemos uma voz autoral multifacetada construindo figuras femininas bastante variadas. Os sonetos (publicados em coletânea em 1609) são possivelmente a área em que encontramos o maior grau de misoginia, atestado pelo contraste entre o muso e a musa do eu lírico de Shakespeare: de um lado, o *Fair Youth* (O belo rapaz), objeto de amor idealizado, a quem 126 dos 154 sonetos são dedicados; do outro, a *Dark Lady* (A dama morena), humanizada de modo algo grotesco na carnalidade do amor, destinatária de 26 sonetos.²⁰ Nos dois poemas narrativos, de 1593, *Vênus e Adônis* e *O estupro de Lucrecia*, as figuras femininas principais são detentoras de imensa força, a despeito do insucesso amoroso da primeira e do fim trágico da segunda.

Nas peças, a pluralidade é enorme, e algo importante a salientar é que a despeito do baixo número de figuras femininas – 155, em um universo de quase mil personagens –, elas se destacam por sua inteligência, sua lucidez, sua articulação verbal, sua superioridade moral, com raríssimas exceções. Ou seja, ao mesmo tempo em que não podemos dizer que exista um Shakespeare exclusivamente “feminista”, ou “protofeminista”, ou “misógino”, ou, talvez, que há todos esses, é seguro afirmar que o autor, em suas peças, não negou potência às mulheres. Em um contexto predominantemente opressor, em que o ideal feminino correspondia ao tripé castidade, silêncio e obediência, Shakespeare não seguiu a cartilha patriarcal à risca. Graças a uma arte dramática e verbal muito sofisticada, acolhedora do paradoxo e treinada em uma cultura retórica afeita ao debate, Shakespeare concebeu personagens femininas eloquentes, vigorosas e saudavelmente desobedientes. Colocou-as para falar, e falar com enorme argúcia. As comédias tenderam a ser vistas como espaço privilegiado para a encenação da força feminina,²¹ mas quero acreditar, como já discuti anteriormente (Cf. Medeiros, 2020), que as tragédias não se furtam a evidenciar essa força, conquanto nos confrontem com a morte de suas protagonistas.

Em se tratando de *As alegres comadres de Windsor* (1597), também um enredo original de Shakespeare e o único a ser ambientado em cenário inglês (além das peças históricas), a presença feminina aqui é exuberante. A peça é uma celebração da amizade entre as mulheres, da sororidade – para usar um termo contemporâneo –, da inteligência livre de ressentimento. O título em inglês, *The Merry Wives of Windsor*, traz a palavra “esposa”, “wife”. A opção pelo termo “comadre” na tradução para o português parece-me uma escolha muito acertada,

²⁰ Os dois sonetos finais da sequência são dedicados a Cupido.

²¹ Cf., por exemplo, *Comic Women, Tragic Men*, de Linda Bamber (1984).

pois “comadre” pressupõe a relação entre mulheres, enquanto “esposa” indica a relação da mulher com seu marido. E é bom que seja esse comadrio que esteja em evidência.²²

O enredo conta a história de duas amigas, Sra. Ford e Sra. Page, ambas burguesas e bem casadas, que se tornam objeto de uma tentativa de sedução por Sir John Falstaff, o maior malandro da obra shakespeariana.²³ Confundindo a simpatia das duas mulheres com o que seria uma propensão à licenciosidade, Falstaff acredita que terá condição de levar uma paquera muito ousada a bom termo, e disso tirar algum proveito financeiro:

FALSTAFF: [...] Em resumo, resolvi cortejar a mulher de Ford. Percebi que ela gosta de se divertir, ela ginha e dá umas olhadelas provocantes; para mim é fácil interpretar esses atos de familiaridade, e suas vozes passiva e ativa, que se traduzem por “Eu sou de Sir John Falstaff”. [...] Escrevi uma carta a ela; e aqui está uma outra para a mulher de Page, que ainda agora também me lançou umas boas olhadelas, examinando minhas partes com olhares criteriosos: às vezes o raio de seus olhos ia para meus pés, às vezes para minha portentosa pança (ato 1, cena 3, p. 670-671).

