CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE
DOUTORADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

O MERCADOR DE VENEZA: FIGURAÇÕES DA ALTERIDADE NO TEXTO DE SHAKESPEARE E EM TRANSMIDIAÇÕES PARA A TELEVISÃO E O CINEMA

PAULO ROBERTO PELLISSARI

CURITIBA
2024

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE
DOUTORADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

O MERCADOR DE VENEZA: FIGURAÇÕES DA ALTERIDADE NO TEXTO DE SHAKESPEARE E EM TRANSMIDIAÇÕES PARA A TELEVISÃO E O CINEMA

PAULO ROBERTO PELLISSARI

Tese apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Doutorao Curso de Doutorado e Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.
Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati.
Coorientadora: Profa. Dra. Brunilda Reichmann.

CURITIBA
2024

TERMO DE APROVAÇÃO

PAULO ROBERTO PELLISSARI

O MERCADOR DE VENEZA: **FIGURAÇÕES DA ALTERIDADE NO TEXTO DE SHAKESPEARE E EM TRANSMIDIAÇÕES PARA A TELEVISÃO E O CINEMA**

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

Profa. Dra. Márcia do Amaral Peixoto Martins (PUC/RIO)
CPF 424.930.307-10

Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery (UFOP)
CPF 402.456.676-87

Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Curitiba, 23 de abril de 2024.

Aos meus pais (*in memoriam*), Arthur e Julia, que despertaram em mim a paixão por ouvir “histórias”. Sem eles, nada seria possível!

AGRADECIMENTOS

À Shakespeare em primeiro lugar. Estar em sua companhia por meio de histórias e personagens durante tantos anos de minha vida é difícil resumir. Um único indivíduo que saiba tanto sobre a condição humana nunca deixa de me surpreender!

À Profa. Dra. Anna Stegh Camati, minha orientadora, por suas observações, reflexões, sugestões e incentivo constante! Agradeço pela aprendizagem, pelo carinho e pela sensibilidade com que sempre me acolheu, em todos os momentos e, sobretudo, pela rara amizade que se construiu nesses anos todos!

À Profa. Dra. Brunilda Reichmann, minha coorientadora, pelos diálogos, pela leitura e sugestões tão preciosas e pela forma sempre competente que coordenou o programa de Doutorado e Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE!

À UNIANDRADE e equipe docente do Doutorado e Mestrado em Teoria Literária, por me oportunizar a seguir em frente nessa caminhada!

À Profa. Dra. Marcia do Amaral Peixoto Martins, pelas profícuas sugestões apresentadas na discussão de Teses em andamento, na qualificação e pela participação como membro da banca examinadora!

À Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery, pesquisadora da obra *O mercador deVeneza*, que muito me inspira, pelas sugestões apresentadas na qualificação e pela participação como membro da banca examinadora!

À Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo, pelo carinho de sempre, pela participação como membro da banca examinadora!

À Profa. Dra. Célia Maria Arns de Miranda, pelo incentivo costumeiro, pelas sugestões apresentadas na qualificação.

Aos meus mestres que me ensinaram a decifrar as primeiras letras e àqueles que me inspiraram ao longo de minha existência pela competência e pelo amor à arte de ensinar e aprender!

Aos meus amigos, em especial Joseph Razouk Junior e Giovana Casagrande, pela revisão atenta, e aos familiares pelo apoio e pela compreensão de meu momentâneo afastamento!

A todos, muito obrigado!

SUMÁRIO

RESUMO viii
ABSTRACT ix
LISTA DE ILUSTRAÇÕES x
INTRODUÇÃO 1
1 O INÍCIO DA MODERNIDADE COMO ÉPOCA DE CONSTRUÇÃO DE CONCEITOS 16
1.1 QUESTÕES ÉTNICO-RACIAIS 16
1.1.1 **Construto de raça e racismo** 16
1.1.2 **A demonização do judeu** 28
1.2 POLÍTICAS DE GÊNERO E SEXUALIDADE 40
1.2.1 **Homossociabilidade e homoerotismo** 40
1.2.2 **Patriarcado: o lugar da mulher na época elisabetano-jaimesca** 57
2 QUESTIONAMENTO DAS ORTODOXIAS NO TEXTO *O MERCADOR DE VENEZA*, DE WILLIAM SHAKESPEARE 80
2.1 SHYLOCK: A REPRESENTAÇÃO DOS PERSONAGENS RACISTAS E A SUBVERSÃO DO ESTEREÓTIPO DO JUDEU 80
2.2 REPRESENTAÇÃO DAS POLÍTICAS DE GÊNERO E SEXUALIDADE: HOMOSSOCIABILIDADE OU HOMOEROTISMO? 100
2.3 A SUBVERSÃO DO *STATUS QUO* POR PÓRCIA 116
3 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS 142
3.1 INTERMIDIALIDADE E TRANSMIDIAÇÂO 142
3.2 *O MERCADOR DE VENEZA* NA TELEVISÃO E NO CINEMA 154
4 *O MERCADOR DE VENEZA*, DIREÇÃO DE JOHN SICHEL 175
4.1 TRANSPOSIÇÃO PARA O PERÍODO VITORIANO 175
4.2 SHYLOCK: UM PERSONAGEM EM BUSCA DE INCLUSÃO 188
4.3 DISSIDENTES DE GÊNERO E SEXUALIDADE NA SOCIEDADE VITORIANA 203
5 *O MERCADOR DE VENEZA*, DIREÇÃO DE TREVOR NUNN 217
5.1 TRAVESSIA PARA AS DÉCADAS DE 1920 E 1930 217
5.2 O PRENÚNCIO DO GENOCÍDIO: SHYLOCK À ÉPOCA DO FASCISMO E DO NAZISMO 232
5.3 GÊNERO E SEXUALIDADE NA ERA DOS CABARÉS 240

6 *O MERCADOR DE VENEZA*, DIREÇÃO DE MICHAEL RADFORD 256
6.1 HISTORICIZAÇÃO: ÓTICAS CONTEMPORÂNEAS DA VENEZA DO SÉCULO XVI 256
6.2 NAS BORDAS DA CIDADE: OS GUETOS E A EXCLUSÃO SOCIAL DE SHYLOCK EM VENEZA 275
6.3 HOMOEROTISMO EXPLÍCITO 286
6.4 PÓRCIA E JÉSSICA: MULHERES À FRENTE DE SEU TEMPO 296
CONSIDERAÇÕES FINAIS 308
REFERÊNCIAS 329

RESUMO

A obra *O mercador de Veneza* (1596-1597) tem passado por uma variedade deinterpretações ao longo dos séculos, sendo considerada a mais controversa peça shakespeariana por diversos críticos. Nesse texto, classificado como comédia sombria, encontram-se indícios para se analisar o momento atual em que a humanidade se defronta com antagonismos odiosos. Shakespeare abordaas relações entre judeus e cristãos na Veneza renascentista, manipula os conceitos culturais, subverte os estereótipos na sociedade elisabetano-jaimesca do início da modernidade, transcende os limites do sistema patriarcal e introduz uma multiplicidade de vozes dissonantes para refletir sobre as questões de raça,etnia, gênero e sexualidade. Esta tese analisa algumas relações intermidiáticasentre o texto shakespeariano e três versões homônimas para televisão e cinema,respectivamente sob a direção de John Sichel (1973), Trevor Nunn (2001) e Michael Radford (2004), no tocante às questões de raça e etnia, políticas de gênero, estereótipos de feminilidade e masculinidade, dinâmicas de poder e papéis entre homens e mulheres, que permeiam o texto dramático *O mercador de Veneza* e as transmidiações, à luz de perspectivas teóricas de Ania Loomba,Ayanna Thompson, Irina Rajewsky, Lars Elleström, Linda Hutcheon, Melissa Sanchez, entre outros. Tais adaptações obtiveram grandes elogios da crítica especializada quanto à *performance* dos atores, concepção e realização das obras.

Palavras-chave: Shakespeare*. O mercador de Veneza*. Raça. Gênero. Sexualidade.

ABSTRACT

The play *The Merchant of Venice* (1596-1597) has gone through a variety of interpretations over the centuries. It is considered the most controversial Shakespearean play by several critics. Classified as a comedy, this play presentsclues to analyze the current moment in which the world is faced with hateful antagonisms. Shakespeare addresses relations between Jews and Christians in the Early Modern Period in Venice. The playwright manipulates cultural concepts,subverts the stereotypes present in the Early Modern society, transcends the limits within the patriarchal system and introduces a multiplicity of dissonant voices to reflect on issues of race, ethnicity, gender and sexuality in Elizabethan-Jacobean society. This work also analyzes intermedial transactions from the Shakespearean's text to three homonymous adaptations for television and cinema, directed by John Sichel (1973), Trevor Nunn (2001) and Michael Radford (2004), considering questions of race and ethnicity, gender, politics, stereotypesof femininity and masculinity, power and roles between men and women. The adaptations were praised by specialized critics for the performance, conception, and realization. The intermedial processes, articulate in the transposition from page to screen, will be analyzed in the light of contemporary scholars, such as Ania Loomba, Ayanna Thompson, Irina Rajewsky, Lars Elleström, Linda Hutcheon, Melissa Sanchez, among others.

Keywords: Shakespeare. *The Merchant of Venice*. Race. Gender. Sexuality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 - Imagem de *Histoires prodigieuses* 36

FIGURA 02 - Imagem de Roderigo Lopez 37

FIGURA 03 - Miniatura de Rainha Elizabeth I 129

FIGURA 04 - Cartaz do filme *O mercador de Veneza*, 1910 156

FIGURA 05 - Cartaz do filme *O mercador de Veneza*, 1914 157

FIGURA 06 - Fotografia de atores, em *O mercador de Veneza*, 1923 158

FIGURA 07 - Fotografia de atrizes, em *O mercador de Veneza,* 1923 159

FIGURA 08 - Pôster do filme *O mercador de Veneza,* 1953 160

FIGURA 9 - Capa do videoteipe de *O mercador de Veneza,* 161

FIGURA 10 - Capa do videoteipe de *O mercador de Veneza,* 1980 162

FIGURA 11 - Fotograma de Shylock, em *O mercador de Veneza,* 1996 162

FIGURA 12 - Cartaz do filme *O mercador maori de Veneza*, 2002 163

FIGURA 13 - Cartaz do filme *O mercador de Veneza*, 1973 168

FIGURA 14 - Cartaz do DVD de *O mercador de Veneza*, 2001 169

FIGURA 15 - Capa do DVD de *O mercador de Veneza*, 2004 172

FIGURA 16 - Fotograma de Pórcia, em *O mercador de Veneza*, 1973 208

FIGURA 17 - Ellen Terry como Margarete, em *Faust* 208

FIGURA 18 - Fotograma de Pórcia, em *O mercador de Veneza*, 1973 213

FIGURA 19 - Ellen Terry como Pórcia em *O mercador de Veneza* 213

FIGURA 20 - Fotograma de *O mercador de Veneza*, 2001 224

FIGURA 21 - Marlene Diedritch no filme *O anjo azul*, de 1930 229

FIGURA 22 - Fotograma de O mercador *de Veneza, 2001* 230

FIGURA 23 - Fotograma de Shylock em *O mercador de Veneza*, 2001 234

FIGURA 24 - Fotograma de Shylock em *O mercador de Veneza,* 2001 239

FIGURA 25 - Fotograma da cena inicial em *O mercador de Veneza*, 2001 241

FIGURA 26 - Moda masculina *black tie* nos anos 1930 242

FIGURA 27 - Fotograma de *O mercador de Veneza*, 2001 244

FIGURA 28 - Fotograma de Pórcia e Nerissa, em *O mercador de Veneza*, 2001 246
FIGURA 29 - Marlene Dietrich no filme *Desejo*, em 1936 247
FIGURA 30 - Judith I (1901). Gustav Klimt 249
FIGURA 31- Retrato de Adele Bloch Bauer. Gustav Klimt 250
FIGURA 32 - Moda feminina dos anos 1930 251
FIGURA 33 - Fotograma de Pórcia e Nerissa travestidas de advogado e escrivão 252
FIGURA 34 - Marlene Dietrich, nos anos 1930 252
FIGURA 35 - *O Grande Canal.* Canaletto 259
FIGURA 36 - Fotograma de Shylock e Tubal em *O mercador de Veneza*, 2004 263
FIGURA 37 - Vestuário dos judeus ao longo dos séculos 264
FIGURA 38 - Fotograma de *O mercador de Veneza*, 2004 268
FIGURA 39 - Retrato de um jovem. Rafael 268
FIGURA 40 - Imagem de Cortigiana Famosa 270
FIGURA 41 - Imagem de cortesã veneziana usando *chopine,* 1589 270
FIGURA 42- Retrato de uma dama (Veronica Franco), Século XVI 271
FIGURA 43 - Retrato de uma jovem mostrando seus seios, 1590 273
FIGURA 44 - *Mulher tocando alaúde*. Vermeer.1669-1672 274
FIGURA 45 - *Mulher tocando alaúde*. Vermeer.1669-1672 274
FIGURA 46 - *Rabino idoso.* Rembrandt, 1642 283
FIGURA 47 - *Retrato de um judeu idoso*. Antoine Pesne 284
FIGURA 48 - Fotograma de *O mercador de Veneza*, 2004 293
FIGURA 49 - *The Merchant of Venice*. Jozef Horemans 294
FIGURA 50 - *Retrato de uma jovem mulher*. Sandro Botticelli 299
FIGURA 51 - Fotograma do Príncipe de Aragão, em *O mercador de Veneza*, 2004 300
FIGURA 52 - *As meninas.* Diego Velásquez, 1656 300
FIGURA 53 - *Fotograma do* Príncipe de Aragão, em *O mercador de Veneza*, 2004 301
FIGURA 54 - Fotograma de uma personagem de *O mercador de Veneza*, 2004 302
FIGURA 55 - Imagem ampliada do quadro *As meninas*, 1656 302
FIGURA 56 - Imagem ampliada do quadro *As meninas*, 1656 302

INTRODUÇÃO

> [...] *Com o pensamento curem nossas falhas,* [...]
> *Pois suas mentes vestem nossos reis* [...].
> Shakespeare, *Henrique V* (Prólogo, 23-28).

Ser ou não ser fascinado por Shakespeare? Recriar ou não a sua obra? Somos inspirados pelo dramaturgo, ator e poeta, impactados por seu pensamento, embalados por sua poesia, motivados a recontar suas histórias. Esse ímpeto de se imiscuir no universo shakespeariano é um movimento usual, principalmente, entre amantes das artes cênicas e cinematográficas de todo o planeta. Que características distinguem esse autor dos demais dramaturgos que o alçam a esse patamar de ícone do teatro mundial e que tanto fascina outros artistas?

Buscar pistas que apontem o caminho para algumas respostas é muito desafiador. William Shakespeare (1564-1616) escreveu em *Medida por medida* (1603-1604): “Toda dúvida/ Nos faz perder todo o bem da vitória/ Por medo de tentar” (1.4.78-80). Diante disso, convém tentar.

A obra de Shakespeare, utilizada como matriz e fonte por muitos pensadores e diretores de cinema, permite que a sua voz seja redescoberta a cada novo momento, o que contribui para que sua criação artística seja relida e reinterpretada à luz de novas teorias através dos séculos. Shakespeare dialoga com a atualidade e continua a fascinar o imaginário ocidental e mesmo o oriental, tanto é que se encontram reescrituras e transposições intermidiáticas e culturais de sua obra nos quatro cantos do globo que passaram por várias adaptações ao longo do tempo e dos lugares. Segundo Barbara Heliodora (1923-2015), se fosse necessário apresentar motivos para a leitura de Shakespeare na atualidade, “todos poderão ser encontrados em sua capacidade (do poeta) de investigar e compreender a fundo os processos do ser

humano, tanto em sua condição de indivíduo como de integrante de um grupo social" (2008a, p. 8). Essa habilidade admite que a obra do poeta seja recriada e parodiada não somente pela literatura, mas também em balés, pinturas, óperas, composições musicais, televisão, cinema e uma quantidade infinita de encenações e apresentações em novas mídias. Tem-se as recentes produções, como o filme estadunidense *A tragédia de Macbeth* (*The Tragedy of Macbeth,* 2021), com direção e roteiro de Joel Coen, com Denzel Washington no papel de Lorde Macbeth e Frances MacDormand como Lady Macbeth, ou a série de televisão também estadunidense *Succession* (2018-2023) apresentada em quatro temporadas entre 2018 e 2023, originalmente transmitida pela HBO, criada por Jesse Armstrong e inspirada em *Rei Lear* (1605-1606). No ano de 2023, a Orquestra Sinfônica do Paraná uniu música e teatro em um concerto inovador, com excertos da comédia *Sonho de uma noite de verão* (1595-1596) intercalados à execução da obra homônima do compositor Felix Mendelssohn (1809-1947). Além de filmes, há sítios da internet que reúnem vídeos de montagens de suas peças produzidas nos cinco continentes — como o http://globalshakespeare.mit.edu — e que comprovam essa popularidade global e atestam que Shakespeare é um autor vivo, cuja fala ainda pulsa para muitos povos e nações.

Segundo afirma o poeta, ensaísta e dramaturgo inglês Ben Jonson (1572-1637), no prefácio do primeiro fólio (1623), "Ele (Shakespeare) não é de um único tempo, mas de todos os tempos"[1] (1988, p. 263). Essa afirmativa antevia o sucesso do dramaturgo no tempo e espaço, ao que contrapôs um dos precursores do teatro elisabetano, Robert Greene (1558-1592), quando atacou furiosamente Shakespeare, naquela que é considerada a primeira referência impressa sobre o ator, poeta e

[1] "He is not of an age, but for all time" (1988, p. 263).

dramaturgo, o panfleto *Um vintém de sabedoria comprado com um milhão de sofrimento* (*Greene's Groats-Worth of Witte, Bought with a Million of Repentance* – 1592). Nele, Greene descreve Shakespeare como um "corvo arrivista" (GREENE, 2010). Tal linguagem insultuosa demonstrava a hostilidade do *establishment* literário educado na universidade para com Shakespeare, cujo êxito viam como uma ameaça.

De toda a obra shakespeariana, a comédia sombria[2] *O mercador de Veneza* (*The Merchant of Venice,* 1596-1597), publicada pela primeira vez em 1600[3] e tendo passado por uma variedade de interpretações ao longo dos anos, é considerada por muitos críticos como a mais controversa criação do poeta. Segundo Dennis Kennedy, os eventos da Segunda Guerra Mundial afetaram de forma tão profunda a peça que "[...] desde 1945, estamos em posse de um novo texto, um que está relacionado ao texto anterior, mas que é também significativamente diferente dele"[4] (1993, p. 200).

A discriminação dos povos era feita, até o fim da Idade Média, com base na cultura e na condição social, mas, principalmente, pelo binarismo cristãos e não cristãos. Como um grande analista da alma humana e criador de mais de 800 personagens, Shakespeare soube captar com rara sutileza a intolerância social e religiosa de seu tempo, principalmente entre o mundo cristão e o mundo judeu, fato este evidenciado pelo dramaturgo em *O mercador de Veneza* por meio dos

---

[2] Prefere-se adotar a denominação "comédia sombria" para *O mercador de Veneza*, em vez de "comédia" como tradicionalmente costuma-se supor, uma vez que a peça cede espaço às discussões sobre poder, justiça, sexualidade, entre outros temas. A problemática sobre o gênero literário encontra respaldo teórico em Garber (2004), Maguire (2004), Gross (2006), entre outros.

[3] *O mercador de Veneza* foi registrado no *Stationers' Register* em 1598 e foi publicado pela primeira vez em 1600, em uma edição conhecida com Q1 (Quarto 1). A edição seguinte, conhecida como Q2 (Quarto 2) foi publicada em 1619, uma reedição do Q1 com algumas observações. A edição do Q1 também serviu de base para o 1º Fólio, publicado em 1623.

[4] Todas as citações de obras em Língua Inglesa não traduzidas para o Português, doravante, terão minha tradução para a Língua Portuguesa. Nas notas de rodapé, constam as citações na versão em inglês, a exemplo desta primeira citação: "[...] since 1945 we have been in possession of a new text of the play, one which bears relationships to the earlier text but is also significantly different from it" (1993, p. 200).

.

personagens Antônio, o mercador cristão, e Shylock, o judeu, e que haveria de eclodir mais tarde na Contrarreforma (1545), representada pela Inquisição (séc. XII ao XVIII). Essa construção é arbitrária e reflete a ideologia e o desejo de poder de um grupo dominante. Ainda citando Heliodora, “não aparece em sua produção nenhum tipo de preconceito ou julgamento mesquinho” e a autora assegura que o dramaturgo jamais se volta para lições de moral, pois prefere “deixar bem claro que o homem é sempre responsável por suas ações e que toda ação tem consequências” (2008a, p. 8).

Quando Shakespeare escreveu sua versão de *O mercador de Veneza*, entre 1596 e 1597, baseou-se em diferentes fontes, entre elas *Il Pecorone (*1558), *Confessio amantis* (c. 1390), *Decamerão* (1348-1353), *Gesta Romanorum* (1575), *A balada da crueldade de Gernutus, o judeu* (século XVI), *O orador* (1596). Os elementos básicos do enredo da peça tinham sua origem na coletânea de novelas italianas *Il Pecorone*, escrita provavelmente por Giovanni Fiorentino (século XIV). A variante do enredo das arcas pode ter surgido do poema *Confessio amantis,* de John Gower (1330-1408), do *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio (1313-1375), e da *Gesta Romanorum*, uma coleção de narrativas ficcionais dos feitos dos romanos e de autoria desconhecida, traduzida por Richard Robinson à época de Shakespeare.

No tocante à libra de carne, pode ter sido originada de duas fontes: *A balada da crueldade de Gernutus, o judeu* de Veneza (c. 1590), de autoria desconhecida; e *O orador* (publicada originalmente em francês, em 1581, e traduzida para o inglês, em 1596), de Alexander Siluayn (c. 1535-c.1585), uma coletânea de discursos. Além dessas fontes, outras são possíveis. Uma delas, considerada por muitos como a mais imediata, seria a peça desaparecida *O judeu*, descrita pelo satírico inglês Stephen Gosson (1554-1624), no ano de 1576, como “representando a avareza dos que optam pelo mundo e a sanguinolência da mente dos usuários”’ (GOSSON, citado em

HELIODORA, 1999, p. 7). A partir dessas fontes, Shakespeare demonstra sua genialidade. No dizer de Mail Marques de Azevedo: “é próprio de Shakespeare transformar o material colhido em fontes diversas em algo muito seu, de apelo irresistível, que aproxima sua obra da experiência do ser humano” (2008, p. 251).