Ao constatarem que receberam cartas idênticas e que haviam sido erroneamente interpretadas, as Sras. Ford e Page, entre a indignação e o bom humor, resolvem dar uma série de lições a Falstaff, lições que acabarão incluindo o Sr. Ford, marido extremamente ciumento. A Comadre Page reage à carta, dizendo: “O que terei dito a ele? Fui frugal em meus chistes. Que os céus me perdoem! Vou propor uma lei no Parlamento para a supressão dos homens. Como hei de me vingar?” (ato 2, cena 1, p. 679) – e as duas amigas unem-se em parceria para o projeto de vingança.

Curiosamente, das três punições que as comadres impõem a Falstaff, duas reverberam as humilhações públicas que eram impostas às “mulheres rebeldes” (“*rebellious women*”) – categoria proposta pelo historiador David Underdown (1985) e que abrangia bruxas, “barraqueiras” (“*solds*”) e esposas insolentes (“*unruly wives*”), na Inglaterra da Primeira Modernidade. Na primeira artimanha montada pelas comadres, Falstaff está na casa da Sra. Ford, em uma visita consentida por ela, acreditando que esse consentimento indica que a sedução também será aceita. Em meio à visita, a Sra. Page adentra a casa da amiga, como estava combinado, dizendo que o Sr. Ford estava chegando. Falstaff precisa ser logo evacuado, e é enfiado em uma cesta de roupa suja e carregado para o rio, onde é jogado, junto com as roupas, pelos dois criados da Sra. Ford, quase se afogando (cf. ato 3, cena 5). O “quase ser afogada” correspondia a uma punição chamada “*to cuck a scold*” ou “*to duck a scold*”, que se realizava de tal maneira que a mulher “barraqueira” (*scold*) era amarrada a uma cadeira ou banco, e era afundada repetidas vezes na água de um rio ou lago, diante de uma plateia, para não mais importunar a vizinhança e servir de exemplo às demais.²⁴ As “*solds*” eram, em geral, mulheres sozinhas, não raro expulsas de suas comunidades pelos cercamentos dos campos.

A segunda ocasião em que Falstaff é punido por insistir em suas investidas amorosas dá-se também na casa da Sra. Ford. Durante outra visita, a mesma Sra. Page entra avisando

²² Barbara Heliodora, Carlos Alberto Nunes e F. Carlos de Almeida Cunha usaram o termo “comadre” nos títulos de suas traduções, e Millôr Fernandes optou por *As alegres matronas de Windsor*.

²³ Falstaff é um personagem importantíssimo na obra de Shakespeare, e figura em três peças além de *nAs alegres comadres*: nas duas partes de *Henrique IV* (1596-1597 e 1597-1598) e, como personagem mudo, em *Henrique V* (1599).

²⁴ Sugiro consulta à Enciclopédia Britannica online, para visualização da traquitana – conhecida como “ducking stool” ou “cucking stool” – usada para dar “caldos” nas mulheres. (ABBOTT, Geoffrey. Cucking and Ducking stools.

que Ford está a caminho acompanhado de um séquito de homens. Dessa vez, Falstaff, apavorado com a cesta de roupa suja, fugirá disfarçado de mulher, e não qualquer mulher: usará as roupas de uma tia da empregada da casa, corpulenta como ele, com quem o Sr. Ford antipatiza profundamente e a quem se refere da seguinte maneira: “uma bruxa, uma rameira, uma cafetina intrigante! [...] Ela trabalha com encantos, feitiçarias, enigmas e bruxarias que desconhecemos. Desça aqui, sua bruxa, sua megera; desça já aqui!” (ato 4, cena 2, p. 740). Quando Falstaff passa por ele para alcançar a porta, O Sr. Ford lhe dá uma surra, achando que se tratava da “Bruxa de Brainford”, como a tal tia era referida.

Não creio ser um exagero interpretativo ler essas punições a Falstaff como citações a punições sofridas por mulheres,²⁵ o que sinaliza uma decisão dramatúrgica muito eficiente: fundir, em uma mesma cena, o castigo merecido sofrido por Falstaff e as injustas punições impostas às mulheres. A ironia também nos interessa aqui: quando Falstaff pensa estar no pleno exercício de sua masculinidade, ele tem como troco o que é mais degradantemente “feminino”. A terceira e última punição a Falstaff envolve uma brincadeira da qual participa toda a comunidade de Windsor, e termina em uma festa de conagração geral.

A Sra. Ford e a Sra. Page terminam triunfantes, usando como armas sua alegria e sua cumplicidade, ambas características consideradas perigosas em um regime patriarcal. Como comenta Federici (2017[2004], p. 335), a amizade feminina integrava a lista de contravenções a serem perseguidas na Primeira Modernidade:

as amigas femininas tornaram-se objeto de suspeita, denunciadas no púlpito como uma subversão da aliança entre marido e mulher, da mesma maneira que as relações entre mulheres foram demonizadas pelos acusadores das bruxas, que as forçavam a delatar umas às outras como cúmplices do crime. Foi também neste período que, como vimos, a palavra *gossip* [fofoca], que na Idade Média significava ‘amiga’, mudou de significado, adquirindo uma conotação depreciativa [...].

Finalmente, cabe comentar que essa história que celebra a vitalidade solidária das mulheres passa-se em um cenário muito significativo para a cultura inglesa: Windsor é o local em que se reúnem os cavaleiros da ordem de cavalaria mais importante da Inglaterra, a Ordem da Jarreteira (*The Order of the Garter*), fundada pelo rei Eduardo III, em 1348. Essa ordem recebeu esse título porque, segundo uma anedota, o rei Eduardo teria ajudado uma dama da corte a amarrar a liga (*garter*) que teria se desprendido de sua perna enquanto dançava. Ao ver o rei em uma atitude pouco decorosa, os nobres ao redor teriam demonstrado surpresa, e o rei lhes teria dito: “*Honni soit qui mal y pense*”, “Envergonhe-se aquele que nisto vir malícia” – e esse se tornou o emblema da Ordem; na língua francesa mesmo, que era a língua da corte desse rei.

Na peça de Shakespeare, em vez de olharmos para o Castelo de Windsor e suas cerimônias, olhamos para a vila de Windsor e sua vida cotidiana, onde habitam o vigário, o médico, a moça casadoira e seus pretendentes, o menino em idade escolar que sofre com as lições de

In: ENCYCLOPAEDIA, Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/cucking-stool#ref936399>. Acesso em: 14 nov. 2024. Uma outra punição contra as mulheres, da qual Falstaff escapou, era o “*scold’s bridle*”, capacete de ferro cujo nome alude aos freios de cavalos (“*bridle*”), muitas vezes possuindo um pino também de ferro que furava a língua, levando muitas mulheres à morte. (Cf.: BOOSE, Lynda. Scolding bridles and bridling scolds: The Taming of the Woman’s Unruly Member. *Shakespeare Quarterly*, v. 42, Summer 1991, n. 2, p. 179-213).

²⁵ Devo essa observação a Julia Seixas Romeu.

latim. No lugar dos cavaleiros da Ordem da Jarreteira, temos as grandes Damas: Alice Ford e Margaret Page, mulheres comuns, esposas e mães, que se arrogam o direito de serem alegres, bem mais espertas que os homens, e, ainda assim, honestas – e que se envergonhe quem nisso vir alguma malícia!