Diferentes aspectos da obra de Shakespeare são investigados sob uma ótica contemporânea neste tecido intertextual ao longo dos séculos e, entre eles, em *O mercador de Veneza*, encontram-se razões para se analisar o momento atual em que a humanidade se defronta com antagonismos odiosos, baseados em diferenças de cunho econômico, racial, de gênero, sexual ou religioso; quando o mundo parece inclinado a retomar a crueldade de certas manifestações de intolerância.

De acordo com estudos shakespearianos, as provocações de *O mercador de Veneza* não se referem apenas à representação do judeu e do judaísmo, mas também às representações de gênero, sexualidade e racismo, entre outras questões. Essas animosidades, que não são recentes, tornam a peça até mais saliente na atualidade, pois é de grande valia a necessidade de se analisar e refletir sobre a intolerância, a alteridade e a violência institucionalizadas por meio de determinações legais e que são justificadas por projeções ideológicas diferentes na sociedade contemporânea. Olhar o presente com foco no passado é essencial para compreender como as políticas de intolerância serviram de base à incitação, ao preconceito e ao ódio em diferentes épocas e contextos.

Nos últimos anos, o aumento de intolerância e violência não foi motivado apenas por questões sociais ocorridas, como na Europa, mas também pela existência de problemas em várias outras partes do mundo: diferenças de religião, gênero, cultura, etnia/cor borbulham no planeta. Na África, presenciamos as lutas de caráter étnico-político; nos EUA, atentados terroristas; no Brasil, misoginia, racismo e

homofobia em várias partes do país; em diferentes locais, xenofobia contra brasileiros e africanos. Cada vez mais, acontecem atentados terroristas de grupos extremistas em várias partes do mundo, diversos ataques a sinagogas e a casas religiosas de matriz africana, incitação ao ódio e segregação em comunidades virtuais e mais recentemente a guerra entre Israel e a Palestina, em 2023, além de tantas outras manifestações de discriminação e ódio.

A intolerância na história sempre se fez presente, como o antissemitismo, que não se originou e nem terminou com Hitler na Segunda Guerra Mundial. A discriminação, a violência e a perseguição aos judeus e a etnias minorizadas estão presentes na sociedade e têm suas raízes nos primórdios da história da humanidade. Diferentes políticas geraram violência e intolerância através dos séculos.

Esta tese empreende um estudo bibliográfico de caráter analítico, com foco em dois objetivos principais: primeiro, visa discutir o texto shakespeariano *O mercador de Veneza* à luz de questões de raça, etnia, gênero e sexualidade, no contexto da Inglaterra elisabetano-jaimesca; em segundo, visa analisar essas questões em três adaptações fílmicas homônimas da peça de Shakespeare.

Em se tratando de transposição para o cinema ou a televisão, sempre ocorre uma reescritura ou um novo texto, com diferentes formas de aproximação ou de afastamento do texto-fonte[5]. Dessa forma, um adaptador[6] pode atualizar o texto para fazer com que a adaptação fique mais sincronizada com os discursos contemporâneos. Sendo assim, qualquer texto literário pode gerar uma gama de

[5] Não se usa o termo “original” em Shakespeare para se referenciar a seus textos porque existem diferentes publicações. Diante disso, prefere-se utilizar “texto-fonte”. Sabe-se que Shakespeare era o dramaturgo do rei e, quando apresentava suas peças no palácio, inseria um texto, quando apresentava fora, incluía outros textos. Nesse sentido, pode haver textos perdidos.

[6] Ao ler este estudo, deve-se ter em mente que, ao ser mencionado os vocábulos diretor ou adaptador, a adaptação não é um trabalho individual, mas coletivo. Nesse sentido, não há como atribuir todo o processo adaptativo unicamente ao diretor. Portanto, ao longo dessa pesquisa, quando ler “diretor”, entenda-se que há nessa palavra a presença do roteirista, do diretor de fotografia, do diretor musical, do cenografista, do iluminador etc. Todos se encaixam dentro do papel de um adaptador.

leituras, da mesma forma que as transposições televisivas e fílmicas também podem ser consideradas diferentes leituras do texto-fonte. Essas transposições televisivas e fílmicas trazem uma narrativa de cunho político sério, discutem, por exemplo, políticas de intolerância e reafirmam a importância da arte no combate à barbárie.

O primeiro filme é uma transposição televisiva de 1973, sob a direção do inglês John Sichel (1937-2005). O segundo foi também transposto para a mídia televisiva no ano de 2001 e dirigido pelo inglês Trevor Nunn (1940-). O terceiro, de 2004, é uma produção totalmente cinematográfica, sob a direção do britânico nascido na Índia, Michael Radford (1946-).

Cada um desses diretores insere a ação da peça em um contexto e um tempo específico, trazendo reflexões relacionadas ao *Zeitgeist*[7] de cada momento, o que corrobora as ideias de Robert Stam quando afirma que "cada era reacentua as obras do passado de sua própria maneira" (2006, p. 48) e de Linda Hutcheon ao asseverar que "o contexto condiciona o significado (2013, p. 196). Nesse sentido, a abertura dos textos shakespearianos oferece inúmeras possibilidades de criação artística no panorama intermidiático. E se artistas de diferentes épocas encontram nos textos shakespearianos o substrato para criarem suas obras, o fazem no intuito de concretizar seus sonhos artísticos. Dessa forma, assumindo o pensamento de Próspero, em *A tempestade* (1611), de que "nós somos do estofo/De que se fazem sonhos" (4.1.155-156), ao construírem essas obras, constroem a si próprios.

No tocante à mutação de formas entre mídias — literatura, televisão e cinema — os pressupostos teóricos sobre estudos de intermidialidade, com ênfase em transmidiação, transposição midiática, combinação de mídias e referências intermidiáticas, tem-se como aporte críticos, Claus Clüver (1997; 2006), Irina

[7] Termo cunhado pelo filósofo Johann Gottfried von Herder (1744-1803). *Zeitgeis*t significa "espírito do tempo".

Rajewsky (2012; 2020), Lars Elleström (2017), Linda Hutcheon (2006; 2013) e outros pesquisadores. As adaptações para a televisão e para o cinema não serão apenas observadas à luz do status teórico da intermidialidade, mas analisadas procurando seguir um posicionamento prático e analítico no sentido de observar os aspectos de questão de raça e etnia, gênero e sexualidade, bem como estilísticos, alterações e permutas da história, no processo de atualização e transculturação.

Para problematizar as políticas da intolerância e questões de raça, etnia, gênero e sexualidade, no período elisabetano-jaimesco e no século XXI, levando-se em conta os diferentes lugares e épocas em que o texto de Shakespeare e as transposições fílmicas são ambientadas, examinam-se as considerações críticas de importantes teóricos da contemporaneidade, como Alan Bray (1982), Alan Sinfield (1996), Anna Stegh Camati (2007, 2008, 2009, 2013, 2014), Ania Loomba (2013), Anthony Guy-Patricia (2017), Ayanna Thompson (2021), Geraldine Heng (2018), Hannah Arendt (2012), Harris Memel-Fote (2000), Jacques Attali (2003), James Shapiro (1996), John Drakakis (2018), Jyotsna G. Singh (2020), Maria Clara Versiani Galery (2006, 2007, 2018, 2019, 2020), Mario DiGangi (1997), Maurice Hindle (2015), Melissa E. Sanchez (2020), M. Lindsay Kaplan (2002; 2020), Pamela Bickley e Jenny Stevens (2021), Ralph Berry (1985), Ruben Espinosa (2021), Sandra Young (2021), Stanley Wells (2010), Theresa de Kemp (2010), entre outros.

No que concerne às pesquisas dentro do campo deste estudo, ressalta-se que em busca realizada em maio de 2022, em três plataformas de bancos de dados acadêmicos, como Scielo (*Scientific Electronic Library Online*), Google Acadêmico e EBSCO (*Elton Bryson Stephens Company*), nenhum estudo foi encontrado com o mesmo enfoque dado nesta análise. Para tal busca, procurou-se limitar e filtrar trabalhos realizados em Língua Portuguesa a partir de 2018, considerando-se,

portanto, pesquisas dos últimos cinco anos. O fato de não ser evidenciado nenhum estudo com enfoque similar a este trabalho, pode-se considerar o ineditismo e a contribuição desta tese para futuros estudos acadêmicos no Brasil e no exterior.

Quanto às pesquisas no Brasil voltadas a *O mercador de Veneza*, a grande maioria restringe-se ao campo do Direito, especialmente à luz da Filosofia Jurídica e da Teoria Geral do Direito. Na produção acadêmica desta peça, destacam-se as pesquisadoras Anna Stegh Camati e Maria Clara Versiani Galery, cujos estudos, respectivamente, incluem: "Ser ou não ser judeu: subversão de estereótipos raciais em *O mercador de Veneza*, de Shakespeare" (CAMATI, 2009e), "*O mercador de Veneza*, de Michael Radford: adaptação, historização e interpolação" (CAMATI, 2013) e "*I will love you dear*: usura e desejo em *O mercador de Veneza"* (GALERY, 2006), "Shylock and Michael Radford's film version of *The Merchant of Venice*: Perspectives of a Historically Challenging Role" (GALERY, 2007), entre outros. Tais investigações abordam temas como alteridade, gênero, sexualidade, cinema, intermidialidade e foram produzidas nos últimos quinze anos[8].

Considerando-se que em *O mercador de Veneza* vozes ainda gritam, feridas ainda estão abertas na destruição da identidade do "outro" e que diretores contemporâneos buscam a renovação de conteúdo e estética por meio de processos de hibridização cada vez mais complexos — buscando não apenas equivalências de uma mídia para outra, mas também a apropriação da linguagem de outros meios e suportes que irão contribuir para a ressignificação da obra em diversos níveis — as perguntas instigadoras, portanto, são:

[8] Ressalta-se que a busca por artigos e outras produções nos bancos de dados Scielo, Google Acadêmico e EBSCO, conforme mencionado anteriormente, restringiram-se aos últimos cinco anos e por isso os trabalhos frutíferos das pesquisadoras, citados acima, não entraram na lista de pesquisas efetuadas no Brasil nos últimos anos; entretanto, esses estudos foram de grande importância para o embasamento e a produção dessa pesquisa.

a) Shakespeare evidencia estruturas ideológicas na peça. Sichel, Nunn e Radford observam as mesmas estruturas ideológicas (com alguma diferença) nos diferentes contextos das adaptações. Diante disso, tais estruturas iluminam a sociedade contemporânea?

b) De que maneira as transposições para a televisão e o cinema de *O mercador de Veneza*, por meio de diferentes concepções, concretizações e recepções, contribuem para a ressignificação da peça?

c) Como se dá a representação dos personagens no texto shakespeariano em termos de conflitos étnicos-raciais e questões de gênero e sexualidade?

d) Como são representados os conceitos de etnicidade, raça, gênero, sexualidade nos três filmes na passagem do tempo?

e) A partir do texto dramático de Shakespeare, que trabalha com a narração por meio da palavra, como é mostrar a narrativa por intermédio do som e de imagens nos filmes?

Essas e outras perguntas conduzem a pesquisa das temáticas em *O mercador de Veneza* e em suas transmidiações para a televisão e o cinema. Para tentar responder às perguntas elencadas, esta tese articula-se em seis capítulos, a saber: 1) O início da modernidade como época de construção de conceito; 2) Questionamento das ortodoxias no texto *O mercador de Veneza,* de William Shakespeare; 3) Considerações teóricas: intermidialidade e transmidiação; O *mercador de Veneza* na televisão e no cinema; 4) O *mercador de Veneza,* sob a direção de John Sichel; 5) O *mercador de Veneza*, sob a direção de Trevor Nunn e 6) *O mercador de Veneza*, sob a direção de Michael Radford.

No primeiro capítulo, abordam-se os seguintes questionamentos: houve raça e racismo na época de Shakespeare? O que se compreende como racismo na atualidade poderia se aplicar ao renascentismo inglês? Havia homossexualidade na Inglaterra elisabetano-jaimesca? Como eram as políticas de gênero nesse período e de que forma Shakespeare dá voz ao “outro”? As mulheres constituídas pela ótica de Shakespeare representam o contexto histórico-político social daquele período? Revelam as experiências e os papéis culturalmente construídos e estabelecidos a elas na sociedade? Se não revelam, quais seriam os impedimentos para que suas vozes fossem excluídas e silenciadas na sociedade? As personagens desafiam ou não o sistema patriarcal?

Esse capítulo fornece, de maneira propositadamente breve, uma introdução sobre o início da modernidade e a construção de conceitos no tocante às questões étnico-raciais e ao construto de raça e racismo e quais foram as raízes do preconceito e a demonização do judeu, resultando principalmente na intolerância social e religiosa entre o mundo cristão e o mundo judeu. Outro ponto importante é a análise do contexto para a compreensão do período com as questões de gênero, sexualidade, patriarcado, homossociabilidade e homoerotismo, principalmente na época elisabetano-jaimesca, entre elas a performance de gênero, pois havia a exclusividade de o teatro ser composto apenas por homens e como as mentalidades foram moldando o pensamento, em especial, na Inglaterra no século XVI.

No segundo capítulo, questionam-se as ortodoxias no texto dramático *O mercador de Veneza,* de William Shakespeare, evidenciando-se personagens racistas e a subversão do estereótipo dos judeus, uma vez que o dramaturgo aborda o que está em jogo nas relações entre o mundo, os judeus e o dinheiro, a fim de refletir sobre a onda de antissemitismo presente na Inglaterra no século XVI. Veneza, cidade onde

se passa a maior parte da peça, era um local que representava o mundo de transição dos séculos XV e XVI, tempo dos grandes descobrimentos, das grandes navegações e do nascimento do comércio. Época em que o “outro” se apresentou, sob múltiplas faces, ao europeu que se enxergava como o centro do mundo. Ao mesmo tempo, esse capítulo examina a representação das políticas de gênero e o provável homoerotismo entre Antônio e Bassânio e como Pórcia, uma heroína emblemática, subverte o *status quo***.** Será que Shakespeare realmente recorria ao travestimento como um ato político?

No terceiro capítulo, apresentam-se considerações teóricas sobre intermidialidade, transmidiação e as travessias intermidiáticas: transposição, combinação e referências. Ao ser adaptado para o cinema e para a televisão, *O mercador de Veneza* automaticamente sofre transformações devido às exigências dos novos meios em que a peça será veiculada, uma vez que a intermidialidade é um processo dialógico complexo, multidirecional e que pode ser compreendida como uma categoria para a análise concreta de configurações midiáticas, o que inclui práticas artísticas e culturais de todo tipo; entre elas, filmes. Ainda nesse capítulo, percorre-se uma linha do tempo das produções fílmicas e televisivas da peça, desde o início do século XX até a contemporaneidade.

O quarto capítulo dedica-se à análise da adaptação televisiva de *O mercador de Veneza*, na direção de John Sichel (1973), cujo contexto, apesar de ser ambientado em Veneza, retrata a Inglaterra vitoriana em seus valores e pudores e mostra a ascensão do antissemitismo e da intolerância na segunda metade do século XIX, época em que os judeus banqueiros eram influentes na Europa Central e os bancos de negócios ganharam poder considerável. O diretor faz ou não uma série de cortes do texto shakespeariano para o adequá-lo ao contexto? Qual o *leitmotif* dessa

narrativa fílmica? O diretor apresenta ou não o provável homoerotismo de Antônio e Bassânio, uma vez que a relação entre iguais naquele período era considerada crime?

No quinto capítulo aborda-se a peça *O mercador de Veneza* transposta também para a televisão em 2001, sob a direção de Trevor Nunn, ambientada entre os anos de 1920 e 1930. Quais seriam as inovações apresentadas por esse diretor ao mostrar o prenúncio do genocídio: a ascensão do fascismo e do nazismo e a inserção pictural como uma ressignificação da arte? Nunn ambienta parte da narrativa fílmica entre um cabaré e um gueto nos arredores da cidade: dois submundos — o da prostituição e do preconceito — que retratam a intolerância e a violência, cercados pelas sombras da noite que escondem as ruas, o cabaré e a casa de Shylock. Nunn denuncia o mundo decadente da primeira metade do século XX, um mundo governado pela indiferença e pela intolerância, prestes a viver os horrores da Segunda Guerra Mundial.

O sexto capítulo refere-se à transposição fílmica de *O mercador de Veneza*, sob a direção de Michael Radford, no ano de 2004. Nessa adaptação, abordam-se a adaptação, historicização e interpolação, as questões de homoerotismo, gênero e sociabilidade, verificando-se se o diretor insere inovações estéticas na adaptação fílmica. O *leitmotif* da narrativa fílmica de Radford é a intolerância que gera a exclusão social, a tensão entre pessoas de diferentes culturas e religiões. Radford ambienta Veneza no século XVI, no ano de 1596, momento em que os judeus não podiam ter propriedades e eram agrupados em uma determinada região da Sereníssima República, onde permaneciam separados do restante da cidade por muros e portas fechadas à noite. Diante disso, sugere-se ler o capítulo com a seguinte pergunta em mente: como o diretor apresenta a situação atual de culturas que não se entendem em termos de costumes, crenças, sexualidade e gênero, uma vez que Radford faz

uma leitura pós-holocausto do texto e, apesar de contextualizar a obra no século XVI, apresenta uma abordagem contemporânea? Além do conteúdo, Radford e equipe dão grande destaque à qualidade estética do filme ao instaurarem relações intermidiáticas com a pintura. Vários fotogramas conduzem o espectador a uma galeria de telas do Renascimento e parecem retratar e dar vida às telas de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), Johannes Vermeer (1632-1675), Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), Diego Velásquez (1599-1660), entre outros.

Além do resgate da memória, história e importância da obra *O mercador de Veneza* e dadas as escolhas feitas por Sichel, Nunn e Radford, pretende-se com esta tese contribuir com os estudos shakespearianos e relembrar os espectadores/leitores modernos de que a capacidade artística humana é capaz de atravessar fronteiras inimagináveis de criatividade e transformar uma grande obra literária em um exímio espetáculo.

Na tentativa de responder à provocação inicial dessa introdução, pode-se afirmar que Shakespeare persiste porque insufla o desejo criador em artistas de várias épocas e lugares. Nesse sentido, cita-se a fala de um personagem do conto *Tempo de crise* (1873), de Machado de Assis (2015a, p. 1142): “Dizem de Shakespeare que, se a humanidade perecesse, ele só poderia compô-la, pois que não deixou intacta uma fibra sequer do coração humano”. Machado sabia.

Para encerrar essa introdução, nada melhor do que ceder espaço novamente a Machado (2015b, p. 913-914), que, na crônica da coluna *A Semana*, do periódico *Gazeta de Notícias*, de 23 de abril de 1893, escreveu: “Tudo são aniversários. Que é hoje senão o dia do aniversário natalício de Shakespeare? Respiremos, amigos; a poesia é um ar eternamente respirável. Miremos este grande homem; miremos as suas belas figuras, terríveis, heroicas, ternas, cômicas, melancólicas, apaixonadas,

varões e matronas, donzéis e donzelas, robustos, frágeis, pálidos e a multidão, a eterna multidão forte e movediça, que execra e brada contra César, ouvindo a Bruto, e chora e aclama César, ouvindo a Antônio, toda essa humanidade real e verdadeira. E acabemos aqui; acabemos com ele mesmo, que acabaremos bem. *All is well that ends well*".

1 O INÍCIO DA MODERNIDADE COMO ÉPOCA DE CONSTRUÇÃO DE CONCEITOS

1.1 QUESTÕES ÉTNICO-RACIAIS

1.1.1 Construto de raça e racismo

> *Ninguém nasce odiando outra pessoa pela cor de sua pele, por sua origem ou ainda por sua religião. Para odiar, as pessoas precisam aprender e, se podem aprender a odiar, podem ser ensinadas a amar.*
> Nelson Mandela. *Longa caminhada até a liberdade,* 2012.

Diante das ressurgências de preconceitos e discriminações no século XXI — as questões do negro na América do Norte e na África do Sul, o antissemitismo em diferentes partes do mundo, o tutsi na Ruanda do fim do século XX, os ataques terroristas de grupos extremistas, o conflito entre Israel-Gaza, xenofobia contra refugiados, entre outras —, constata-se que a problemática abordada por Shakespeare na peça *O mercador de Veneza* continua atual e relevante.

Os temas raça, etnia, xenofobia, entre outros, debatidos na contemporaneidade estão presentes na obra de Shakespeare? Havia racismo na época de Shakespeare? Diferentemente do que pensavam os estudiosos até os anos 1990, que consideravam tal questionamento um anacronismo, a resposta é um enfático “sim”!

A partir da segunda metade do século XX, surgiram inúmeros estudos, sobretudo com os benefícios das teorias pós-colonial e *queer*, estudos afro-americanos e teoria crítica da raça, que propiciaram nova luz para a análise de textos, performances e apropriações da obra do dramaturgo. Ayana Thompson, diretora da Universidade do Estado do Arizona e responsável pelos estudos medievais e renascentistas daquela instituição, afirma em *Shakespeare and Race* (2021) que “tem-

se uma abertura do homem, do autor e sua obra para um retrato muito maior e mais dinâmico do universo em que ele (Shakespeare) atuou e prosperou”[9] (2021, p. 4).

Na ótica dos conservadores, o embate sobre novas leituras dava-se porque consideravam anacronismo pensar em raça e racismo na época de Shakespeare, anterior ao surgimento do vocabulário específico, no sentido que o Iluminismo empregou, o de que raça era um traço biológico estável e identificável, argumentos esses provenientes de uma pseudociência.

Os novos historicistas situam os textos artísticos como produtos de um contexto histórico e como meio de compreender a história cultural e intelectual. Segundo Thompson, para esses pesquisadores, Shakespeare “não era um autor singular, mas um produto do ambiente histórico, cultural e material ao seu redor”[10] (2021, p. 5) e uma análise sobre raça em Shakespeare era considerada anacronismo, ideia contestada e reavaliada por críticos pós-colonialistas, como Ayanna Thompson e Ania Loomba. Segundo Loomba, pesquisadora indiana na Universidade da Pensilvânia com trabalhos concentrados em colonialismo e estudos pós-coloniais, raça e teoria feminista, “é necessário confrontar as longas histórias sobre raça para mostrar como o pensamento racial tem uma história e não é um pensamento fixo ou universal”[11] (2013, p. 5). A ideia de raça e racismo já tinha sido estabelecida antes da Idade Moderna, segundo afirma Geraldine Heng, professora de literatura comparada na Universidade do Texas, no livro *The Invention of Race in the European Middle Ages* (2018). A pesquisadora reitera que o pensamento racial, a lei racial e as práticas raciais existiam na Europa medieval antes mesmo do surgimento do vocabulário

[9] “It opens up the man, the author, and his works to a much larger and more dynamic portrait of the universe in which he played and thrived” (2021, p. 4).
[10] “not a singular author but as a product of the historical, cultural, and material environs around him” (2021, p. 5).
[11] It is as necessary to confront the long histories of race as it is to show that racial thinking has a history and is not a fixed or universal” (2013, p. 5).

“raça”. As crenças da Idade Moderna sobre diferença racial que alimenta as ideias modernas sobre raça não podem ser inferidas apenas com o uso de palavras particulares, “o importante é perceber se havia e de que forma era o conceito de diferença racial na época de Shakespeare”[12] (LOOMBA, 2013, p. 22).

Entre os séculos XII e XV, os europeus, envolvidos com as cruzadas religiosas e com as grandes navegações, entraram em contato com várias nações e povos, entre eles judeus, muçulmanos, africanos, nativos americanos, mongóis e romenos (ciganos). O mundo europeu experimentou encontros com um mundo em expansão, quando houve primeiros grupos de africanos e ameríndios, em Portugal, em 1444; na primeira viagem de Cristóvão Colombo, em 1492, no primeiro fluxo de africanos na Inglaterra em 1554, entre outros. Diante desses fatos, os europeus precisavam justificar sua superioridade sobre os demais povos e apoiaram-se na Bíblia (HENG, 2018).

No século XV, o choque entre os intelectuais humanistas e os teólogos tradicionais foi inevitável. Colonizadores, mercadores, intelectuais, escritores, dramaturgos, entre outros, estavam fascinados pelas diferenças entre várias religiões, línguas, cor da pele, arranjos familiares. O contato com o “outro” no início da Idade Moderna fomentou o surgimento da noção de raça. Segundo Loomba,

> Nos dias de Shakespeare, à medida que os europeus procuravam novos mercados e colônias no exterior, eles se tornaram culturalmente mais abertos e, ainda assim, mais isolados. Eles começaram a trazer escravos estrangeiros e a negociar com forasteiros, mas também a expulsar aqueles que consideravam “estrangeiros” de dentro de suas próprias nações. Tornaram-se cada vez mais conscientes do poder, riqueza e aprendizado de outros povos, das histórias e geografias precisas de mundos, além da Europa e, no entanto, essas consciências muitas vezes apenas intensificavam expressões de superioridade europeia e cristã. Os debates sobre

[12] “The real question is whether and in what form the concept of racial difference existed in Shakespeare’s time” (LOOMBA, 2013, p. 22).

> religião, cultura, diferenças corporais geradas a partir dessa época eram imensos para moldar o pensamento racial nos próximos quatrocentos anos”[13]. (2013, p. 4)

Historicamente, os gregos discriminavam com base na cultura e se consideravam superiores aos não gregos, a quem chamavam de bárbaros. Do Império Romano até a Idade Média, as discriminações tinham base na condição social e religiosa. O domínio de um povo estava atrelado às guerras. Após o Renascimento, com as grandes conquistas, expansão e exploração foram realizadas em nome do cristianismo. Para Ella Shohat e Robert Stam: “ainda que o discurso triunfalista do eurocentrismo — de Platão à OTAN — equipare a história ao avanço da razão ocidental, a própria Europa é na verdade uma síntese de diversas culturas, ocidentais e não ocidentais” (2006, p. 38).

Até 1960, poucos críticos shakespearianos haviam se debruçado sobre a teoria racial crítica, movimento intelectual e social de estudiosos e ativistas de direitos civis, como Eldred Durosimi Jones, que publicou *Othello’s Countrymen: the African in English Renaissance Drama*[14], em 1965. Trata-se de um estudo seminal que revela o quanto o conhecimento elisabetano do continente e dos povos da África foi subestimado pelos críticos modernos. Jones mostra que o drama na Inglaterra renascentista não apenas incluía referências à África e a africanos simbolicamente, mas também personagens africanos, refletindo o interesse no mundo fora da Europa.

---

[13] “In Shakespeare’s day, as Europeans searched for new markets and colonies abroad, they became culturally more open, and yet in many ways more insular. They began to bring in foreign slaves, and to trade with outsiders, but also to expel those they considered ‘foreign’ from within their on nations. They became increasingly aware of the power, wealth, and learning of other peoples, of the precise histories and geographies of worlds beyond Europe, and get this awareness often only intensified expressions of Europeans and Christian superiority. The debates about religious, cultural, and bodily difference generated during this period were profoundly to shape the development of racial thinking over the next 400 years.” (2013, p. 4)

[14] Livro ainda não traduzido para o português, cujo título, em uma tradução livre, seria: *Os compatriotas de Otelo: o africano no drama renascentista inglês*.

Isso evidencia que “[...] o conceito e construção de raça já eram evidentes no tempo de Shakespeare. Basta olhar os textos diferentemente”[15] (THOMPSON, 2021, p. 6).

Por conseguinte, alteram-se as leituras da questão de raça em Shakespeare em dias atuais, a exemplo das pesquisas de Thompson e de outros teóricos, os quais asseveram que os conceitos de raça e racismo, sim, existiam e foram produzidos e reproduzidos no quotidiano elisabetano-jaimesco por meio de discursos racializados, práticas políticas e epistemológicas, contribuindo para os estereótipos e a exclusão de judeus, africanos, mouros, turcos, entre outras etnias. Logo, “Shakespeare e raça são coevos; cresceram como contemporâneos”[16] (THOMPSON, 2021, p. 3). Nesse sentido, como a obra de Shakespeare, em especial, *O mercador de Veneza*, se relaciona com raça, racismo e pessoas de cor?

Shakespeare vivia, observava e usava de sua criatividade com vistas a um mundo considerado imperialista, no qual países europeus, entre eles a Inglaterra, “não somente exploravam o novo, como criavam sistemas de exploração para diversificar e reforçar suas economias à custa de outros”[17] (THOMPSON, 2021, p. 5). O poeta questiona, faz ouvir a voz dos excluídos dos centros de poder, como Shylock, delator das injustiças cometidas contra o povo judaico ou o Príncipe de Marrocos, que sofre discriminação por ser negro, ambos personagens da peça *O mercador de Veneza*. Nesse sentido, Ana Camati afirma que:

> Shakespeare viu-se obrigado a encontrar um meio para não desagradar a ninguém. A solução que encontrou foi introduzir recursos subversivos nas malhas de seus textos, elementos estes que possibilitassem leituras alternativas de suas peças: na superfície, o Bardo parecia ratificar a ordem patriarcal e o absolutismo monárquico,

[15] “[...] the concept of race and the process of race-making were evident in Shakespeare’s time — one only had to look at the texts differently” (THOMPSON, 2021, p. 6).
[16] “Shakespeare and race are coeval; they grew up as contemporaries” (THOMPSON, 2021, p. 3).
[17] “European countries, including England, were not only exploring parts of the world that were new to them, but also creating exploitative systems that worked to diversify and bolster their economies at the expense of others” (THOMPSON, 2021, p. 5).

> mas através do subtexto, instaurado a partir de estratégias de construtividade textual diversas, a ordem estabelecida é questionada e, muitas vezes, subvertida. (2008b, p. 140)

A palavra “raça”, segundo o dicionário Oxford, foi utilizada em inglês, pela primeira vez, pelo poeta escocês William Dunbar (c.1460-65-c.1530), em 1508, no poema *A dança dos sete pecados capitais* (*The Dance of the Seven Deadly Sins*). O vocábulo, segundo Loomba, foi usado com o sentido de grupo, “mas não nos diz muito sobre que tipo de grupos podem ser”[18] (2013, p. 22). Mas, foi no dicionário italiano-inglês (*A World of Words*, 1598), de John Florio (1552-1625), que surge o registro “*razza*” ou “*race*”, designando tipo, sangue etc., “vocábulo comumente utilizado para denotar grupos familiares e linhagem”[19] (2013, p. 22-23). Em 1684, o médico e antropólogo francês François Bernier (1625-1688) emprega o termo “raça” no sentido moderno para classificar a diversidade humana em grupos fisicamente contrastados.

O conceito de “raça”, como é entendido na contemporaneidade, é impregnado das ideias de poder e dominação. No entender de Hannah Arendt, “a raça teria sido uma tentativa de explicar sobre o Outro que ficava à margem da compreensão dos europeus” (2012, p. 215). Segundo Thompson, “raça não é uma realidade biológica, científica ou genética. Raça é uma ficção [...] não é uma categoria estável que se refere unicamente a cor de pele, aspectos somáticos ou fenótipos [...] raça não existe, mas racismo sim”[20] (2021, p. 7). O conceito foi forjado e

> significa a concepção ou a doutrina de que a natureza produziu a humanidade em grupos distintos, cada um definido por traços inatos que seus membros compartilham

[18] “but not tell us much about what kind of groups these might be” (2013, p. 22).
[19] “to denotate familial groups and lineage” (2013, p. 22-23).
[20] “race is not a biological, scientific, or genetic reality. Race is a fiction [...] nor is race a stable category that refers solely to skin colors [...]. Race does not exist, but racism does” (2021, p. 7).

> e que os diferenciam de membros de outros grupos distintos do mesmo tipo, mas de nível desigual[21]. (THOMPSON, 2021, p. 31)

Raça é uma criação que houve por meio de um processo denominado de construção de raça (*race-making* ou *racecraft*), termo cunhado por Karen E. Fields e Barbara J. Fields, socióloga e historiadora estadunidense, respectivamente. Para Fields e Fields,

> [...] a construção de raça não se refere a grupos ou ideias sobre características de grupos. Refere-se a terreno mental e à crença generalizada. Construto de raça origina-se não na natureza, mas em ação humana e imaginação. Não pode existir de outra maneira. A ação e a imaginação são coletivos ainda que individual, diários ainda que histórico, e consequente até mesmo quando aninhado na rotina diária.[22] (FIELDS; FIELDS citadas em THOMPSON, 2021, p. 8)

Entende-se construção de raça como o "horizonte imaginativo subjacente, o sistema de crenças ou a paisagem mental individual ou coletiva que procura dividir os humanos em linhas desiguais"[23] (THOMPSON, 2021 p. 8) para legitimar e consolidar a posição do segmento racial dominante por meio de um discurso e práticas orientadas para a manutenção do *status quo*. Para Stuart Hall, "raça é uma categoria discursiva e não uma categoria biológica" (HALL, 2002, p. 63).

Considera-se o racismo um sistema de opressão e negação de direitos, que se baseiam em uma ideia preconcebida e pejorativa a respeito de uma etnia ou grupo social. Raça não existe, mas racismo, sim. Racismo "é antes de tudo uma prática

---

[21] "stands for the conception or the doctrine that natures produced humankind in distinct groups, each defined by inborn traits that its members share and that differentiate them from members of other distinct groups of the same kind but of unequal rank" (THOMPSON, 2021, p. 31).

[22] "[...] racecraft does not refer to groups or to ideas about groups' traits. It refers instead to mental terrain and to pervasive belief. Racecraft originates not in nature but in human action and imagination; it can exist no other way. The action and imagination are collective yet individual, day-to-day yet hstorical, and consequential even when nested in mundane routine" (THOMPSON, 2021, p. 8).

[23] "underlying imaginative horizon, belief system, or individual and collective mental landscape that seeks to divide humans along unequal lines" (THOMPSON, 2021, p. 8).

social, significando uma ação ou uma razão ou justificativa para a ação, ou ambos”[24] (THOMPSON, 2021, p. 31). O racismo origina raça como um conceito “para garantir e assegurar uma distribuição desigual de riquezas, mercadorias, poder, direitos, etc.”[25] (THOMPSON, 2021, p. 8), e punir outros. Segundo Shohat e Stam: “o racismo é a tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abuso de poder, sejam eles de natureza econômica, política, cultural ou psicológica” (2006, p. 51). Assim, ambos, raça e racismo, são construtos sociais e operam em conjunto. Segundo Sérgio Martins de Oliveira Castro, o vocábulo “racismo” pode apresentar três conceitos na contemporaneidade:

> 1) Doutrina que afirma a superioridade de certas raças perante as demais;
> 2) Preconceito racial, ou seja, ódio irracional ou aversão a determinadas raças, pressupondo determinado tipo de comportamento, ou de características intrínsecas para os indivíduos pertencentes a essas raças;
> 3) Discriminação racial, que se manifestaria, numa sociedade, através das atitudes de um indivíduo ou de um grupo que preconizassem direitos e deveres distintos dos seus para determinados grupos, ou que representassem qualquer tipo de separação desses grupos dentro da sociedade. (2000, p. 2-3).

Embora frequentemente confundidos, os conceitos de “etnia” e “raça” são distintos. A ideia de raça está atrelada a uma concepção biológica, dando a entender que diferenças entre os diversos grupos étnicos estão ligadas a predisposições biologicamente inatas, o que acaba alimentando preconceitos sobre uma ou outra etnia. A etnia é puramente social e refere-se a um grupo que possui um sentimento de pertencimento, tendo como base as suas experiências por meio de suas histórias. A identidade do grupo é definida por meio de compartilhamento de uma mesma língua,

[24] “first and foremost a social practice, which means that it is an action and a rationale for action, or both at once” (THOMPSON, 2021, p. 31).
[25] “to ensure an uneven distribution of goods, wealth, power, rights, etc.” (THOMPSON, 2021, p. 8).

tradições, religião e território. O conceito estende-se às relações de alteridade entre grupos étnicos diferentes, ou seja, a capacidade de se colocar no lugar do outro, reconhecendo o direito destes apresentarem valores culturais distintos do seu. Os membros dos grupos étnicos enxergam-se como culturalmente diferentes de outros grupos sociais e vice-versa. Nesse sentido, estabelece-se uma relação de alteridade, cuja etnicidade — ou seja, a condição ou consciência de pertencer a um grupo étnico pela característica cultural, como a língua, religião, vestuário, história, símbolos, entre outros pontos de diferenciação — fornece ao indivíduo o laço com o passado em uma ideia de contínuo. Desse modo, assegura a perpetuação das tradições e dos sentidos que elas carregam, o que não significa que a etnicidade seja inalterável, imutável.

As questões étnico-raciais e suas intersecções impactaram a história da humanidade. Epistemologias racializadas existiram, foram empregadas e estabelecidas na época de Shakespeare e seus contemporâneos. A Era Elisabetana foi um período em que o racismo era evidente. Nos teatros do período elisabetano-jaimesco, que exerceram monumental influência na formação da opinião pública dos ingleses sobre o mundo, os palcos são, em parte, responsáveis pela construção de opinião a serviço da nação e do império. A peça *A batalha de Alcazar* (1594), de George Peele (1556-1596), contemporâneo de Shakespeare, por exemplo, traz a ideia de que o negro africano, provavelmente, era demoníaco. Nessa peça, o personagem Muly Hamet, um príncipe mouro, foi aceito pelo povo e pela corte, mas era visto por seus inimigos com desdém por conta de sua etnia e cor.

Em Shakespeare, crenças foram moldadas sobre cor, religião, nacionalidade, classe, dinheiro e gênero. A crítica que o dramaturgo faz sobre raça e racismo é por vezes explícita, como em *O mercador de Veneza*, quando a personagem Pórcia faz

comentários preconceituosos sobre o Príncipe de Marrocos; mas em outros momentos é implícita. O dramaturgo utilizou

> a palavra raça pouco mais de dezoito vezes em suas peças, assim como seus contemporâneos. Ele utilizava outros termos para comunicar diferenças de religião, etnia e cor. [...] seu uso frequentemente sugeria significados normalmente não associados com o termo 'raça' na atualidade"[26]. (LOOMBA, 2013, p. 22)

Ainda citando outro exemplo da peça, quando Jéssica diz: "Nunca me alegra a doçura da música" (5.1.74)[27], Lorenzo responde: "É porque teu espírito é sensível; basta nos ver a manada selvagem, ou a horda[28] de potros não domados [...] Se por acaso escutam uma trombeta [...] se acomodam" (5.1.75-77). A palavra "raça" nesse contexto está sendo usada como linhagem. A associação nobreza (teu espírito é sensível) e temperamento com animais (manada selvagem, ou horda de potros não domados), ou seja, aparência externa e qualidade interna, é usada posteriormente para relacionar pessoas com animais, como os babuínos e macacos em discursos racistas.

Em *Otelo, o mouro de Veneza* (1603-1604), o racismo verbalizado era representado, por exemplo, pelos vocábulos "mouro" e "negro". Assim, como em *O mercador de Veneza,* a palavra "judeu" apresentava conotação pejorativa, criando a divisão e o sentimento de serem estranhos. Celia Arns de Miranda, em estudo sobre

---

[26] "the word 'race' barely eighteen times; like most of his contemporaries, he usually finds other terms to convey diferences of religion, ethnicity, nationality, and colour. [...] his usage often suggested meanings not usually associated with the term 'race' today" (LOOMBA, 2013, p. 22).

[27] As citações em português de *O mercador de Veneza*, de Shakespeare, nesta tese são provenientes da edição da Editora Nova Aguilar (2016), na tradução de Barbara Heliodora. Doravante, todas as citações da peça serão assinaladas por números dos atos, cenas e versos com base nessa tradução.

[28] Horda, bando: em inglês, "*race".* Na versão em inglês de *O mercador de Veneza,* a palavra "race" é empregada, como demonstrada na citação a seguir: "*Or* ***race****, of youthful and unhandled colts*" (5. 1. 71-72 - minha ênfase).

o personagem Otelo e suas representações no palco em se tratando da cor da pele, afirma que:

> [...] o que importa é a percepção de que Otelo, apesar de estar, aparentemente, integrado na cultura veneziana e de ser admirado e requisitado por seus dotes na guerra, essa mesma sociedade prima por considerá-lo como o outro, aquele que pertence a uma cultura e raça diferentes, aquele que não tem o direito de conquistar uma donzela branca e requintada porque ele é o bárbaro, o diferente, aquele que, como indivíduo, é banido daquela sociedade. É, por esse motivo, que a questão da identidade cultural se constitui numa vertente prioritária nos estudos shakespearianos. (2009, p.16)

As descrições da escuridão e da luz, apesar de serem indicações dos padrões de beleza elisabetanos, tornaram-se um meio de formular noções de “eu” e “outro”. A polaridade do branco e do preto, na imaginação dos contemporâneos de Shakespeare, certamente influenciou a forma como a população começou a considerar a diferença. Se branco era a virtude; nesta lógica, o contrário seria a maldade, o ruim? Naquele contexto do dramaturgo, a brancura estava ligada a um grupo de qualidades associadas à virtude e a tudo o que é bom. Isso influenciou a maneira como os ingleses começaram a considerar a diferença, evidentemente não em todos os contextos, como em *Romeu e Julieta*, em que o elogio à noite poderia ser visto de forma negativa porque o excesso de bile negra tornaria um indivíduo excessivamente melancólico, o que, naquele contexto da Idade Moderna era algo que remeteria à vilania, à loucura, à ociosidade, entre outras características que frequentemente eram associadas aos “mouros”.

Na peça *Sonho de uma noite de verão* (1595-1596), Lisandro rejeita Hérmia após ser enfeitiçado pela flor e profere palavras com conotação racista contra ela: “Sai

você, sua etíope! [...]. Seu amor? Fora, encardida[29]! Remédio ruim, veneno amargo, fora! (3. 2. 258-263). Nesse sentido, “As hierarquias de poder e a maleabilidade inerente demonstram o processo pelo qual as diferenças humanas, tais como cor de pele, tornaram-se racializadas no período”[30] (THOMPSON, 2021, p. 31).

Logo, sendo coevos, raça e Shakespeare, como afirmado por Thompson (2021), o dramaturgo constrói e subverte estereótipos raciais em seus textos, especialmente na peça *O mercador de Veneza*. Shakespeare era um homem de sua época e, ao que tudo indica, o bardo, com *O mercador de Veneza*, contesta muito do que provavelmente testemunhou, o que indica que o dramaturgo tinha familiaridade com o tema, como o ódio ao povo judeu, criando personagens com grande escala de emoções, muito diferente do que fez seu contemporâneo Christopher Marlowe (1564-1593), que apresenta Barrabás na peça *O judeu de Malta* (c.1589) ao reforçar o estereótipo do judeu como um vilão grotesco, avarento e cruel. Dessa forma, Shakespeare parece provocar a plateia — que, muito provavelmente, se manifestaria com risos com a derrota do judeu Shylock, — ao questionar o riso, tornando o divertimento no mínimo desconfortável.

[29] A expressão *tawny tartar*, traduzida nessa frase por “encardida” aparece em outras peças de Shakespeare, como em *Antônio e Cleópatra* (1606-1607). *Tawny* é uma cor laranja-acastanhada e a palavra era usada para se referir a povos como egípcios ou turcos. *Tartar* (Tártaro) é outra designação para turco. Mais uma vez, Lisandro está se referindo negativamente ao tom de pele de Hérmia, refletindo o preconceito racial que existia na Inglaterra elisabetano-jaimesca. Disponível em: https://myshakespeare.com/midsummer-nights-dream/act-3-scene-2-popup-note-index-item-tawny-tartar. Acesso em: 20 fev. 2024.

[30] “the hierarchies of power informing their design, and the inherent malleability therein, helps us observe the process which human differences, such as skin color, became racialized in the period” (THOMPSON, 2021, p. 31).

1.1.2 A demonização do judeu

Um judeu não tem olhos?
Shakespeare. *O mercador de Veneza* (3.1.44).

A intolerância na história sempre se fez presente, como o antissemitismo, que não se originou e nem terminou com Hitler na Segunda Guerra Mundial: a discriminação, a violência e a perseguição aos judeus e a outras etnias minorizadas e religiosas são fatos presentes na sociedade e têm suas raízes nos primórdios da história da humanidade. Desde a Idade Antiga, passando pelo domínio grego da Palestina, posteriormente pelo domínio romano, depois com o surgimento do cristianismo, os judeus foram perseguidos.

A imagem deturpada do judeu pelo mundo cristão foi de ódio e de injustiça. Mas de onde surgiram essas imagens? Certamente, de muita desinformação e distorção da história e de seus personagens de um povo que sobreviveu a séculos e séculos de guerras, massacres e perseguições. Segundo Marcelo Szpilman, “nenhum outro povo, nascido na mesma época dos judeus, diante das mais terríveis ameaças à sua sobrevivência, teve tenacidade para manter-se vivo e unido até hoje” (2012, p. 11).