Considerações finais

Diante desse breve panorama, fragmento de um universo muito rico e variado, espero ter conseguido realçar a seriedade festiva das comédias, o quanto elas nos fazem rir sem parar de pensar jamais. Acredito que as reflexões sugeridas por essas obras sejam tão profundas e necessárias quanto aquelas que costumamos enfatizar nas tragédias. A vida em sociedade, mas também a condição humana – ao menos esta do mundo ocidental, capitalista, patriarcal – encontram-se muito bem cartografadas e representadas, em textos que nos permitem ponderar sobre temas que ainda hoje nos concernem: o papel da lei nas vidas íntimas dos sujeitos, a função reguladora das instituições, a nossa incivilidade, as barreiras de classe em um mundo que aparentemente se torna mais democrático, a misoginia e a desqualificação das mulheres em uma sociedade patriarcal.

A sensação de perda de profundidade que muitos experimentam ao ler ou ver uma comédia shakespeariana, que não inclui mergulhos na interioridade de seus protagonistas nem a monumentalidade dos grandes solilóquios, é compreensível. Mas, quero crer que essa profundidade tem como contrapartida uma vasta superfície, onde vemos retratados diversos mecanismos de funcionamento do corpo social, bem como as engrenagens psíquicas que lhe subjazem, um verdadeiro espetáculo coreográfico de interações humanas, por meio das quais a vida *comum* se constitui.

Referências

BARKER, Simon; HINDS, Hilary (eds.). *The Routledge Anthology of Renaissance Drama*. London and New York: Routledge, 2005 [2003].

BERGSON, Henri. *O riso*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1900].

BOAS, Frederick Samuel. *Shakespeare and His Predecessors*. New York: C. Scribner's Sons, 1910.

CASTRO, Eduardo Viveiros de; ARAUJO, Ricardo Benzaquen de. Romeu e Julieta e a origem do Estado. In: VELHO, Gilberto, (org.). *Arte e sociedade. Ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 130-169.

DOWDEN, Edward. *Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art*. Cambridge Literary Collection. Cambridge: Cambridge University Press, 2009 [1875].

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017 [2004].

KOTT, Jan. *Shakespeare our Contemporary*. Tradução de Boleslaw Taborski. New York and London: W. W. Norton, 1974 [1964].

LIDDEL, Vicky. *Twelfth Night*: What it is, When it Falls and why it's the Biggest Celebration we no Longer Enjoy. Disponível em: <https://www.countrylife.co.uk/out-and-about/twelfth-night-what-it-is-when-it-falls-and-why-its-the-biggest-celebration-we-no-longer-enjoy-251278>. Acesso em: 23 nov. 2024.

MACFARLANE, Alan. *Marriage and Love in England: Modes of Reproduction, 1300-1840*. Oxford: Basil Blackwell, 1986

MEDEIROS, Fernanda. Mulheres pedagogas na comédia shakespeariana. In: MONTEIRO, Maria Conceição; PINHO, Davi, (org.). *Literaturas de língua inglesa: leituras interdisciplinares*. v. 5. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020. p. 48-59.

PANEK, Jennifer. Punishing Adultery in *A Woman Killed with Kindness*. *Studies in English Literature, 1500-1900, Elizabethan and Jacobean Drama* (Spring, 1994). Baltimore, v. 34, n. 2, p. 357-378.

SANTOS, Marlene Soares dos. *Shakespeare - As comédias*. Belo Horizonte: Tessitura/Cesh, 2016.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. Disponível em: <https://shakespeare.mit.edu/>. Acesso em: 5 abr. 2025.

SHAKESPEARE, William. *Teatro completo*. Tradução de Bárbara de Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. (Comédias e romances, v. 2).

UNDERDOWN, David. The Taming of the Scold: The Enforcement of Patriarchal Authority in Early Modern England. In: FLETCHER, Anthony; STEVENSON, John (org.). *Order and Disorder in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 116-136.

WELLS, Stanley. Shakespeare's Comedies. In: WELLS, Stanley; GRAZIA, Margreta (org.). *The New Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014 [2010], p. 105-119.