Desde o início do cristianismo e durante seu estabelecimento como religião oficial do Império Romano, vários fatores incitaram o antijudaísmo a se instalar no mundo cristão em séculos vindouros. Os judeus ou semitas (descendentes do filho de Nóe chamado Sem) são associados à maldição no Novo Testamento. A interpretação dos evangelhos pelos eruditos cristãos instigou o ódio e a violência por meio de pregações. Criou-se um dos mitos. A acusação contra o judeu pela escolha de Barrabás, e não de Jesus, para ser libertado por Pôncio Pilatos, integra o breviário do

antissemitismo cristão e popular. Na sua essência, o mito tem sua base e fonte nessas interpretações e por essa ótica os judeus foram amaldiçoados e condenados pela crucificação de Cristo.

Diferentes políticas geraram violência e intolerância, como a criação, a partir do século XII, do Tribunal da Santa Inquisição, quando a Igreja passou a combater as “heresias” de forma violenta. Com o crescimento político e social da Igreja, os judeus, desprovidos de um lugar na sociedade, passaram pouco a pouco a serem considerados estrangeiros.

> A partir do IV Concílio de Latrão (1215), as medidas de segregação aos judeus e os interditos multiplicam-se: uso de vestimentas ou de signos distintivos, restrição de residência, interdição de possuir terras, empregar cristãos. Humilhação, marginalização, espoliação, violência física são apenas prelúdios da onda de expulsões que agita a Europa. (AZRIA, 2000, p. 63)

Estabelece-se, portanto, no século XIII, uma sociedade fundada na rejeição e na exclusão. Essa sociedade “combatia tudo que viesse a ameaçar o nível de prosperidade. Heréticos, leprosos, judeus e homossexuais foram considerados impuros” (AZRIA, 2000, p. 24). Tal mentalidade de noção de impureza e de purificação desencadeou as atrocidades cometidas pelos nazistas na Segunda Guerra Mundial.

Segundo James Shapiro, desde a Idade Média os judeus foram estigmatizados por seus hábitos alimentares e pelas ideias preconceituosas em torno da identificação racial e étnica: o mito da não confiabilidade, do espírito vingativo, e da criminalidade que incluía o assassinato ritual de crianças cristãs, envenenamento de poços e fontes, causando mortes (1996, p. 33-42). Em 1144, por exemplo, judeus de Norwich, cidade ao leste da Inglaterra, foram acusados injustamente de terem matado uma criança em um ritual. As autoridades se negaram a abrir inquérito mediante a falta de provas. Nos anos

posteriores, as acusações aos judeus se repetiram em outras cidades inglesas, mas, por falta de provas, as denúncias nunca chegavam aos tribunais.

Acreditar que preconceitos e estigmas contra judeus ou outros povos são encontrados apenas na época medieval não é a realidade. Fatos recentes comprovam essa afirmação, como na Itália, em 2007, onde houve uma reação exaltada contra ciganos romenos acusados de assassinar uma italiana em Roma. Políticos neofascistas retomaram as antigas acusações de roubo de crianças e decretaram “em nome da segurança pública, a expulsão de imigrantes procedentes de outros países da União Europeia (nesse caso, ciganos romenos) maiores de idade e que morassem no país há menos de 10 anos” (Folha de São Paulo, 06 nov. 2007).

A Inglaterra foi a primeira nação da cristandade medieval a expulsar por lei toda a população judaica. A maioria dos judeus foi banida das ilhas britânicas em 1290, por Eduardo I (1239-1307) e, após a proibição, todos os bens deles foram confiscados. Nesse momento, encerrava-se o primeiro período da história dos judeus naquelas ilhas, história cujo início se deu no período da invasão normanda de 1066. A presença judaica foi significativa quando os judeus franceses, convidados por Guilherme, o Conquistador (1028-1087), se estabeleceram em Londres. Por determinação da Coroa, somente os judeus podiam conceder empréstimos a juros.

A atividade de usurário enquadrava-se dentro das condições reservadas aos judeus por uma sociedade que os estigmatizou, comportamento que pode ser definido como antissemitismo. Jacques Le Goff, em sua obra *As raízes medievais da Europa*, expõe que esse fato nem sempre ocorreu:

> Durante muito tempo, os judeus não apresentavam grandes problemas aos cristãos. Antes do século X, as comunidades judias são pouco numerosas no Ocidente e são essencialmente constituídas por mercadores que, com outros Orientais (libaneses, sírios etc.), realizavam o essencial do fraco comércio subsistente entre a cristandade

> e o Oriente. No entanto, a Igreja elabora uma teoria e uma prática das relações entre cristãos e judeus. (2007, p. 125)

Desse modo, Szpilmann argumenta que se estabelece a lógica do mal necessário. Para o autor, a base do relacionamento entre cristãos e judeus passa a ser o seguinte:

> o empréstimo a juros, considerado uma extorsão, seria tolerado aos judeus, mas os cristãos tinham o direito de lesar seu patrimônio. A lógica do mal necessário, ambígua, era que se os judeus se mostravam agressivos e hostis, ao emprestar dinheiro a juros, a sociedade cristã tinha todo direito de se 'proteger'. [...] Como todo mau pagador, o devedor invertia a situação, acusando os judeus de mesquinharia [...]. Tudo isso acabou despertando grande ódio na população cristã e gerou, desde aquela época, o estigma de que os judeus só pensam em dinheiro. (2012, p. 68-69)

Cumpre lembrar que a usura era considerada imoral para os cristãos, com base nas Escrituras Sagradas, que mostram diversas passagens sobre esta prática, como em Levítico (Cap. 25, vers. 35-37), que proíbe a usura, e em Deuteronômio (Cap. 23, vers. 19-20), que permite cobrar juros de um estranho, mas não de um irmão. Posteriormente, a Igreja passou a legislar diversos concílios contra a prática, decretando-a como vergonhosa e detestável pela lei divina e humana, negando até mesmo uma sepultura cristã ao usurário, entre tantas outras proibições. O IV Concílio de Latrão declarou a usura como a "malvadeza dos judeus", que exauriam a riqueza dos cristãos.

Segundo Jaques Attali, em 1545, "em meio ao cisma anglicano, Henrique VIII autoriza o empréstimo a juros [...]. Em 1571, o crédito é finalmente permitido e a nobreza se resigna, desprezando os que fazem tal comércio" (2003, p. 309). Ressalte-se que muitos judeus foram defensores do divórcio de Henrique VIII (1491-1547) e Catarina de Aragão (1485-1536).

Cabe frisar que a literatura inglesa medieval apresentou registros de oposição binária entre cristão e judeu mesmo após a expulsão, em 1290. O escritor Geoffrey Chaucer (c.1343-1400), considerado o pai da literatura inglesa e grande retratista da literatura universal, e que, segundo o crítico literário Otto Maria Carpeaux (1900-1978), representa “o grande dramaturgo, o primeiro em língua inglesa, e não igualado até Shakespeare” (2012, p. 225), incluiu a história do assassinato de uma criança, que se tornou parte do folclore inglês, em seus *Contos da Cantuária* (*The Canterbury Tales* – 1387). Chaucer, ao que tudo indica, inspirou-se nesse assassinato, atribuído indevidamente aos judeus, na cidade de Lincoln, em 1255. Nessa coleção de contos medievais, o escritor traz a caricatura e a satanização da figura dos judeus no *Conto da Prioresa*. Nesse conto, os judeus são caracterizados incompreensíveis e obstinados com o credo religioso, com comportamentos e estilo de vida diferentes.

O primeiro grande dramaturgo português Gil Vicente (1465-1536), em *O auto da barca do inferno* (1517), apresenta um personagem judeu, o sétimo personagem a ser julgado por seus pecados e o sexto a embarcar na barca do inferno. É recusado pelo diabo e pelo anjo por não ser adepto do cristianismo, o que o faz terminar indo para o inferno. Evidentemente, o período em que Vicente viveu era propício para a criação de seu personagem, pois Portugal, em 1496, durante o reinado de Dom Manuel, ordenou a expulsão dos judeus (e dos mouros) que não se convertessem ao cristianismo. Os que ficaram foram perseguidos e chamados de cristãos-novos. Trata-se de dois exemplos de que a literatura daquela época também contribuiu para fomentar a mentalidade e reforçar o estereótipo e o imaginário sobre o judeu.

Além da literatura, o teatro sacro — denominado Mistério — desempenhou importante meio de catequese antijudaica, o que provocou hostilidades contra os judeus, principalmente nas cidades onde cenas dos dramas de Cristo eram

apresentadas durante as comemorações da semana santa. Tal proposta estava intimamente relacionada com o contexto histórico da dominação da Igreja Católica e do aspecto filosófico do medievo.

A imagem do judeu como assassino de Cristo desencadeou revoltas, ódio e hostilidades. Além de serem considerados culpados pela morte do filho de Deus e de todo tipo de criminalidade, os judeus foram acusados de causarem várias doenças. Em consequência, comunidades judaicas foram atacadas, suas casas queimadas, pessoas torturadas e mortas. Do teatro sacro, o antijudaísmo passou para o teatro profano. Segundo Jean Delumeau, “Shylock só se tornou um personagem verossímil aos expectadores — em razão de todas as injúrias que os mistérios haviam lançado anteriormente sobre o povo” (2009, p. 425).

Ameaçada em seu poder, a Igreja escolheu o caminho da intolerância, o que significou a institucionalização da violência, por meio da Inquisição. A Igreja justificava todo tipo de brutalidade dos cristãos, como na Espanha, em 1481, onde “cinco mil conversos são torturados e, a seguir, libertados, após terem-se ‘arrependido’; outros setecentos são queimados vivos” (ATTALI, 2003, p. 260). Ao longo de décadas, de acordo com Stephen Greenblatt,

> os judeus da Inglaterra passaram por situações terríveis: acusados de profanação da hóstia e do assassinato ritual de crianças cristãs, odiados como usurários, demonizados como matadores de Cristo, surrados e linchados por multidões levadas ao paroxismo da fúria antissemita pelos sermões incendiários de monges itinerantes. (2011, p. 262)

Sobre os sermões de monges, o cineasta Michael Radford interpola uma ação no filme *O mercador de Veneza* em que religiosos incitam a violência contra os judeus que se encontram na Ponte Rialto.

A sociedade elisabetano-jaimesca possuía inúmeras questões em relação aos semitas, como preconceito racial e cultural (SHAPIRO, 1996, p. 54-55). A própria ausência de um maior número de judeus no país levou a população a desenvolver uma imagem negativa e preconceituosa. Com o pavor da miscigenação, os elisabetanos — e não apenas os elisabetanos, desde que a ideia prevalecia na Europa — consideravam os judeus um povo de sangue impuro, mesmo os convertidos eram vistos como cristãos ilegítimos.

> Os cristãos na Idade Média acreditavam que os judeus eram pessoas doentes e fracas, possuindo doenças do sangue que só poderiam ser curadas por uma infusão de sangue cristão. Assim, os judeus estavam sempre procurando oportunidades para se casar com cristãos puros e poluir a linhagem destes. Essa mentira se tornou a mais poderosa de todas as crenças nazistas sobre os judeus, e foi empregada como justificativa para aniquilar todo o povo judeu. (EISEN, 2018, p. 50)

Para os contemporâneos de Shakespeare, "os judeus representavam a ameaça de miscigenação cultural e pessoal, uma ameaça que, para o parlamentarismo do século XVIII — era ainda mais perniciosa do que o casamento com escravos negros coloniais da Inglaterra"[31] (SHAPIRO, 1996, p. 8). O pensamento de superioridade nas relações, portanto, ocorria entre ingleses e judeus na Inglaterra do século XVI e nas décadas após a Reforma Inglesa:

> Os ingleses começaram a pensar nos judeus não apenas como um povo que aproximadamente há três séculos havia sido banido do território inglês, mas também como uma ameaça potencial às fronteiras cada vez mais permeáveis de suas próprias identidades sociais e religiosas [...][32]. (SHAPIRO, 1996, p. 7)

---

[31] "The Jews represented the threat of both cultural and personal miscegenation, a threat that — to on eighteenth century parliamentarism — was even more pernicious than intermarriage with England's colonial black slaves" (SHAPIRO, 1996, p. 8).

[32] "The English began to think of the Jews not only as a people who almost three centuries earlier had been banished from English territory but also as a potential threat to the increasingly permeable

Segundo Camati, “a consciência racial era uma característica do nacionalismo emergente na Inglaterra elisabetana e a racionalização dessa questão era uma constante” (2009e, p. 63). A pesquisadora esclarece que:

> Paulatinamente o mito do estereótipo judeu, facilmente reconhecível, é subvertido, porque as diferenças raciais e culturais não eram tão óbvias como os ingleses gostariam que fossem. Por fim, instala-se uma verdadeira fobia em relação à miscigenação racial e contaminação do sangue, uma vez que, na realidade, não era fácil identificar um judeu, devido à perda da identidade judaica dos convertidos. A população tinha verdadeiro horror só em pensar de misturar seu sangue com descendentes judeus convertidos, que eram considerados impuros, falsos judeus e/ou cristãos ilegítimos, porque muitos dos que haviam ficado na Inglaterra não se diferenciavam dos ingleses em relação ao seu comportamento, aparência ou às suas ações. (2009e, p. 63)

A imagem estereotipada do judeu ganhava cada vez mais força na Inglaterra elisabetana, na oralidade e em publicações, como *Histoires prodigieuses* (1560), de autoria de Pierre Boaistuau (1517-1566), traduzido para o inglês em 1588. O livro apresenta histórias com ilustrações de monstros marinhos, serpentes gigantes, demônios, criaturas metade humana e metade animal, terremotos, cometas. A imagem recorrente na Idade Média do judeu mau é associada ao demônio na obra de Boaistuau por meio de relatos de envenenamentos de poços e fontes atribuídos aos judeus (Figura 1).

---

boundaries of their own social and religious identities.” (SHAPIRO, 1996, p. 7)

Figura 1 – Imagem de *Histoires prodigieuses* (1560), de Pierre Boaistuau. Ilustração da lenda de judeus invocarem o demônio e envenenarem poços. Fonte: Disponível em:< emhttps://www.alamy.com/stock-photo/by-pierre-boaistuau.html>. Acesso em: 20 ago. 2022.

Ao que tudo indica, o antissemitismo tornou-se mais intenso após o envolvimento do médico particular da rainha Elizabeth I (1533-1603), Roderigo Lopez (1525-1594), um marrano — ou seja, descendente de judeus portugueses convertidos e batizados — em um complô para assassinar a soberana em 1594 (Figura 2). O povo se interessou vivamente por esta situação e houve um ressurgimento de racismo e fanatismo religioso em Londres de 1593 a 1594, principalmente após o julgamento de Lopez, que foi brutalmente torturado, enforcado e esquartejado, “apesar de uma displicente intervenção da soberana e seu favor” (ATTALI, 2006, p. 310). Esse evento “fez com que muitos conversos deixassem o país, abrigando-se nos Países Baixos. Os que ficaram foram expulsos em 1609 por Jaime I (1603-1625), após o soberano saber que os conversos praticavam o judaísmo em segredo” (SZPILMAN, 2012, p. 109). É importante destacar que a relação entre os judeus e a medicina sempre foi muito forte na Europa, havendo muitos médicos judeus nas cortes de imperadores, califas, papas, reis etc. Segundo Sérgio D. Simon, em artigo no site *Morashá*,

> ao longo de muitos séculos, na Europa, reis e nobres, famílias abastadas e até o próprio Papa, optavam, quando possível, por médicos judeus. Essa figura arquetípica de um médico judeu remonta até mesmo à Babilônia do século III, onde havia um sábio talmúdico de nome Samuel que, segundo se dizia, era capaz de curar quase todas as doenças.” (2016)

A situação piorou quando a Igreja aumentou o discurso contra o povo judaico a partir do século XV. Mesmo assim, a longa tradição dos médicos judeus continuou em voga.[33]

Figura 2 – Imagem de Roderigo Lopez (à direita) comprando veneno de um espanhol, de autoria de Friedrich van Hulsius, 1627. Fonte: Disponível em: <https://embta.english.ucsb.edu/items/show/34>. Acesso em: 20 ago. 2022.

É digno de nota que um judeu-converso português, o doutor Hector Nunes, “entrou para a história por ter sido o primeiro a alertar a rainha Elizabeth I que a esquadra espanhola se preparava para atacar a Inglaterra” (SZPILMAN, 2012, p. 109). Nunes toma conhecimento, pelas redes de mercadores conversos, da chegada iminente da frota espanhola e ainda outro judeu de nome Joachim Ganz, que permaneceu em segredo na Inglaterra, e que, segundo Attali,

[33] Destaca-se que nos primeiros 100 anos do Prêmio Nobel, 26% dos agraciados com o prêmio em Medicina eram judeus.

> revoluciona a exploração de cobre [...] e assegura à marinha inglesa uma considerável vantagem sobre os simples canhões de ferro dos quais dispõe a armada espanhola [...] dois conversos totalmente esquecidos pela História, Nunes e Ganz, permitem assim aos ingleses vencer aquela que era chamada de Invencível Armada. (2006, p. 310)

Na Renascença, que chegou tarde à Inglaterra, “as então recentes descobertas do Oriente e das Américas e tudo o que estava acontecendo na ciência e na tecnologia se transformaram em inquietações e curiosidades, e ao teatro coube o papel de satisfazê-las” (HELIODORA, 2008a, p. 9). Entre 1579 e 1642, aproximadamente, cinquenta peças inglesas com personagens marcados por raça e religião foram apresentadas, e os temas despertavam o interesse da plateia, o que contribui sobremaneira para formar a percepção de identidade e de diferença. Segundo afirma Shapiro sobre a quantidade de peças produzidas e que sobreviveram ao tempo, em especial do período elisabetano: “é uma sorte que tenham sobrevivido, pois somente cerca de seiscentas de 3.000 peças encenadas entre a ascensão ao trono da rainha Elizabeth, em 1558, e o fechamento dos teatros, em 1642, chegaram a ser impressas” (SHAPIRO, 2012, p. 255).

Nesse contexto, o judeu passou a figurar nos palcos, tanto no teatro religioso quanto no teatro profano, uma vez que os dramaturgos representavam a ideologia do poder e preconceito. Alguns críticos indicam que *O judeu de Malta* de Marlowe, influenciou diretamente Shakespeare na escrita de *O mercador de Veneza* e “não é absolutamente improvável que a *Chamberlain’s Men* tenha sugerido a seu principal autor (Shakespeare) que uma peça a respeito de um judeu poderia ser extraordinariamente saudável para a bilheteria do grupo” (HELIODORA, 1999, p. 8). Segundo Azevedo,

> é perceptível a imitação de Marlowe em *O mercador de Veneza* [...]. A linguagem de Shylock e o uso que Shakespeare faz do personagem para criticar a hipocrisia de uma sociedade cristã derivam, evidentemente, de Barrabás, o personagem título de *O judeu de Malta*. (2008, p. 253)

Embora o teatro de Shakespeare se chamasse O Globo (*The Globe)* e pudesse dar a ideia de um teatro que representava o universo no palco, o dramaturgo apresentava esse mundo a partir de sua criatividade. O teatro para os elisabetanos

> era a caixa mágica onde se podiam não só ver lindos espetáculos, mas um pouco de cada coisa. Com fartas doses de imaginação, tinha-se ainda informações a respeito de lugares, fatos e fenômenos estranhos em que o fantástico, o quase miraculoso e o malévolo pululavam. E com a vantagem de muitas terem no título "A verdadeira história de...".[34] (HELIODORA, 2008a, p. 9)

No prefácio da obra *Falando de Shakespeare* (2009), de Barbara Heliodora, Gerd Bornheim (1929-2002), professor e crítico de teatro brasileiro, menciona que Shakespeare criou um novo conteúdo, imprimiu e inseriu uma nova história e geografia em suas peças. Tal pensamento valida o argumento de que muitos ingleses tiveram uma visão do mundo estrangeiro formada com base em peças shakespearianas e de outros dramaturgos que não interagiram com o mundo real. Mesmo assim,

> foram responsáveis por uma dramaturgia rica e flexível, que era não só entretenimento de primeira qualidade como também o portal para toda espécie de novos horizontes, pois tratava do vasto leque de temas que se passavam nos mais variados países e épocas. Foi esse o teatro que Shakespeare encontrou quando chegou a Londres. (HELIODORA, 2014, p. 22)

[34] Era comum os dramaturgos do período elisabetano-jaimesco mencionarem no título de suas obras a expressão "A verdadeira história de..." para, dessa forma, tentarem atribuir veracidade ao texto dramático, embora nem sempre fosse a "verdade".

Foi nesse contexto de 1593 a 1597 que Shakespeare escreveu *O mercador de Veneza.* Em uma "Veneza de comédia, metáfora da Londres da época, porto já fervilhante de atividade, trata de justiça e de liberdade, do direito de emprestar e do direito de explorar, de amor e de corrupção" (ATTALI, 2006, p. 310). Grande analista da alma humana, Shakespeare soube captar com rara sutileza a intolerância social e religiosa, principalmente entre o mundo cristão e o mundo judeu, que haveria de eclodir mais tarde na Contrarreforma, movimento criado pela Igreja Católica a partir de 1545, representada pela Inquisição.

1.2 POLÍTICAS DE GÊNERO E SEXUALIDADE

1.2.1 Homossociabilidade e homoerotismo

> *Na amizade a que me refiro, as almas entrosam-se e se confundem em uma única alma, tão unidas uma à outra que não se distinguem, não se lhes percebendo sequer a linha de demarcação. Se insistirem para que eu diga por que o amava, sinto que não o saberia expressar senão respondendo: porque era ele; porque era eu.*
>
> Michel de Montaigne, 1996, p.182.

Para melhor compreensão das questões de sexualidade e gênero na época de Shakespeare, pretende-se delinear neste subcapítulo a homossociabilidade e o homoerotismo[35] ao longo dos tempos, desde a Antiguidade clássica ao Renascimento e, consequentemente, à criação artística de Shakespeare. Cada tempo tem o seu

[35] O vocábulo "homoerotismo", surgido no Brasil principalmente com os estudos seminais dentro da academia brasileira atribuídos ao psicanalista Jurandir Freire da Costa, é considerado um termo guarda-chuva na contemporaneidade. Essa nomenclatura passa a ser usada principalmente no meio acadêmico e na crítica literária como conceito operacional eficaz para descrever prática, comportamentos e subjetividades. O termo é capaz de abarcar desde a pederastia grega até as identidades da contemporaneidade, abordando as formas diferentes de relacionamento entre iguais, independentemente das configurações histórico-culturais e das percepções pessoais e sociais que geram, bem como da presença ou ausência de elementos emocionais ou identitários específicos (COSTA, 1992, p. 21).

Zeitgeist e sua forma de lidar com as subjetividades e as relações de amizade e homoerotismo.

A homossociabilidade, conceito desenvolvido pela estadunidense Eve Kosofsky Sedgwick, é mais abrangente e complexa que a noção de amizade e pode ser entendida como um espaço privilegiado em que personagens masculinos mantêm relações de amizade, rivalidade e domínio regidas pela questão de classe. Em suma, a homossociabilidade muitas vezes não está atrelada a laços sexuais e eróticos, mas, na maioria das vezes, está relacionada à construção de espaços e discursos excludentes, sobretudo contra a mulher. Para Sedgwick,

> o padrão emergente de amizade masculina, orientação, direitos, rivalidade e hetero- e homossexualidade estava em relações íntimas e mutáveis com a classe; e que nenhum elemento desse padrão pode ser compreendido fora da sua relação com as mulheres e com o sistema de género como um todo. (1985, p. 1)[36]

Na história da sexualidade, nem o grego nem o latim tinham uma palavra com o mesmo alcance semântico do conceito moderno de homoerotismo[37], que é o de estar em um plano simbólico em que intervêm valores e concepções de mundo que extrapolam o âmbito da sexualidade, cuja identidade não é uma mera descrição das práticas, nem está associada a comportamentos específicos.

Na Grécia Antiga não havia discriminação das relações chamadas de amor grego ou amor socrático, prática recomendável entre homens, entretanto as relações

---

[36] the emerging pattern of male friendship, mentorship, entitlement, rivalry, and hetero-and homosexuality was in an intimate and shifting relations to class; and that no element of that pattern can be understood outside of its relation to women and the gender system as a whole. (1985, p. 1)

[37] Prefere-se, doravante, adotar os termos “homoerótico” e “homoerotismo” nesta tese, em vez de homossexualidade, seguindo os recentes estudos acadêmicos sobre sexualidade na Idade Moderna e em Shakespeare. Reconhece-se que tais termos não trazem conotações negativas nas diferentes possibilidades de interpretação do texto *O mercador de Veneza*, considerando-se os desejos e sentimentos explícitos ou não de alguns sujeitos ficcionais no texto dramático ou nas transposições fílmicas que fazem parte do *corpus* desta tese. Por fim, entende-se que os termos se aplicam melhor à proposta desta tese sem receio de incorrer em anacronismo ou impropriedade conceitual.

diferiam fundamentalmente em forma e função da sexualidade moderna. Os textos e vasos gregos mostram que os relacionamentos homoeróticos normalmente ocorriam entre homens adultos e rapazes. Pelas leis helênicas, os relacionamentos eram considerados uma prática pedagógica, com objetivo de adquirir e transmitir sabedoria sobre assuntos filosóficos, políticos, militares e até mesmo sexuais. Esse relacionamento era chamado *paiderastia* (amor a meninos).

Na moral da Roma antiga, o homoerotismo não era excludente. Era tolerado, desde que fosse respeitada a virtude do homem. Para os historiadores Pierre Grimal (2005) e Paul Veyne (2008), Roma era bissexual. Os poetas latinos consideravam que todos os homens sentiam desejo pelo mesmo sexo em algum momento ou outro. Poetas como Catulo (87 ou 84-57 ou 54 a.C.), Horácio (65-8 a.C.), Virgílio (70-19 a.C.) e Ovídio (43 a.C.-17 ou 18 d.C.) enalteceram o desejo em algumas de suas obras, bem como Petrônio (27 d. C.-66 d. C.), mestre da prosa, em *Satíricon* (c. 60 d. C.). Na segunda *Écloga*, poema ambientado na natureza, por exemplo, também chamada de *Bucólica II*, de Virgílio, Córidon, um pastor, reflete sobre seu amor e expressa o desejo por um jovem servo de nome Aléxis. Tal obra foi amplamente lida por estudantes em toda a Europa durante o Renascimento.

Na mitologia greco-romana, alguns mitos foram criados para explicar a “pederastia”, como Orfeu, poeta e músico, que se apaixonou por adolescentes trácios, após a morte de sua esposa, Eurídice. Há outros exemplos de relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo, como Aquiles e Pátroclo, Zeus e Ganimedes, Apolo e Jacinto, Hermes e Crocus, Narciso e Ameinias, além de Dionísio e Adônis, Pan e Sátiros, Héracles ou Hércules e Hilas, entre outros. Muitos deuses da Antiguidade não tinham sexo definido.

Com a cristianização do Império Romano, qualquer expressão de amor homoerótico tornou-se tabu e proibiu-se a sua prática. Em 390 d.C, o imperador romano Teodósio I (347-395 d.C) proclamou uma lei proibindo permanentemente todas as relações sexuais com pessoas do mesmo sexo, tendo como punição a morte, o que marca, ao que tudo indica, a moral cristã sobre a moral romana. A sexualidade no âmbito religioso era voltada apenas para a reprodução.

Na Idade Média, o homoerotismo teve alguma tolerância, provavelmente pelo legado cultural romano. A virada aconteceu no século XIII, quando São Tomás de Aquino (1225-1274) escreveu a *Suma Teológica* (1265-1273), que tratava de Deus, da natureza do homem e das questões morais. Nessa obra, São Tomás condenou o homoerotismo, o qual passou a ser fortemente combatido pela Igreja e pelas autoridades civis até praticamente o século XX, situando-o como algo contra a natureza, pois estava contra a propagação da espécie humana. Todo ato sexual sem a função procriadora, portanto, era considerado pecado, o que passou a conferir ao homoerotismo um caráter demoníaco e proibido. A ideia do pecado reforçava o medo do castigo divino e do inferno. Tal prática poderia culminar com a morte na fogueira. Durante a Idade Média, as autoridades eclesiásticas impunham proibições e regras de conduta e de abstinência. O matrimônio tornava-se um rito sacralizado.

Na literatura medieval, o homoerotismo se faz presente, de forma explícita, em *Decamerão* (1348 a 1353), de Giovanni Boccaccio (1313-1375), na quinta jornada da décima novela: a história de Pietro di Vinciolo. O *Decamerão* apresenta uma imagem concreta e sensível dos hábitos, comportamentos, crenças e sentimentos de pessoas de vários meios sociais com erotismo, humor, vilanias, críticas à Igreja Católica, ao poder e aos desejos, aos impulsos e interesses humanos no momento de transição do mundo medieval para o moderno e que muito influenciou os autores das

gerações posteriores. Há discussões sobre o amor e as virtudes cristãs, mas quase nunca os personagens agem nos moldes, como na novela de Pietro de Vinciolo, o que demonstra que a voz narrativa não os pune e não os condena. Para Carpeaux, Boccaccio “é o primeiro grande realista da literatura universal. Daí o panorama multicolor e, no entanto, sempre realista, da sociedade do século XIV, que é o *Decamerone*” (2012, 245, v. 1). Destaca-se que *Decamerão* e as obras dos poetas latinos, entre outras, influenciaram sobremaneira autores como Geoffrey Chaucer (1343-1400), Lope de Vega (1562-1635), Molière (1622-1673), e, em especial, Shakespeare.

No Renascimento, período de grandes transformações em todas as esferas da vida e do conhecimento, bem evidentes na cultura, sociedade, economia, política e religião, houve a revalorização do corpo Procurava-se renovar as conquistas gregas e romanas da Antiguidade, não no sentido de uma imitação, o que seria a repetição, mas na busca “de inspiração em seus atos, suas crenças, suas realizações, de forma a sugerir um novo comportamento do homem europeu” (SEVCENKO, 1985, p. 15).

Na pintura, o humanismo expôs o homem no centro do universo e não mais Deus, desvelando os corpos e o nu. Destacam-se, por exemplo, Leonardo Da Vinci (1452-1519) e Michelangelo (1475-1564), artistas que retrataram o corpo nu masculino na pintura e na escultura, apesar de as obras serem criticadas pela Igreja Católica. São incontáveis as referências artísticas que remetem para o campo erótico entre dois indivíduos do mesmo sexo na história da cultura renascentista.

Kenneth Borris assevera que “o movimento [Renascimento], também renovou a consciência de práticas e aspirações homoeróticas comuns na Antiguidade clássica.

Os renomados amores de Safo, Sócrates, Alexandre — o Grande, Júlio César e Virgílio tornaram-se amplamente divulgados”[38] (2004, p. 10).

O retorno aos modelos e às fontes da Antiguidade levou à constituição do humanismo renascentista, e vários filósofos da época revisitaram essas raízes. O tema amizade masculina, *male friendship* ou homossociabilidade, bastante presente na cultura humanista, encontra raízes na *Ética e* na *Política*, de Aristóteles (384-322 a.C), e *De Amiticia*, de Cícero (106 a 43 a.C), como uma relação exclusivamente gratificante e virtuosa. Para ambos, a verdadeira amizade é um relacionamento de perfeita equidade e similaridade. Segundo Melissa E. Sanchez,

> o relacionamento heterossexual nunca poderia atingir tal perfeição. Como as mulheres eram consideradas inferiores aos homens no intelecto e no autodomínio, o apego de um homem a uma mulher era um sinal de paixão efeminada e irracional de *eros*[39][...]. Em contraste, quando um homem amava um homem igual socialmente, isso era a afeição masculina e racional de *philia.*[40] (2020, p. 64)[41]

Em *Romeu e Julieta*, há ecos da afirmação de Sanchez quando Romeu, durante a briga entre Teobaldo e Mercúcio, na cena 3, ato 2, alega estar efeminado, logo após Teobaldo, por baixo do braço de Romeu, atingir Mercúcio e matá-lo: “[...] a

---

[38] “The movement also renewed awareness of homoerotic practices and aspirations common in classical antiquity. The renowned loves of Sappho, Socrates, Alexander the Great, Julius Caesar and Virgil became widely publicized” (2004, p. 10).

[39] Amor *eros*, juntamente ao amor *philia* e amor *ágape,* é um dos três tipos de amor definido pelos gregos, *Eros* é o amor romântico, associado à paixão e ao desejo.

[40] Segundo Thais Florêncio de Aguiar, “a palavra *philia,* embora traduzida por amizade [...], consiste na afeição-matriz mais forte e desenvolvida na cultura da Grécia Antiga. [...] Se na modernidade se fala em amor paternal, amor filial, na Antiguidade os gregos diziam *philia* paternal, *philia* filial. Adotando a tradução costumeira de *philia* por amizade ou algo próximo disso. [...] *philia* parece denotar certa relação amistosa, que pode existir inclusive entre amantes (*philia érotiké*), sendo situada no campo semântico entre amizade e amor”. Disponível em: < https://doi.org/10.1590/0102-091125/107>. Acesso em: 15 mar. 2023.

[41] “Heterosexual relations could never achieve such perfection. Because women were deemed men in inferiors in intellect and self-mastery, a man’s attachment to a woman was a sign of the effeminate, irrational passion of *eros* [...]. By contrast, when a man loved a male social equal, this was the masculine, rational affection of *philia*”. (2020, p. 64)

minha honra foi ferida/ Pelo insulto de Teobaldo, meu primo/ Há uma hora apenas. Ah, Julieta, /Sua beleza me efeminou, / Amolecendo o aço de valor" (3. 2.113-117).

Entre os filósofos que abordaram a amizade masculina, destaca-se Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592), autor que Shakespeare apreciava e que, certamente, muito do pensamento do filósofo influenciou a poética shakespeariana. Sobre os ensaios de Montaigne, Marilena de Souza Chauí afirma: "dúvidas e interrogações encontram-se em quase todos os Ensaios, constituindo-lhes a tônica dominante" (1996, p. 12). Shakespeare e outros dramaturgos contemporâneos desenvolveram suas próprias ideias sobre a amizade com base no respeito pela diferença humana.

Montaigne traz o tema amizade em um dos seus famosos ensaios, intitulado *Da amizade* e publicado em 1580, dedicado ao seu amigo também filósofo Étienne da La Boétie (1530-1563). Nesse ensaio, Montaigne faz menção à moral aristotélica que afirmava que os bons legisladores se preocupavam mais com as relações de amizade do que com a justiça e, segundo o escritor, "a amizade assinala o mais alto ponto de perfeição na sociedade" (1996, p. 178).

A amizade para Montaigne é a mais perfeita forma de relação entre os seres humanos e o maior sentimento que pode haver e supera, inclusive, o amor de um casal. Shakespeare traz esse sentimento na peça *Romeu e Julieta* quando Mercúcio expressa publicamente sua dedicação ao amigo Romeu. E que esse amor deveria ser mantido a todo custo. Mercúcio fica magoado quando Romeu não o ouve ou fica do seu lado quando ocorre a luta com Teobaldo. Tal sentimento de revolta e traição faz com que Mercúcio coloque uma praga nas casas Capuleto e Montéchios. Alguns críticos, como Paul Hammond, constatam que "quando a paixão de Romeu por Julieta o afasta da companhia de seus amigos homens, liderados por Mercúcio, eles zombam

dele com trocadilhos obscenos que buscam restabelecer uma confortável subcultura masculina. [...]. Jogo homossocial inclui jogo homoerótico”[42] (1996, p. 59).

Montaigne ainda afirma que a vivência de uma virtuosa amizade se desenvolve fortemente, de maneira que as almas se unem no desejo de comunhão até procurarem ser uma só em dois corpos, como foi referenciado na epígrafe deste subcapítulo. O filósofo sublinha a natureza erótica da amizade masculina quando expressa seu sentimento por La Boétie “em nosso primeiro encontro casual [...] sentimo-nos tão atraídos um pelo outro, já tão próximos, já tão íntimos que desde então não se viram outros tão íntimos como nós” (MONTAIGNE, 1996, p. 182). Tal pensamento reverbera na comédia *Os dois cavalheiros de Verona* (1590-1591) quando Shakespeare dá voz a Valentino, um dos cavalheiros, que responde ao Duque, no momento em que é por ele questionado se conhecia o cavalheiro Proteu, “Eu o conheço como a mim mesmo” (2. 4. 53). Ressalte-se que essa peça é a primeira experiência de Shakespeare no gênero comédia romântica e, pela primeira vez, o dramaturgo usa o recurso do travestimento quando Julia, amada de Proteu, se transforma no pajem Sebastian. Tal recurso se repetirá em *Noite de Reis* (1600-1601), *Como gostais*/*Como quiserem* (1599-1600) e *O mercador de Veneza* (1596-1597).

Montaigne reverbera no famoso soneto 42 de Shakespeare, que trata de um triângulo amoroso entre o eu lírico, uma mulher e um jovem amante, em que a traição dupla resultaria do próprio amor que amada e amigo dedicariam a “seu canto: unindo-se, eles amariam um no outro a imagem ali deixada pelo adorador de ambos” (OLIVEIRA, 2009, p. 19). No verso 13, o eu lírico exalta “Meu amigo e eu somos um” (SHAKESPEARE, 2010, p. 42). Posteriormente, Francis Bacon (1561-1626) dedicou-

[42] “When Romeo and Juliet's passion takes him away from the company of his male friends, led by Mercutio, they mock him with obscene puns that seek to reestablish a comfortable masculine subculture. [...]. Homosocial play includes homoerotic play” (1996, p. 59).

se à escrita de vários ensaios, procurando refletir o significado da amizade, situando-a como elemento central na condução da vida política e social dos homens.

Alan Bray afirma, em *Homosexuality in Renaissance England* (1982), que o homoerotismo na Idade Moderna não pode ser definido como uma prática sexual de minorias ou uma identidade erótica discreta. Nos séculos XVI a XVIII não havia ainda a ideologia homofóbica. Para o pesquisador Mario DiGangi, em *The Homoerotics of Early Modern Drama*: “O homossocial e o homoerótico se sobrepuseram em maior extensão, e com menos preocupação concomitante, no início do período moderno do que seria possível mais tarde sob um regime moderno de sexualidade”[43] (1997, p. 2).

No tocante à diferenciação entre a amizade masculina e homoerotismo, Alan Bray, em seu ensaio *Homosexuality and the Signs of Male Friendship in Elizabethan England* (1994), esboça a dinâmica política, social e religiosa da homossexualidade, termo esse usado pelo autor no período elisabetano-jaimesco. O autor expõe a tênue e contraditória diferenciação entre a amizade masculina e a sodomia[44], o que no seu entender é considerado uma fragilidade na política sexual elisabetana, pois essa sociedade carecia de um conceito de uma minoria homossexual distinta da população em geral, o que não indica que a sodomia era aceitável, pois, naquele contexto, era um pecado considerado crime, apesar de ser uma prática existente. Jonathan Goldberg, citado em SANCHEZ, argumenta que se:

[43] “The homosocial and the homoerotic overlapped to a greater extent, and with less concomitant concern, in the early modern period than would be possible later under a modern regime of sexuality” (1997, p. 2).

[44] Da Idade Média até o século XIX, o termo “sodomita” era utilizado não apenas para se referir a homens que faziam sexo com homens, mas havia a ideia de que o sodomita era um traidor, monstruoso, herético, entre outras características negativas. Esse termo não era voltado às mulheres. A palavra tem origem bíblica e era utilizada para designar atos praticados pelos moradores da cidade de Sodoma, reconhecida por sua imoralidade e perversão, principalmente pela prática de sexo entre iguais. A designação disseminou-se por meio do discurso religioso como o pecado da carne contra a natureza.

> a sodomia denominava atos sexuais apenas em contextos particularmente estigmatizantes, não há razão para não acreditar que tais atos aconteciam o tempo todo, não reconhecidos como sodomia,chamados, entre outras coisas, de amizade ou patrocínio, e facilitados por camas compartilhadas, por exemplo, por servos ou alunos, por professores e alunos, por reis e seus asseclas, ou rainhas e suas damas.[45] (2020, p. 57)

Isso leva a crer que a Inglaterra criou uma linha divisória entre as duas formas e estabeleceu convenções da amizade masculina dentro dos parâmetros aceitáveis. O Estado exercia o papel de sustentar os ensinamentos da Igreja e punir os ofensores. Para Sanchez, o homoerotismo "não foi marginalizado e nem reprimido no período. Ao invés, a amizade erotizada entre pessoas do mesmo sexo, a pedagogia, a devoção religiosa e a produção textual eram centrais para as instituições culturais"[46] (2020, p. 57).

Henrique VIII (1491-1547) proclamou crime as atividades sexuais não reprodutivas e a criminalização passou a vigorar pelo *Buggery Act*[47]*,* de 1533, a primeira legislação civil que considerava a sodomia como a criminalização das relações ditas não naturais. Apesar de haver a lei, Stanley Wells observa que

> durante os quarenta e cinco anos de governo de Elizabeth I (1533-1603) e os vinte e três de James I (1566-1625) somente seis homens foram indiciados nos condados nas proximidades de Londres [...]. O relacionamento sexual entre homens era comum no período, embora em várias épocas tenham tentado esconder o fato. E há boas razões para acreditar que não eram considerados subversivos, a menos que envolvessem violação de crianças[48]. (2010, p. 34)

---

[45] "[...] sodomy named sexual acts only in particularly stigmatizing contexts, there is no reason not to believe that such acts went on all the time, unrecognized as sodomy, called, among other things, friendship or patronage, and facilitated by beds shared, for instance, by servants or students, by teachers and pupils, by kings and their minions, or queens and their ladies." (2020, p. 57)

[46] "was neither marginalized nor repressed in the period. Instead, eroticized same-sex friendship, pedagogy, religious devotion and textual production were central to cultural institutions" (2020, p. 57).

[47] Palavra equivalente a "sodomita".

[48] "During the forty-five years of Elizabeth's reign and the twenty-three years of James I's reign only six men are recorded as having been indicted for sodomy in the Home County assizes [...]. Male-to male

O próprio rei Jaime I, responsável pela tradução da Bíblia na Inglaterra, tinha relacionamentos homoeróticos. Um deles foi com o jovem George Villiers (1592-1628), que, em 1615, foi considerado parceiro de cama (*bedfellow*) do rei. Villiers tornou-se Marquês em 1618, Lorde *High Admiral* em 1619 e, finalmente Duque de *Buckingham* em 1623. Posteriormente, em resposta a críticas do Conselho privado contra o favoritismo flagrante pelo jovem, o rei defende-se dizendo:

> Eu, James, não sou um deus nem um anjo, mas um homem como qualquer outro. Portanto, ajo como um homem e confesso amar aqueles que me são queridos mais do que outros homens. Você pode ter certeza de que amo o conde de Buckingham mais do que qualquer outro, e mais do que vocês que estão aqui reunidos. Desejo falar em meu próprio nome e não que isso seja considerado um defeito, pois Jesus Cristo fez o mesmo e, portanto, não posso ser culpado. Cristo teve seu John, e eu tenho o meu George[49]. (NORTON, 1998, p. 20)

Bray menciona que o conceito de amizade masculina no período, embora distante do sodomita na consciência pública, era que o de que amigo homem podia cultivar um alto nível de intimidade com seus pares. Amigos do sexo masculino podiam ser companheiros de cama, homens beijados e abraçados, muitas vezes em público, e professavam profundo amor um pelo outro. Mas ainda assim isso era aceitável. Parece que essa intimidade era considerada civil, enquanto a sodomia era inerentemente subversiva. Muitos acharam difícil discernir a linha divisória entre as duas formas de relacionamento homoerótico, criando a necessidade de convenções

---

sexual relationship were common, even though later ages have often tried to submerge the fact. And there is good reason to believe that they were not regarded as subversive unless they involved rape of a child." (2010, p. 34)

[49] "I, James, am neither a god nor an angel, but a man like any other. Therefore, I act like a man and confess to loving those dear to me more than other men. You may be sure that I love the Earl of Buckingham more than anyone else, and more than you who are here assembled. I wish to speak in my own behalf and not to have it thought to be a defect, for Jesus Christ did the same, and therefore I cannot be blamed. Christ had his John, and I have my George". (NORTON, 1998, p. 20)

de amizade masculina que precisavam ser seguidas para garantir que permanecesse no quadro de referência aceitável (BRAY, 1994, p. 40-61).

Apesar de haver companheiros de cama, ou *bedfellows*, e isso ser considerado uma característica da amizade masculina, não se pode considerar algo tão preciso. É evidente que em muitas dessas relações de amizade masculina havia inúmeros exemplos de companheiros que se envolveram em atividades sexuais porque o ato sexual entre pessoas do mesmo gênero sempre existiu. A homossociabilidade pode ser observada em *Otelo, o mouro de Veneza*, na relação de Iago com os personagens masculinos, e um provável desejo homoerótico pelo mouro, acentuada na transposição fílmica homônima, sob a direção de Oliver Parker, em 1995. Segundo Wells,

> na época em que Shakespeare escrevia os poemas narrativos e pelo menos um número de sonetos, um grupo de poetas — Christopher Marlowe, Richard Barnfield, and Michael Drayton — atendiam especialmente a leitores com interesses homoeróticos e considero que Shakespeare se encaixa nesse meio."[50] (2010, p. 11)

Destacam-se as obras de Barnfield (1574-1620) *The Affectionable Shepherd* (1594) e *Cynthia* (1595), cujos poemas são explicitamente eróticos. Segundo críticos, a poesia de Barnfield influenciou Shakespeare a ponto de seu nome ser sugerido como o "poeta rival", um dos vários personagens, fictícios ou reais, mencionados nos sonetos shakespearianos.

Kenneth Borris revela que "entre 1607 e 1608, o teatro *Whitefriars*[51], em Londres, focava uma consciência que simpatizava com o desejo homoerótico,

---

[50] "[...] during his time at which Shakespeare was writing his narrative poems, and at least some of the Sonnets, a group of poets — Cristopher Marlowe, Richard Barnfield, and Michael Drayton — catered especially for readers with homoerotic interests, and I consider how, if at all, Shakespeare fits into this milieu." (2010, p. 11)

[51] *Whitefriars Theatre*: teatro particular em Londres, localizado no convento do mosteiro de Whitefriars, no lado norte do rio Tâmisa. Michael Drayton e Thomas Woodford converteram o salão do refeitório em um teatro particular em 1606. Os primeiros teatros privados eram cobertos e usavam luz artificial. O

documentado pelos trocadilhos *queer* em seu repertório”[52] (2004, p. 15). De fato, tais questões estavam enraizadas nos círculos sociais e culturais da sociedade da época e, como Sanchez afirma: “[...] as intimidades autorizadas entre homens e mulheres do mesmo sexo estavam arraigadas na estrutura social e política do início da Inglaterra moderna, elas poderiam ser difíceis de distinguir de suas contrapartes demonizadas, a sodomia e o tribadismo”[53] (2020, p. 57). De acordo com Greenblatt, o pesquisador questiona e assevera que:

> Os elisabetanos reconheciam a existência de desejo sexual entre pessoas do mesmo sexo; com efeito, em certo sentido, era mais facilmente justificável do que o desejo heterossexual. Proclamava-se que os homens eram intrinsecamente superiores às mulheres; por que então os homens não podiam sentir-se atraídos por outros homens? A sodomia era estritamente proibida pela religião e pela lei, mas, deixando de lado a proibição, era bastante compreensível que homens amassem e desejassem homens. (2011, p. 257)

A performance de gênero na Inglaterra elisabetana é um ponto importante a ser considerado, pois havia a exclusividade de o teatro ser composto apenas por homens. Valerie Traub enfatiza que “o fenômeno do ator jovem torna o palco um lugar no qual a energia homoerótica é provocada, trocada, negociada e deslocada” (1992, p.118), o que corrobora Stephen Orgel,

> parte do fascínio de ter meninos representando mulheres é que os meninos [...] eram objetos reconhecidos de atração sexual para os homens [...]. O componente homossexual, e particularmente o pederástico, da imaginação erótica elizabetana é

preço do ingresso era mais alto que o dos teatros públicos e todos tinham assento. Disponível em:<https://www.britannica.com/topic/Whitefriars-Theatre>. Acesso em: 30 abr. 2023.

[52] “Between 1607 and 1608, the Whitefriars theater in London focused on a consciousness that was sympathetic to homoerotic desire, documented by the queer puns in its repertoire” (2004, p. 15).

[53] “[...] authorized same-sex intimacies between men and between women were ingrained in the social and political structure of early modern England, they could be hard to distinguish from their demonized counterparts, sodomy and tribadism” (2020, p. 57).

> explícita e na maior parte surpreendentemente não problemática[54]. (ORGEL, citado em SANCHES, 2020, p. 60)

Para Michael Shapiro, a Inglaterra preservava as companhias “com atuação exclusivamente masculina como uma forma de conter a sexualidade feminina, a qual achavam ser mais ameaçadora que a homossexualidade masculina. Mulheres, portanto, eram mantidas fora do palco”[55] (2002, p. 2).

Conforme Phyllis Rackin, em *Shakespeare and Women*, “as implicações do travestimento no teatro teriam sido significativamente diferentes em um teatro ocidental moderno”[56] (2005, p. 5). A extensão e a natureza dessas diferenças ainda são assuntos para intenso debate, por exemplo, o que acontecia quando personagens femininas, cujos papéis eram desempenhados por atores masculinos em trajes femininos, adotavam disfarces masculinos? Que tipo de atração era gerada pelo espetáculo em uma cena de amor quando ambos os atores que o representavam eram do sexo masculino e estavam vestidos com trajes masculinos? (RACKIN, 2005, p. 9-10). De qualquer forma, é importante ressaltar que Shakespeare transforma a convenção do travestimento (*crossdressing*)

> em estratégia artística para questionar a validade da limitação dos papéis femininos, colocando a nu o artifício de construção de uma criatura chamada mulher: o duplo travestimento do ator pode ser visto como um emblema da igualdade entre os sexos, independentemente da roupa que vestem. (CAMATI, 2014, p. 111)

---

[54] “[...] part of the allure of having boys play the parts of women was that boys [...] were acknowledged objects of sexual attraction for men [...] the homosexual, and particularly the pederastic, component of Elizabethan erotic imagination is both explicit and for the most part surprisingly unproblematic.” (2020, p. 60)

[55] “with exclusively male action as a way of containing female sexuality, which they believed to be more threatening than male homosexuality. Women, therefore, were kept off the stage” (2002, p. 2).

[56] “the implications of cross-dressing in theater would have been significantly different in a modern Western theater” (2005, p. 05).

O travestimento é parte de uma ação teatral. A importância ideológica do travestismo faz parte das convenções da narrativa dramática e da produção dramática da Renascença. O travestimento no teatro não pode ser confundido com o travestismo nas ruas de Londres.

As desigualdades entre homens e mulheres eram comuns no tempo de Shakespeare; eram sancionadas pela lei e pela religião e reforçadas pelos costumes da vida diária, enraizados na cultura. O fato de a superioridade masculina ser dada como certa "não significa que toda mulher era subordinada em todos os sentidos para todos os homens ou que muitas mulheres não ocupavam cargos de autoridade e poder"[57](RACKIN, 2005, p. 27). Para Sanchez, "a opacidade e a fluidez das categorias sexuais na Idade Moderna na Inglaterra podem esclarecer as complexidades e contradições de nossos costumes sexuais contemporâneos"[58] (2020, p. 58).

Shakespeare faz referências sobre a amizade masculina em várias obras. Para Pauline Kiernan, "[...] a linguagem da amizade masculina na literatura e nas artes é apaixonada e frequentemente trata de amor entre iguais. Nas peças de Shakespeare, a ligação masculina é frequentemente atada com agressão e com desejo erótico masculino"[59] (2006, p. 20). Como exemplo, em *Henrique V* (1598-1599), quando seu tio, o Duque de Exeter, comenta uma situação sobre Henry, o lorde Scroop de Masham, conspirador contra o soberano ser o companheiro de cama do rei: "*Nay, but the man that was his bedfellow*[60]" (2. 2. 8). Outra referência de grande

[57] "does not mean that every woman was subordinate in every way to every man or that many women did not occupy positions of authority and power" (RACKIN, 2005, p. 27).
[58] "The opacity and fluidity of sexual categories in early Modern England can attune us to the complexities and contradictions of our contemporary sexual mores" (2020, p. 58).
[59] "[...] the language of male friendship in literature and the arts is passionate and often about love between equals. In Shakespeare's plays, male bonding is often laced with aggression and male erotic desire" (2006, p. 20).
[60] Prefere-se deixar o verso na língua inglesa porque a ideia de "companheiro de cama" (*bedfellow*) está mais evidente do que a tradução em português deste mesmo verso, que assim se encontra: "Que um homem com quem tudo partilhou" (2.2.8).

destaque e a mais explícita passagem homoerótica em Shakespeare ocorre em *Otelo, o mouro de Veneza*, quando Iago, para substanciar sua imputação de adultério entre Cássio e Desdêmona, afirma ter compartilhado a cama de Cássio e que esse procurou ter intimidade com ele como se fosse Desdêmona: “Há dias pernoitei com Cássio/ E sofrendo com forte dor de dentes/Eu não pude dormir. Certos homens têm alma tão devassa/ Que até no sono falam de seus casos [...] Ouvi-o murmurar ‘Doce Desdêmona’ /Fique alerta, ocultemos nosso amor” [...] gritou ‘Doçura’ e me beijou com força” (3. 3. 415-425).

Em *Noite de Reis* (1600-1601), a intimidade entre Orsino, o Duque de Ilíria, e Cesário também se evidencia quando o primeiro explica que todos os seus segredos e emoções profundas foram contados a Cesário. Na verdade, Cesário, que era Viola disfarçada, apaixonou-se por esta intimidade. Revela-se, portanto que um companheiro de cama era conhecido por ter a maior influência sobre os outros. Outro exemplo nessa mesma peça é o personagem Antônio, que expressa profundo amor e devoção a Sebastian, embora a amizade fosse contra seus interesses.

É digno de nota que a “sodomia”, estava atrelada também a um ato equiparado a um desejo de se rebelar contra a sociedade, associado a outras transgressões de engano, ateísmo e blasfêmia, o que colocava o sodomita em uma situação de banimento dos limites aceitáveis de respeitabilidade e piedade dentro da comunidade. Nesse sentido, na consciência pública do período do Renascimento inglês, o ato sodomita se afastava do conceito de amizade masculina. Para Galery, o termo sodomia, “na época de Shakespeare, designava um extenso campo semântico, englobando, além de atos sexuais, outras práticas tidas como subversivas, tais como a bruxaria e revolta política” (2006, p. 166). Segundo Bray, criava-se, portanto, uma ambivalência entre a amizade masculina e a sodomia, o que Galery corrobora ao

afirmar que “esse tipo de ambiguidade no que tange entre o interdito e o permitido também pode ser constatado em relação ao homoerotismo, no contexto do renascimento inglês. É fato que havia discrepâncias entre o preceito e a conduta” (2006, p. 166). Sanchez, ao responder sobre questionamento se havia gays e lésbicas no Renascimento, é categórica em afirmar:

> Não e sim. Porque a Renascença não categorizava as pessoas baseada nas preferências sexuais; não havia gay, lésbicas ou pessoas *queer* ou comunidades no mesmo sentido que há na contemporaneidade. De fato, o termo “homossexual” não fazia parte do vernáculo europeu até o século XIX. Mas a ausência de uma categoria formal não deveria ser confundida com ausência de pessoas as quais atualmente poderíamos descrever como gay, lésbica ou *queer*. O termo “heterossexual” não existia também até o século XIX. Se não existiam gays antes disso, também não existiam heterossexuais.[61] (2020, p. 8)

Certos grupos sociais, especialmente aqueles sujeitos a outros preconceitos, também foram considerados mais propensos a cometer sodomia. Um desses grupos era a impopular comunidade de mercadores italianos. Em Florença, por exemplo, a “sodomia” foi proibida de 1432 até 1502. Neste período, mais de 17 mil homens foram incriminados e 3 mil condenados, em uma população de 40 mil habitantes, o que indica que a prática era veementemente combatida. Em Veneza e Florença, os homossexuais se tornaram bodes expiatórios para a peste — fato que se repete em outras circunstâncias nos anos 1980, quando os gays foram estigmatizados pela população e pela imprensa por causa do surgimento da Aids em todo o mundo. Na época, o termo mais utilizado para se referenciar à epidemia era “a peste gay”.

[61]“No and yes. Because Renaissance societies didn't categorize people based on sexual preferences; there were no gay, lesbian or queer persons or communities in the same sense that there are today. In fact, the term ‘homosexual’ was not part of the European vernacular until the nineteenth century. But the absence of a formal category should not be mistaken for the absence of persons whom we would now describe as gay, lesbian or queer. The term ‘heterosexual’ did not exist until the nineteenth century either. If there were no gay people before that, neither there were any ‘straight’ people.” (2020, p. 8).

Além de serem considerados responsáveis pela peste em Florença e Veneza, os gays também eram culpados pelo declínio populacional e vistos como ultraje para o código de respeitabilidade burguesa. Shakespeare colocou insinuações de amizade homossexual na peça justamente em Veneza (subentende-se para não ofender diretamente a sociedade inglesa) para chamar a atenção dessa mesma sociedade para a existência do homoerotismo em seu meio.

De qualquer forma, se não existia o termo “gay” antes disso, também não existia “heterossexual”. Homens que eram amigos íntimos poderiam ser suspeitos de “sodomia” se pertencessem a diferentes classes socioeconômicas ou se um amigo parecesse comprometido com a amizade, principalmente por razões financeiras, o que pode ter sido o caso de Antônio e Bassânio em *O mercador de Veneza,* que será mais bem explicitado no capítulo posterior.

1.2.2 Patriarcado: o lugar da mulher na época elisabetano-jaimesca

The woman plays today; mistake me not,
No man in gown or page in petticoat.
Prólogo de Thomas Jordan para *Otelo.*[62]

O início da Idade Moderna foi um período em que ocorrem grandes mudanças no conceito de mundo e do lugar que homens e mulheres ocupavam em um horizonte humanista, em que a Igreja começava a perder a hegemonia. Foi também um período

[62] “A mulher atua hoje; se não me engano/ Nenhum homem de beca ou pajem de anágua." Em 8 de dezembro de 1660, durante o reinado de Carlos II (1630-1685), no início da restauração da monarquia, o teatro Killigrew, na rua Vere, em Londres, apresentou a peça *Otelo*, na qual o papel de Desdêmona foi interpretado pela primeira vez por uma mulher. A ocasião foi assinalada por um prólogo de Thomas Jordan (c. 1612-1685), poeta, ator e dramaturgo. (A Dictionary of the Drama. W. Davenport Adams. Philadelphia: J.B. Lippincott Company, 1904).
Disponível em: > https://www.theatredatabase.com/17th_century/women_on_stage.html>. Acesso em: 10 maio. 2023.

de grande mudança na vida econômica das pessoas, com o mercantilismo e o declínio do sistema feudal. Considerando-se que no período elisabetano-jaimesco houve mudanças na história da Inglaterra, principalmente políticas, econômicas e religiosas e que o teatro teve papel ambivalente, uma vez que pôde reproduzir e reforçar as ideologias dominantes ou apresentar novas formas de ver e impulsionar ideias potencialmente subversivas, qual o papel das mulheres nesse contexto? Há muitos questionamentos sobre o lugar da mulher nesse período.

Na dramaturgia, as mulheres sob a ótica de Shakespeare representavam o contexto histórico-político social daquele período, uma vez que dada à força feminina em sua obra faz com que elas sejam modeladas e remodeladas de acordo com as mudanças de pensamento em cada século? Nesse sentido, como Shakespeare deu voz às mulheres em sua criação poética, já que elas nem sequer poderiam representar no palco?

Tais questionamentos são importantes para o entendimento do período, da evolução e da consolidação do drama. Foi a Inglaterra de seu tempo que Shakespeare observou. Camati enfatiza a unanimidade de alguns críticos em afirmar que Shakespeare e seu extraordinário "*insight* a respeito da condição humana contribuiu para que retratasse homens e mulheres com igual arte e perspicácia, evidenciando a capacidade da mulher de transcender os limites de sua condição dentro do sistema patriarcal" (2008b, p. 134-135), fato que só foi possível porque, conforme Aimara da Cunha Resende advoga: "Shakespeare é o homem certo, no lugar certo, na hora certa" (RESENDE, 2006, p. 11).

O período em que Shakespeare viveu foi bastante controverso. A nova ordem social e religiosa na Inglaterra fora criada por Henrique VIII (1491-1547), quando se desligou de Roma e declarou-se chefe supremo da Igreja da Inglaterra, em 1533. Após

a morte do monarca, em 1547, subiu ao trono Eduardo VI (1537-1553), terceiro monarca da casa Tudor. A Inglaterra e a Irlanda passaram a ser governadas pelo tio e tutor do novo rei, Eduardo Seymour, o Duque de Somerset (c.1500-1552), protestante obstinado.

Na linha sucessória, após a morte de Eduardo VI, assumiu o trono Maria I (1516-1558), filha de Henrique VIII e Catarina de Aragão (1485-1536). Maria I foi a primeira rainha a governar a Inglaterra por direito próprio, católica ferrenha e perseguidora dos protestantes. Não à toa denominada pelos súditos como “a rainha sanguinária”. Após a morte da soberana, neste contexto conturbado por conflitos entre protestantismo e catolicismo, paradoxalmente, a Inglaterra e a Irlanda passaram a ser governadas mais uma vez por uma mulher: a Gloriana, rainha Elizabeth I (1533-1603), quinta e última monarca da Casa Tudor, filha de Henrique VIII e Ana Bolena (1501-1536).

Elizabeth I governou a partir de 1558, após a morte de sua meia-irmã, a rainha Maria I, filha de Henrique VIII e de Catarina de Aragão (1485-1536). Quarta e penúltima monarca da Casa Tudor, Elizabeth I chegou ao poder aos 25 anos, em um mundo patriarcal, no qual reinou por 44 anos. Considerada a heroína da causa protestante, consolidou a Igreja Anglicana. Segundo John Roe, “[...] culturalmente, a Inglaterra absorvera o impacto da Reforma e era um país protestante fortemente independente num alinhamento geográfico de estados dominados pelo catolicismo”[63] (2012, p. 4).

Governante em uma das fases mais ricas da Inglaterra, Elizabeth I, patrona das artes e da cultura, proporcionou estabilidade e contribuiu para fortalecer o espírito de uma identidade nacional. Em novembro de 1588, no famoso discurso para levantar

[63] “[…] culturally, England had absorbed the Reformation’s impact and was a strongly independent Protestant country in a geographic alignment of states dominated by Catholicism” (2012, p. 4).

as tropas antes da batalha de Tilbury, em Essex, Elizabeth I apresentou-se como legítima monarca inglesa e ressaltou: “Eu sei que tenho o corpo de uma pessoa fraca e mulher débil, mas tenho o coração e o estômago de um rei**,** e de um rei da Inglaterra também**”**[64] (TUDOR, 2005, p. 77). Tal discurso fora recriado muitas vezes em filmes, televisão e em vários gêneros literários.

A soberana defendia seu direito e autoridade de decidir, não por méritos ou atributos pessoais de seu corpo feminino, mas pela masculinidade de seu corpo político. A recusa em se casar, apesar da intensa pressão de seus conselheiros, e a imagem de si mesma como “a Rainha Virgem” aumentou ainda mais sua habilidade de se distanciar da fraqueza atribuída ao seu gênero. Elizabeth I sabia o que significava submeter-se a um homem por experiência na observação do destino trágico ao ver as esposas de seu pai. No centro de toda a efervescência na Inglaterra estava a lenda enigmática da própria rainha, um mito deliberadamente criado e sustentado ao longo de quatro décadas. Segundo Roy Strong,

> O culto de Gloriana foi habilmente construído para reforçar a ordem pública e, mais ainda, para deliberadamente substituir as exterioridades da religião antes da Reforma — o culto da Virgem e dos santos com suas respectivas imagens, procissões, solenidades e júbilo secular. Assim, ao invés dos diferentes aspectos do culto à Nossa Senhora, temos os “diversos amores” da rainha virgem; ao invés dos rituais e festividades de Corpus Christi, Páscoa e Ascensão, temos as novas festas do dia da elevação de Elizabeth ao trono e do seu aniversário[65]. (1999, p.16)

[64] “I know I have the body of a weak person and feeble woman, but I have the heart and stomach of a king, and a king of England too” (TUDOR, 2005, p. 77).

[65] The cult of Gloriana was cleverly constructed to reinforce public order and, even more, to deliberately replace the externalities of pre-Reformation religion — the cult of the Virgin and saints with their respective images, processions, solemnities, and secular jubilation. Thus, instead of the different aspects of the cult of Our Lady, we have the ‘diverse loves’ of the virgin queen; instead of the rituals and festivities of Corpus Christi, Easter and Ascension, we have the new festivities on the day of Elizabeth's elevation to the throne and her birthday. (1999, p.16)

Elizabeth I, com diplomacia, cultura e inteligência, conduziu seu reinado a um nacionalismo triunfante. No fim de seu governo, no início do século XVII, a Inglaterra já era considerada o principal centro financeiro da Europa. A soberana governou em um período cujo patriarcado condicionou o comportamento das mulheres por muitos séculos. Segundo Kate Millet, escritora e ativista feminista estadunidense: “Em matéria de conformidade, o patriarcado é uma ideologia dominante sem igual; é provável que nenhum outro sistema tenha exercido um controle tão completo sobre os seus subordinados”[66] (2016, p. 32-33).

Historicamente, a voz masculina sempre preponderou na arte, na política e nas ciências. A inferioridade da mulher estava ligada à crença de que o homem era superior, a quem deveria recorrer em busca de defesa e segurança. A ideologia do machismo; ou seja, a dominância, era apoiada pelo sistema econômico, político, jurídico, como no direito romano, que exerceu forte influência no direito civil moderno. Segundo Solange Ribeiro de Oliveira,

> todos esses fatos representam a continuidade, em nossas sociedades, de uma concepção originária do antigo direito romano. Sede do pensamento patriarcal, Roma colocava nas mãos do chefe de família a vida e os bens de sua mulher, seus filhos, dependentes e escravos. Constituíam todos eles propriedade sua, e, nessa condição, como as brasileiras de até bem pouco, eram passíveis de execução sumária se de alguma forma desafiassem a autoridade do *pater familias*. (2008, p. 228)

No tocante às sexualidades, sempre fizeram parte da estruturação da hierarquia social no sentido de comportamentos que tratam da satisfação da necessidade e do desejo sexual. As formas de sexualidade foram e ainda são objetos

[66] “When it comes to conformity, patriarchy is an unparalleled dominant ideology; it is likely that no other system has exercised such complete control over its subordinates “(2016, p. 32-33).

de disputa, de controle social e individual, de emancipação ou violência contra as pessoas, como afirmam os estudos de Stearns (2010) e Foucault (1984).

É grande o desafio de romper o esquema binário, construído em uma lógica patriarcal das posições binárias do pensamento tradicional, a qual consiste de dois pontos mutuamente excludentes, mas hierárquicos: homem/mulher, público/privado, homossexual/heterossexual, preto/branco, forte/fraco, razão/emoção, entre outras oposições. Nesse esquema, criou-se o conceito de feminilidade, uma construção cultural que impõe padrões e comportamentos. Sob essa ótica, a mulher é vinculada ao consumo, ao sentimento, ao lazer, à passividade, à leitura, em contraposição à masculinidade, ligada à produção, ao trabalho, ao intelecto, ao ativismo e ao ato de escrever.

A desvalorização da mulher na literatura ocorre há séculos. Tanto na mitologia greco-romana quanto na cristã primitiva, a mulher é identificada como a fonte de todos os problemas do mundo e origem do mal.

Na sociedade grega, de forma geral, a mulher era destituída de direitos políticos ou jurídicos. Os papéis que lhe cabiam eram, geralmente, o de ser mãe e de ter herdeiros. O medo de ser enganado e a desconfiança por mulheres têm raízes na mitologia grega, como na representação de Hera, rainha dos deuses do Olimpo e esposa de Zeus. É retratada como uma mulher dissimulada, ciumenta, agressiva e que odiava e perseguia as amantes e os filhos bastardos de Zeus. Pode-se afirmar que tal representação, aliada ao pensamento sexista do deus grego, reproduz-se em séculos de misoginia.

Paradoxalmente, a mitologia dá grande importância à figura feminina: amor, sexo e sexualidade estavam intimamente ligados à criação da terra, do céu e do submundo. Desde o início, a teogonia grega era repleta de assassinatos, incestos,

poligamia etc., mostrando o papel reprodutivo da mulher de proteger o cosmos e a raça humana e garantir a fecundidade da natureza. No contexto da cultura grega, é importante destacar que Eurípedes (480 a. C-406 a. C) representa uma confrontação do *status quo* quando Medeia desempenha o papel de uma mulher forte, independente, rebelde e até cruel, ao matar os filhos para se vingar de Jasão. Aristófanes (446 a.C-386 a.C) é outro dramaturgo que surpreende pela ousadia e tratamento dos temas "sexo" e "emancipação feminina" com nas duas comédias *A revolução das mulheres (392 a.C)* e *Lisístrata*: *a greve dos sexos* (411 a.C).

Na tradição greco-romana, a mulher, marginalizada, subordinada e oprimida, deveria ter as três principais virtudes: obediência, paciência e silêncio, “atributos” que se perpetuaram por séculos em diferentes culturas. É necessário salientar que Cleópatra, tanto como figura histórica como em Shakespeare, é o oposto da tradição do papel da mulher no contexto greco-romano. O dramaturgo chama atenção a essa tradição em *Antônio e Cleópatra* (1606-1607), quando Enobarbus, amigo de Antônio, descreve Otávia, irmã de César, como uma mulher “[…] de diálogo santo, frio e quieto” (2.6.115-116), ao que Menas responde: “E quem não gostaria de ter uma mulher assim?” (2.6.117), o que denota o pensamento vigente na época. Shakespeare dá voz a Cleópatra, uma das mais fascinantes heroínas de suas peças. A rainha egípcia “é ainda mais ousada, visto que a sua posição garante a ela o que a maioria das mulheres não tinha: independência. Cleópatra não é apenas soberana de um povo, mas, também, de si mesma” (CAMATI, 2008b, p. 141).

Acreditava-se que havia a restrição de atribuições sociais e a separação rígida de papéis, que eram conceitos ou construções culturais de masculinidade e feminilidade que estavam inscritos na própria natureza do homem e da mulher, segundo a vontade de Deus. Ofélia, em *Hamlet* (1600-1601), é um exemplo do efeito

de uma sociedade opressora. Dividida entre figuras masculinas irreconciliáveis, Ofélia foi usada como isca por Polônio, seu pai; aviltada por Hamlet e controlada pelo irmão Laertes.

A Idade Média herdou da Antiguidade o legado grego, romano e o bíblico. Como a base da sociedade medieval era teocêntrica, a Igreja passou a influenciar e exercer o poder de forma muito forte, em especial no comportamento das pessoas, nos relacionamentos interpessoais, na vida familiar e na forma de pensar e agir. Nesse período, segundo Le Goff, “Deus entra no pensamento e na história da Europa” (2007, p. 94). A Igreja, exercendo grande poder político e social, tornou-se a principal instituição da Europa e responsável pela visão misógina e sexista da mulher.

O pensamento ocidental foi moldado com base em narrativas dogmáticas e hegemônicas. Na Bíblia, há várias passagens, como o mito adâmico, antifeminista e culpabilizador de Eva (e por extensão a todas as mulheres). Criada a partir da “costela de Adão”, o que já coloca a masculinidade como o início da humanidade, Eva foi expulsa do paraíso por desobediência, tornando-se a causadora da morte e de todas as tristezas das gerações vindouras. Para Le Goff, desde a criação do corpo de Eva já se evidencia a desigualdade da mulher, a qual, segundo a ideologia do medievo, deveria pagar em sua carne a transformação do pecado original em pecado sexual (2006). Cria-se a figura do homem dominador da relação, uma vez que a mulher havia sido condenada pelo pecado original e deveria, portanto, ser mantida na submissão.

Ainda na Bíblia, há referências ao mito da insaciabilidade sexual da mulher, muito comum nas sociedades patriarcais, atrelado ao temor de que a sexualidade feminina se tornasse uma ameaça à ordem estabelecida. O Antigo Testamento retrata a violência declarada contra a mulher, uma vez que para o crime de adultério previa-

se a pena capital, em várias passagens, como em Levítico (20. 20), Deuteronômio (22. 21), Ezequiel (16. 38-40), entre outras.

O Novo Testamento apresenta as mulheres como seguidoras de Cristo e membros líderes das comunidades cristãs primitivas. Segundo Lidice Meyer Ribeiro: “no conceito de Cristo, a mulher era tão capaz de compreender e assimilar as verdades do evangelho quanto os homens. Curiosamente algumas das verdades mais profundas do evangelho foram reveladas a mulheres, como o ensino sobre a ressurreição do corpo e do espírito dado a Maria e Marta” (2020, p. 81). Ressalta-se Maria de Nazaré, escolhida como a mãe de Jesus Cristo, e papel dela como mulher e o respectivo reconhecimento. Ela própria é venerada pelos cristãos até a atualidade como mãe da Igreja e Rainha dos Céus. Ao longo dos séculos, Nossa Senhora é representada em muitas artes, como pintura, vitrais, esculturas, música, literatura religiosa.

O cristianismo medieval apresentou grande desenvolvimento do culto mariano entre os séculos XI a XIII, em uma criação, ao que tudo indica, para tornar “a imagem da mulher reabilitada e salvadora” (LE GOFF, 2006, p. 119), apesar de a misoginia medieval ser intensa e, nesse período, haver a maior diabolização do feminino. As mulheres foram demonizadas, tiveram a sexualidade controlada. O corpo feminino acabou sendo marcado pelo que seria considerado o bem, como a procriação, a virgindade de Maria, mãe de Jesus, e a castidade. Para o mal, destinava-se a sexualidade, a luxúria, a prostituição e perversão da alma. (LE GOFF; TRUONG, 2006).

Na construção discursiva, a mulher do medievo é considerada impura, portadora do desejo e condutora do homem para o mal. Tal pensamento foi potencializado na Inquisição, quando se declarou a “caça às bruxas”, ocasionada,

principalmente, em virtude do pensamento misógino dos inquisidores Heinrich Kramer (c.1430-1505) e James Sprenger (c.1435-1495), autores do manual *Malleus malleficarum* (*O martelo das feiticeiras*), escrito no século XV, obra que orquestraria a perseguição às bruxas. O imaginário sobre as bruxas presente na época de Shakespeare é posto em *Macbeth* (1606), muito provavelmente, para agradar ao rei Jaime I. O monarca lançara o livro denominado *Daemonologie* (1597), cuja tese afirmava a influência do demônio sobre as mulheres, transformadas em bruxas e feiticeiras. Segundo Greenblatt, “profecias ambíguas e enganadoras; prazeres sedutores; ilusões etéreas sem substância — esses são alguns dos recursos empregados pelas bruxas, acreditava Jaime I” (GREENBLATT, 2011, p. 355).

A Igreja ainda justificava e endossava os direitos de propriedade do homem com relação à mulher. As esposas deveriam ser castas quando os maridos se envolviam nas Cruzadas e se houvesse desconfiança, o marido teria o direito de colocar cinto de castidade na esposa. A castidade feminina, contudo, implica não somente um simples controle sexual, mas uma permanente indiferença à tristeza, à alegria e paciência de espírito.

Durante o IV Concílio de Latrão (1215), houve uma legislação do casamento que, a partir desse momento, passou a ser considerado um sacramento pela Igreja. Institui-se o rito da união das mãos com o gesto recíproco de colocar a aliança no dedo, simbolizando a ajuda mútua que os esposos se comprometiam a prestar um ao outro, aliada à ligação de fidelidade que passaria a uni-los. Shakespeare faz uso desse motivo no enredo dos anéis em *O mercador de Veneza* e faz referências à questão da manutenção da castidade, ou seja, a completa fidelidade no casamento, importante para as personagens femininas romanas, como Otávia, irmã de César e esposa de Antônio, em *Antônio e Cleópatra* (1606-1607), Pórcia, a mulher de Brutus, em *Júlio*

César (1599), e Lavínia, única filha de Titus Andrônicus, em *Titus Andronicus* (1591-1592).

Destaca-se no imaginário popular a obra de Chaucer *Os contos de Cantuária,* de que há reverberações em Shakespeare. Chaucer inova ao atribuir destaque à voz feminina, no conto *A mulher de Bath,* apontada como uma das mais intrigantes criações da literatura do medievo. Considerada protofeminista, libertária, à frente de seu tempo, a personagem comenta sobre o sexo e suas armadilhas, questiona as diferenças entre homens e mulheres e a necessidade da soberania feminina e de seu pleito por liberdade. Não teme dizer o que pensa e subverte o padrão estabelecido.

Na Inglaterra, além da literatura, uma caracterização bastante popular e que desafiava o patriarcado era a figura da megera no imaginário cultural, entre elas Xantipa (séc. V-séc. IV), a esposa de Sócrates (c. 470 a.C-399 a. C), conhecida por seu temperamento forte, encrenqueira e belicosa. Narrativas como as de Xantipa continuaram a ser popularmente repetidas e adaptadas ao longo dos séculos na literatura e na dramaturgia, fazendo parte do imaginário popular, a tal ponto que “na Inglaterra do século XVII as reclamações de mulheres são uma ofensa punida por severos castigos. A mulher ralhadora, com capuz metálico e uma mordaça na boca, é conduzida pelas ruas e mergulhada várias vezes na água” (BONNICI, 2003, p. 100). Essa prática tem início em 1542 e perdura até o fim do século XVII. Não à toa a época ficou conhecida como a “era de ouro” da tortura, com diversos instrumentos desenvolvidos para controlar a mulher. Castigos horríveis eram aplicados àquelas que se negavam à obediência e ao silêncio e que não se submetiam ao regime patriarcal. Os motivos eram os mais banais possíveis, como falar demais ou ser considerada brava. Eram as chamadas “megeras”.

São relevantes, ainda, no teatro medieval, os ciclos de peças bíblicas em que se mesclavam o religioso e a comédia. Segundo Kera Stevens e Munira H. Mutran, “os ciclos não se achavam sob o controle da Igreja: eram a expressão popular de sentimentos piedosos, mas com evidentes indícios de mudanças do religioso para o profano, como na humanização de personagens bíblicas pelo humor, a sátira, a farsa e a linguagem coloquial e irreverente” (1988, p. 12). Poucos textos dos ciclos, que eram identificados pelo nome da cidade de apresentação, sobreviveram ao confisco que se seguiu à reforma eclesiástica, a exemplo do ciclo de Chester. Destaca-se a peça *O dilúvio de Noé* (*Noah’s flood*), em que a esposa do personagem bíblico, uma mulher teimosa, o oposto do marido, se recusa a embarcar na arca sem as amigas a quem valorizava mais que à própria família. A esposa de Noé representa a mulher não submissa[67]. Todas essas mulheres que se defrontaram com o patriarcado inspiraram notoriamente Shakespeare, como na composição da personagem Catarina, na comédia *A megera domada* (*The Taming of Shrew*, 1590-1591). Shakespeare satiriza a misoginia e provoca a inversão daquilo que era considerado normal. As cenas do namoro, do casamento e da primeira noite de Petruchio e Catarina não têm nada de convencionais. No entanto, o namoro de Bianca segue as convenções sociais e literárias. As mulheres que denunciam e que falam são as protagonistas, mas, em contraponto, são consideradas demoníacas, como Lady Macbeth, que pede aos espíritos que a dispam de seu sexo para matar Duncan.

Da Idade Média ao Renascimento, houve importantes transformações na sociedade. Partem de um mundo teocêntrico, para um mundo novo que gira ao redor do homem. É o período do indivíduo racional, pensador e questionador. Contribuíram

[67] No período elisabetano-jaimesco, uma mulher com temperamento violento e maledicente era denominada “s*hrew” (megera)*. Cambridge Dictionary. Disponível em: https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/shrew. Acesso em: 05 mar. 2024.

para essa nova concepção: “a Reforma e o Protestantismo, que libertaram a consciência individual das instituições religiosas da Igreja e a expuseram diretamente aos olhos de Deus; o Humanismo Renascentista, que colocou o Homem no centro do universo [...]” (HALL, 2002, p. 26). Segundo Marilena de Souza Chauí, “o retorno aos modelos e às fontes da Antiguidade levou à constituição do humanismo renascentista, principal elemento espiritual de Montaigne e de outros filósofos da época” (1996, p. 11).

Quanto aos papeis do homem e da mulher na Idade Moderna, porém, nada mudou. O conceito de mulher era negativo, periférico e de subalternidade. Quanto aos direitos e obrigações na estrutura familiar elisabetano-jaimesca, o marido era o chefe e a mulher vinha em seguida. As casadas perdiam o direito à propriedade, a menos que provisões fossem feitas. Se uma mulher possuísse terras ou bens imóveis, segundo Theresa D. Kemp, “o uso e os lucros vinham sob o controle do marido, embora geralmente ele não pudesse vender ou alienar seu uso sem o consentimento dela”[68] (2010, p. 42). Com exceção de algumas mulheres aristocratas que administravam grandes propriedades e tinham poder econômico.

A noiva trazia para o casamento o dote — bens, terras, dinheiro etc. — para custear sua vida. Shakespeare, um grande observador da realidade ao seu entorno, retratou ironicamente o interesse de Petrucchio em conquistar o dote de Catarina, em *A megera domada*. Desde o nascimento, as mulheres estavam destinadas a exercer papéis de filhas, esposas, irmãs, mães, viúvas, damas, virgens ou prostitutas e bruxas.

Mulher “bem nascida” não podia trabalhar e o único destino seria o casamento escolhido pelos pais, preferencialmente com um marido rico que pudesse sustentá-la,

[68] “the use and profits of it came into the husband’s control, although usually he could not sell or alienate its use without her consent” (2010, p. 42).

como evidenciado em *Romeu e Julieta*, quando o senhor Capuleto promete Julieta, ainda adolescente, em casamento a Páris. Lady Capuleto vai ao encontro da filha na tentativa de justificar o fato: “Compartilhando o que ele (Páris) possui/ Ao tê-lo, você não se diminui” (1. 3. 93-94). No entanto, Shakespeare subverte o *establishment*. É a jovem Capuleto quem toma as decisões, oferece a palma da mão a Romeu no primeiro encontro, gesto considerado íntimo demais: “Bom peregrino, a mão que acusas tanto/Revela-me um respeito delicado;/Juntas, a mão do fiel e a mão do santo/Palma com palma se terão beijado” (1.5. 92-95). Às que não se casassem estava reservado o convento, ou, para as de classe inferior, o bordel.

Em *Hamlet* (1600-1601), a intenção do príncipe é isolar Ofélia em uma vida de castidade e devoção: “Somos todos uns rematados velhacos; não acredites em nenhum de nós. Entra para um convento” (3.1.131-132). Destaca-se que há um duplo sentido na palavra “convento”, *nunnery* em inglês: pode também significar prostíbulo, bordel. Encontramos um anacronismo quando o príncipe sugere amargamente para Ofélia ir para o convento. Conforme Camati: “a opção de claustro, que assegurava uma vida de respeito e seguranças às solteiras, não mais se apresentava desde os tempos da reforma anglicana, quando os conventos e mosteiros foram extintos [...]” (2014, p. 108).

Em 1513, os direitos e deveres da mulher casada foram expostos no livro *De Legibus Connubialibus et Iure Maritali* (*Sobre as leis do casamento e do direito matrimonial*), de autoria de André Tiraqueau (1488-1558), jurista francês que a qualifica como o sexo frágil, de natureza fraca, necessitada de assistência e proteção em qualquer atividade jurídica. Essa obra funda o princípio da subordinação da mulher e é usada como referência na Idade Moderna para os juristas que tinham como certo a desigualdade dos sexos e a superioridade do homem sobre a mulher. A mulher

casada não tem voz jurídica. Perante a lei, a esposa se tornava “uma incapaz”, que nada podia realizar sem a expressa autorização do marido, exceto se o cônjuge morresse. Nesse caso, a mulher poderia ter acesso a uma série de prerrogativas e direitos que a tornavam senhora de seus bens e atos. Ao que tudo indica, a viuvez podia ser, na Idade Moderna, uma liberação da mulher, pois muitas delas passavam a exercer atuação em esferas exclusivas dos homens, como a gestão do patrimônio.

Shakespeare questiona os papéis atribuídos ao homem e à mulher, como na peça *Como quiserem/Como gostais* (1599-1600), ato 2, no momento em que Jaques, filho de Sir Rowland de Boys, com certa ironia diz: “[...] O mundo é um grande palco/ E os homens e as mulheres são atores/ Têm suas entradas e saídas/ E o homem tem vários papéis na vida” [...] (2.7.139-142). Indubitavelmente, tal passagem é, nas palavras de Heliodora, “uma das grandes manifestações do amor de Shakespeare à humanidade em geral (2004, p. 91). Kemp argumenta sobre a fala de Jaques que:

> conforme ele passa a enumerar “as sete idades do homem”, os papéis desempenhados pelas mulheres são omitidos do palco sem comentário ou aviso. Embora homens e mulheres na época de Shakespeare possam ter sido bebês, [...], os papéis que desempenharam na vida rapidamente divergiram em tenra idade, talvez apenas se fundindo novamente no final da vida, com homens e mulheres saindo do palco do mundo em uma estado de “segunda infância”[69]. (2010, p. 29)

Em *Hamlet*, o príncipe da Dinamarca enuncia o pensamento patriarcal no ato 1, cena 2, quando se refere à mãe, logo após ter conhecimento do casamento inesperado com Cláudio. Hamlet diz: “Frivolidade/ O teu nome é mulher” (1.2.150-151). As duas mulheres próximas a ele — a mãe e Ofélia — o decepcionaram e, por

[69] “but as he proceeds to enumerate ‘the seven ages of man’, the roles played by women are omitted from the stage without comment or notice. While both males and females in Shakespeare's time may have start off as infants, ‘Mewling and puking in the nurse’s arms’ (2.7.143), the parts they played in life quickly diverged at an early age, perhaps only merging again at the end of life, with both men and women exciting the world’s stage in a state of ‘second childishness”. (KEMP, 2010, p. 29)

isso, na reflexão de Hamlet, representam inconstância, incoerência, futilidade e fragilidade. Diante dos últimos acontecimentos no reino da Dinamarca, elas seriam fracas e delicadas por natureza, assim como preconizava o pensamento patriarcal. Para Ann Thompson e Neil Taylor, editores de *Hamlet*, da *The* Arden Shakespeare-*Third Series*, esse pensamento revela que "as mulheres personificavam frivolidade ou falta de constância, o que era uma atitude misógina na época de Shakespeare [...]"[70] (2007, p. 177).

Com sua "capacidade de investigar e compreender a fundo processos do ser humano, tanto em sua condição de indivíduo como de integrante de um grupo social" (HELIODORA, 2008a, p. 8), Shakespeare mostra a mulher como objeto e faz inserções, como no poema narrativo *O estupro de Lucrécia*, em 1594. O dramaturgo preserva o enredo da narrativa clássica, na qual Lucrécia (?-509 a.C), uma nobre da Roma antiga, sofre violência e comete suicídio[71]. Repleto de imagens e metáforas, Shakespeare desloca "certeiramente a culpa da vítima para o vilão" (OLIVEIRA, 2008, p. 238), quando Lucius se dirige ao seu amigo Collatinus, esposo de Lucrécia, dizendo a ele: "Tua esposa errou no seu castigo: Matou a si, em vez de ao inimigo[72]" (SHAKESPEARE, 1994, 1826-1827).

Segundo Marcia do Amaral Peixoto Martins, *O estupro de Lucrécia, "*tem sido objeto de pesquisas desde a consolidação do campo dos estudos femininos/feministas, na medida em que Shakespeare explora o impacto que o

[70] "women embody or personify frailty or lack of constancy; a standard misogynistic attitude in Shakespeare's time [...]" (2007, p. 177).
[71] O tema desse poema é atual. De acordo com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), em pesquisa divulgada em março de 2023, há cerca de 822 mil casos de estupro no Brasil a cada ano, dois por minuto, muitos seguidos de morte. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/. Acesso em: 10 jan. 2024.
[72] "Thy wretched wife mistook the matter so/To slay herself, that should have slain her foe" (SHAKESPEARE, 1994, 1826-1827).

estupro tem sobre a jovem e o papel desta numa estrutura patriarcal [...]" (2022, p. 127). Ainda citando Martins,

> [...] nas sociedades contemporâneas, vítimas de estupro são vistas com desconfiança por homens e até mesmo por outras mulheres, que lhes atribuem algum tipo de incentivo para tal ato, seja por meio do seu modo de vestir ou de se comportar. Ou, ainda, o que é extremamente cruel, a própria vítima se sentir culpada e/ou ser acusada de culpa pela agressão, como faz Tarquínio, quando diz a Lucrécia: "The fault is thine, / For those thine eyes betray thee unto mine" (linhas 482-483)[73]. Mesmo nos dias de hoje, há quem pareça entender, ou queira justificar, atos sexualmente violentos contra a mulher. (2022, p. 127-128)

Não era adequado que as mulheres assumissem papéis relevantes na sociedade por causa de sua natureza, pois, de acordo com as crenças antigas, eram perigosas, uma vez que a sexualidade era supostamente mística, o que causava temor aos homens. No entanto, segundo documentos da época, nem todas aceitavam tais restrições. Segundo Kemp, "enquanto muitas mulheres também, provavelmente, se viam como categoricamente inferiores aos homens, um bom número delas parece ter se visto (e um grupo seleto de outras) como exceções à regra geral"[74] (2010, p. 31). Elizabeth I é um exemplo marcante.

Em Shakespeare, conceitos sobre a natureza do homem e da mulher como um dado fixo, apesar de constantemente discutidos e evocados pelos personagens das peças são questionados, ridicularizados e subvertidos, como em *As alegres comadres de Windsor* e *Trabalhos de amor perdidos*. Nesse sentido, cabe frisar que Shakespeare sofreu influências das ideias de Michel de Montaigne, conforme mencionado anteriormente, que ecoam na obra shakespeariana, pois o filósofo

---

[73] "A culpa é tua, pois teus olhos te traíram junto aos meus".
[74] "while many women likewise probably viewed women as categorically inferior to men, a good number seem to have viewed themselves (and a select group of others) as exceptions to the general rule" (2010, p. 31).

questionava as identidades fixas para homens e mulheres. Segundo Camati afirma sobre o Ensaio “Da incoerência de nossas ações”, o filósofo francês discute a natureza fluida e paradoxal dos seres humanos:

> somos todos constituídos de peças e pedaços juntados de maneira casual e diversa, e que cada peça funciona independentemente das demais; assim, a diferença entre nós e nós mesmos é tão grande, a cada momento que passa, quanto a diferença entre nós e os outros. Somos extremamente contraditórios, ao mesmo tempo castos e lascivos, modestos e arrogantes, pródigos e avarentos, respeitosos e insolentes, dependendo das circunstâncias que irão determinar o uso das diferentes máscaras, que ostentamos e escondemos, de acordo com nossas conveniências. (2008b, p. 135-136)

Em *As alegres comadres de Windsor* (1597-1598), Madame Ford e Madame Page são duas personagens que retratam o poder matriarcal, pois são desafiadoras bem-humoradas do sistema patriarcal: “Não sei o que me dá mais prazer, se é enganar Falstaff ou enganar meu marido fingindo que o engano” (3.3)[75]. Ainda nessa peça, no fim, quando em confraternização geral, Madame Page diz: “Bom marido, vamos todos para casa/Falarmos mais e mais desta noite hilariante”. O senhor Ford finaliza: “Perdoa-me querida. De agora em diante, você pode fazer o que entender” (4.4). A peça termina sob o controle total das mulheres.

Em *Trabalhos de amor perdidos* (1594-1595), destaca-se a desconstrução retórica masculina pela retórica feminina. Sobre essa peça, segundo muitos estudiosos, Shakespeare pode ter escrito como uma sátira à moda literária, social e intelectual de sua época, como o deleite com a linguagem extravagante e, tantas vezes, complicada.

[75] Prefere-se a tradução em prosa da peça *As alegres matronas de Windsor*, na versão de Millôr Fernandes, de 1995, por atender especificamente, com bom humor, à quebra do sistema patriarcal nas citações selecionadas.

Shakespeare faz uso de “temas mitológicos e motivos para refletir sobre gênero e papéis atuais durante o início da Idade Moderna. Como outros escritores de seu tempo, escolheu focar em mitos para expressar visões transgressoras [...]” (CAMATI, 2020, p. 219). Em *Vênus e Adônis* (1593), o dramaturgo usa de um motivo mitológico para falar de Vênus tentando seduzir Adônis, uma vez que os censores tinham respeito às obras clássicas, como as *Metamorfoses*, de Ovídio. Se não usasse dessa prerrogativa para tratar desse assunto, o dramaturgo não seria aceito pela censura, visto que não era permitido abordar questões de gênero. De acordo com o *establishment* não era permitido à mulher seduzir o homem.

No tocante à educação formal e informal, a classe social, econômica, religiosa e o sexo determinavam os papéis disponíveis às mulheres. As garotas da elite deveriam aprender boas maneiras, música, dança, trabalhos manuais e boas donas de casa para serem esposas ou serventes.

> As meninas pobres começaram seu treinamento por volta dos sete anos de idade e podem ser aprendizes para aprender a fazer rendas, fiação, tricô e dona de casa, ou elas podem ser assentadas como empregadas em famílias economicamente mais estáveis para ajudar com panificação, fabricação de cerveja e laticínios. Nenhuma dessas profissões era geralmente lucrativa suficiente para sustentar um salário digno sozinho[76]. (KEMP, 2010, p. 33)

Em Shakespeare, algumas personagens femininas estão a serviço de famílias abastadas, como Nerissa, a aia de Pórcia, em *O mercador de Veneza,* ou Helena, uma órfã protegida da Condessa de Rousillon, em *Bom é o que acaba bem* (1604-1605). Muitas das mulheres que eram damas de companhia e damas de honra de

[76] “Poor girls begin their training around the age of seven, and might be apprenticed to learn lace-making, spinning, knitting and housekeeping, or they might as servants in more economically stable households to assist with baking, brewing and dairying. None of these professions were usually lucrative enough to sustain a living wage alone.” (KEMP, 2010, p. 33)

rainhas e princesas deveriam aprender línguas, literatura, dança, música e outros entretenimentos adequados à vida na corte.

Há vários incidentes de agressão de uma classe superior a outra, considerada inferior, em diferentes registros, como diários, cartas etc. Shakespeare retrata os abusos de Petrucchio sobre seus empregados em *A megera domada.* Nessa peça, é digno de nota ressaltar que “os piores excessos de violência no processo de domação de Kate têm sido sempre produtos de encenações e não do texto: a única agressão física que está em Shakespeare é o tapa que Kate dá em Petrucchio, e ele ameaça bater nela se ela repetir o gesto” (HELIODORA, 2016, p. 388).

A maioria das ocupações para as mulheres não eram vantajosas financeiramente nem despontavam uma ascensão social.

> Várias mulheres — algumas solteiras, mas a maioria casadas — também fizeram sua vivenda como provedores de alimentos [...], donas de estalagens, fabricantes de cerveja [...]. A alcoviteira senhora Quickly, que aparece nas peças *Henrique IV, Henrique V* e em *As alegres comadres de Windsor*, exemplifica certas atitudes populares em relação às mulheres (especialmente mulheres solteiras) que mantinham inquilinos[77]. (KEMP, 2010, p. 34)

A despeito da literatura, as mulheres quase não escreviam o que lhes exigisse conhecimento de retórica e línguas clássicas — poesia épica, tragédia, entre outros —, mas há diversidade de produção sobre temas relacionados com as situações de suas vidas, como cartas (privadas e públicas), orações; anagramas, acrósticos, receitas de alimentos e remédios e outros livros de informações domésticas. Segundo Kemp: “enquanto produziam obras religiosas e devocionais, tendiam, com poucas

[77] “A number of women — some single, but mostly married – also made their living as victuallers (one who provides food), innkeepers, brewers [...]. The bawdlys Mrs. Quickly, who appears in plays about *Henry IV* and *Henry V* and in *The Merry Wives of Windsor*, exemplifies certain popular attitudes toward women (especially single women) who kept lodgers”. (KEMP, 2010, p. 34)

exceções, a evitar a teologia, que era vista como um domínio masculino" (2010, p. 49).[78]

As mulheres do período elisabetano-jaimesco não escreviam com pseudônimos masculinos, como ocorreu nos séculos XVIII e XIX. Ressalta-se que a tradução era um gênero bastante comum para elas, em especial a tradução de devocionais e "se elas podiam ser tradutoras de textos ficcionais de autoria masculina, então era possível criarem trabalhos imaginativos também" (KEMP, 2010, p. 51)[79]. Destaca-se na produção literária Isabella Whitney (c.1546-c.1624), primeira poetisa e escritora inglesa a publicar poesia secular original durante o período de Shakespeare.

Sobre a presença visível das mulheres na cidade de Londres, Phyllis Rackin afirma que:

> [...] podiam ser vistas comprando e vendendo nos mercados, atendendo em negócios domésticos, administrando seus próprios negócios, engajando-se em litígio por conta própria e nas audiências das casas de espetáculos. Em Southwark, a vizinhança imediata dos teatros, pelo menos dezesseis por cento dos domicílios eram chefiados por mulheres, e os prólogos e epílogos de muitas peças marcam explicitamente a consciência de que os dramaturgos precisavam agradar as espectadoras[80]. (2005, p. 46)

O epílogo da peça *Como gostais/Como quiserem* é um bom exemplo da frequência e de quanto as mulheres apreciavam ir ao teatro na época de Shakespeare. Na peça, Rosalinda se dirige aos espectadores separadamente — aos homens e às

[78] "while they produced religious and devotional works, they tended with few exceptions, to avoid theology, which was seen as a masculine domain" (2010, p. 49).
[79] "if they could be translators of male-authorized fictional texts, then they might also compose imaginative works of their own." (KEMP, 2010, p.51)
[80] [...] they could be seen buying and selling in the markets, assisting in household businesses, running businesses of their own, engaging in litigation on their own account, and in the audiences at the playhouses. In Southwark, the immediate neighborhood of the theatres, at least sixteen percent of households were headed by women, and the prologues and epilogues to many plays explicitly mark the players's awareness that they needed to please female playgoers. (RACKIN, 2005, p. 46)
I

mulheres. Inicia pelas mulheres: “Meu caminho será o da conjuração, e começarei com as mulheres. Eu lhes ordeno, mulheres, pelo amor que têm aos homens, que gostem tanto desta peça quanto lhes der prazer. [...] percebo que entre vocês (homens) e as mulheres a peça possa agradar” (5. 3. 196-201).

Apesar de as mulheres sofrerem numerosas carências na Inglaterra de Shakespeare, a economia coletiva e o poder que possuíam como clientes pagantes no teatro significava que nenhuma das peças do poeta de Stratford poderia ter sido bem-sucedida em seu próprio tempo se não as agradasse (RACKIN, 2005, p. 46-47). Isso indica que os roteiros já seriam melhores evidências sobre os interesses e anseios que as mulheres traziam quando frequentavam o teatro, apesar de elas não representarem no palco e nem escreverem drama. É fato que eram grande parte do público que ia assistir às peças. Com uma “presença ampla de mulheres no teatro, no entanto, uma companhia não poderia correr o risco de deturpá-las tão grosseiramente”[81] (MCNEILL, 2007, p. 4).

Não é de se estranhar que o pensamento de superioridade masculina tenha sobrevivido tantos séculos. No tumultuado período elisabetano-jaimesco, surgiram as grandes personagens femininas shakespearianas, e o poeta não foge ao tratamento da questão feminina, só abertamente debatida no fim do século XIX.

Os historiadores falam de uma revolução sexual no período da Idade Moderna. O casamento como arranjo do patriarcado — um contrato comercial — começava a declinar. O casamento, pelo menos teoricamente, passava a ser entendido como uma união de livre escolha com base na parceria do homem e da mulher. Na época, começava o debate sobre o status da mulher e dos direitos e deveres dos parceiros no casamento.

---

[81] “wide presence of women in theater, however, a company could not run the risk of misrepresenting them so rudely” (MCNEILL, 2007, p. 4).

Shakespeare subverte as ortodoxias da sociedade patriarcal por meio das mulheres rebeldes, dá voz e identidade a elas, torna-as heroínas — seja no universo das tragédias ou das comédias. Segundo Marlene Soares dos Santos, as personagens femininas “são dominantes no universo da comédia. Muito antes da crítica feminista [...], George Gordon, em 1944, já defendia que, de todos os ângulos de abordagem da comédia shakespeariana, o ângulo principal é, e deve ser, o da feminilidade” (2008, p. 177).

As heroínas de Shakespeare são mulheres que sabem o que querem e lutam para conseguir seu intento e, dessa forma, na medida do possível, apresentam a natureza problemática da feminilidade, deixando diferentes visões do que seria o status ideal para as mulheres na sociedade patriarcal em que viviam.

2 QUESTIONAMENTO DAS ORTODOXIAS NO TEXTO *O MERCADOR DE VENEZA,* DE WILLIAM SHAKESPEARE

2.1 SHYLOCK: A REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS RACISTAS E A SUBVERSÃO DO ESTEREÓTIPO DO JUDEU

> *Eu sou judeu, portanto estou perdido.*
> Barrabás, em *O judeu de Malta,* de Christopher Marlowe.

> *Eu sou judeu. Um judeu não tem olhos? Um judeu não tem mãos, órgãos, dimensões, sentidos, afeições, paixões?*
> Shylock, em *O mercador de Veneza*, de William Shakespeare.

No período do Renascimento inglês, época de grande importância para o desenvolvimento da cultura — graças ao processo da ciência e das invenções, entre as quais pode ser destacada a imprensa — houve um elevado índice de alfabetização, apesar de cerca da metade da população de Londres ser ainda analfabeta. Livros, contos, baladas, poemas e peças teatrais passaram a serem impressos com grande prosperidade. Mascates e ambulantes vendiam pequenos livros de literatura popular (*chapbooks*) e apregoavam panfletos em feiras e mercados. A população ia em busca de boa leitura e se dirigia à Catedral de São Paulo, em volta da qual havia um número significativo de livreiros e impressores que montavam suas tendas. Certamente, Shakespeare era um dos frequentadores. Lá, em 1600, a população encontrou à venda a primeira edição da peça *O mercador de Veneza* com o seguinte título: *A muito excelente História do Mercador de Veneza. Com a extrema crueldade de Shylock o judeu para com o dito Mercador, cortando uma justa libra de carne: e a obtenção de Pórcia pela escolha das três arcas* (HELIODORA, 1999, p. 5).

Esse momento de efervescência cultural foi notável para a época. No século XVI, James IV, da Escócia (1473-1513), Henrique VII (1457-1509) e Henrique VIII (1491-1547) “deram as boas-vindas a todas as inovações humanistas pioneiras nas artes na Itália, incluindo aquelas do teatro”[82] (WICKHAM, 1987, p. 219). Considerando-se que os livros eram caros, os teatros, inevitavelmente, tornaram-se atrativos e despertavam fascínio em uma grande parcela da população, a ponto de Londres chegar a ter oito teatros públicos no tempo de Shakespeare: *Theatre* (1576), *Curtain* (1577), *Rose* (1587), *Swan* (1597), *Globe* (1599), *Fortune* (1600), *Red Bull* (c.1606) e *Hope* (1613).

> [...] a frequência aos teatros era surpreendente. Havia muitas vezes em que cinco ou seis teatros apresentavam espetáculos ao mesmo tempo, o que — dado o tamanho das casas, frequentemente abrigando duas mil pessoas — significava que em uma cidade que não chegava a 200 mil habitantes, em uma semana, cerca de 30 mil pessoas iam ao teatro. O teatro era muito popular e frequentado por todas as classes. (HELIODORA, 2008b, p. 78)

Além de Shakespeare, outros dramaturgos, como Thomas Kyd (1558-1594), Ben Jonson (1572-1637) e Christopher Marlowe (1564-1593) transformaram a tradição medieval de peças de ostensiva moralidade em uma fascinante mistura que foi o teatro elisabetano-jaimesco, com tramas instigantes, imagística expressiva, dinamismo em jogos de palavras e personagens imortais. O teatro “não era apenas uma extensão do poder monárquico. O palco tinha de ter sucesso no mercado do mesmo modo como tinha que prestar contas à censura da corte”[83] (HOWARD, 1994, p. 4-5). O teatro tornou-se algo bastante lucrativo. De acordo com Janette Dillon, “a

[82] “offered a warm welcome to all the humanist innovations which were beings pioneered in the arts in Italy, including those of the theatre” (WICKHAM, 1987, p. 219).
[83]“it was not simply an extension of monarchical power. The stage had to thrive in the market as surely as it was answerable to the royal sensor (HOWARD, 1994, p. 4-5).

renda média diária nos teatros Globe e Blackfriars era de £23,25, o que equivalia a 1,6 anos do salário de um artesão”[84] (2006, p. 59).

Ainda na arte, a música despertava grande interesse nos elisabetanos: cantores e músicos amadores avidamente procuravam os mais recentes madrigais, músicas de câmara e árias para alaúde. Enquanto alguns talentosos faziam carreira na música, outros se atiravam ao entusiasmo crescente do público pelo drama.

Nesse mundo da profusão artística e movidos pela imaginação provocada pelos teatros, Shakespeare lança a sua obra *O mercador de Veneza*, uma peça amada por uns e odiada por outros. Há séculos, polêmicas giram em torno do judeu Shylock. Há três judeus na peça: Shylok, Jéssica e Tubal. Shylock é um personagem controverso, “não em termos apenas de práticas e crenças religiosas, mas dentro do contexto da identificação racial e étnica” (CAMATI, 2009e, p. 58). Alguns grupos de estudiosos afirmam haver uma postura antijudaica de Shakespeare nessa peça, sendo até mesma rotulada nas discussões como “uma obra antissemita”, como declaram os críticos literários E. M. W. Tylliard (1889-1962) e Harold Bloom (1930-2019). Este último chegou a declarar em *Shakespeare*: *a invenção do humano* que “somente um cego, surdo e mudo não constataria que a grandiosa comédia shakespeariana *O mercador de Veneza* é uma obra profundamente antissemita” (2001, p. 222). Por outro lado, críticos contemporâneos, como James C. Bulman (1991), Ania Loomba (2013) e Ayanna Thompson (2021), rejeitam essa afirmativa e apontam para a necessidade de uma análise mais criteriosa, com base sobretudo no contexto histórico, político, social e cultural da época elisabetano-jaimesca.

A peça é ambientada em duas localidades, Veneza e Belmonte. A cidade flutuante era um lugar onde os interesses mercantis e os privilégios sociais não eram

[84] “the average daily income at the Globe and Blackfriars theaters was £23.25, which was equivalent to 1.6 years of a craftsman's salary” (2006, p. 59).

mutuamente exclusivos. Um opulento centro mundial de comércio e de finanças, fundado na liberdade e famoso pela tolerância. Como afirma Harley Granville-Barker, pioneiro nos estudos da produção shakespeariana do século XX, “para os jovens ingleses que esperançavam viajar para lá, Veneza representava cultura, luxo e modos da civilização e isso, sem uma palavra de descrição, é como Shakespeare a retratou”[85] (1967, p. 46). A Sereníssima República representava a vida cotidiana bruta. Costumeiramente, o dramaturgo situava suas peças em cidades do exterior, como Elsinore, Verona, entre outras, para criticar exatamente o que acontecia na própria Inglaterra de seu tempo.

Os personagens em *O mercador de Veneza* são vistos sob diferentes óticas em diferentes períodos da história. No século XVIII, Antônio, o mercador, era considerado como o cristão bom e era caracterizado como aquele que perdoa. Shylock, ao contrário, mantinha-se firme em sua crueldade e precisaria ser levado ao bom caminho. Shylock, “ao longo dos séculos, teve mais do que seu quinhão de interpretações diversas em um espectro que já tem ido do horror à caricatura grotesca e ao notável patriarca defensor de sua raça e sua religião” (HELIODORA, 2009, p. 236). Na história da performance de *O mercador de Veneza*, em 1701, George Granville (1666-1725), o Lord Landsdowne, revisou e renomeou a peça para *O judeu de Veneza: uma comédia*. Em 1741, o título é retomado e Shylock passa a ser apresentado como quase trágico (DRAKAKIS, 2018, p.113-114). No século XIX, Shylock foi transformado em vilão trágico e muitos atores o interpretaram com compaixão, como foi o caso de Henry Irving (1838-1905), na Inglaterra.

[85] “to the lucky young Englishman who could hope to travel there Venice stood for culture, luxury and manners and the luxury of civilization; and this — without a word of description — is how Shakespeare pictures it” (1967, p. 46).

Maria Clara Versiani Galery aponta para a problemática de encenações da peça após o Holocausto. Ela ressalta que “houve uma inversão de valores na recepção da obra: Shylock passou a ser visto não mais como vilão, mas como vítima, e a comédia transformou-se em tragédia” (2006, p.166). Shylock, ainda segundo Galery, “simboliza a experiência do ‘outro’ em ser o estrangeiro. A peça de Shakespeare passa a ser vista como um arquivo de trauma, que fornece um testemunho das atrocidades cometidas contra os judeus e outros grupos durante a guerra” (2020, p. 61)[86]. James C. Bulman corrobora a ideia e assevera que: “talvez nenhuma peça de Shakespeare tenha sido sujeita às pressões da história — ou, nas palavras de Jonathan Miller, ‘mantida refém de questões contemporâneas’ — mais forçosamente que *O mercador de Veneza*”[87] (1991, p. 143). Os tempos mudaram! Novas mentalidades, novas leituras!

Dessa controvérsia, surgem os questionamentos insistentes: seria a peça antissemita ou Shakespeare estaria denunciando o antissemitismo vigente em sua época?

Evidentemente, percebe-se que há personagens antissemitas e racistas em *O mercador de Veneza*, cujas falas são explicitamente preconceituosas e serão evidenciadas ao longo deste subcapítulo. Entretanto, afirmar que a peça é antissemita com base no julgamento das falas dos personagens ou atribuir um rótulo ao autor com base na ação e na forma de os personagens da obra exporem as ideias no enredo é confundir arte e vida.

---

[86] “[...] symbolizes the experience of being Other, of being the stranger, Shakespeare’s play is viewed, after the Holocaust, as an archive of trauma, one that provides a testimony to the atrocities committed against the Jews and other groups during the war” (2020, p. 6).

[87] Perhaps no play by Shakespeare has been subject to the pressures of history — or, in the words of Jonathan Miller, ‘held hostage to contemporary issues’ — more forcibly than The Merchant of Venice” (1991, p. 143).

Cabe ressaltar que muitas adaptações de *O mercador de Veneza* passaram por transformações de cunho político e tomaram rumos imprevisíveis, como o uso arbitrário da peça pelos nazistas em que representações antijudaicas proliferaram no período entreguerras, como nos anos de 1933 a 1939, na Alemanha nazista.

É certo que *O mercador de Veneza* é uma das obras monumentais que nos prende e nos faz refletir. Segundo Camati,

> *O mercador de Veneza* traz em si uma multiplicidade de discursos dissonantes e uma série de indagações. São justamente esses elementos que marcam a genialidade de Shakespeare: ao não assumir um ponto de vista definido, a peça deixa claro que a reflexão sobre os problemas levantados deve ir além dos conceitos da vítima e do carrasco, do outro e do mesmo. O dramaturgo desconstrói os estereótipos com grande sutileza e usa recursos cômicos para tratar de temas sérios. (2009e, p. 64)

O mito do estereótipo do judeu, tanto físico como cultural, enraizado no imaginário popular desde a Idade Média, contribuiu para reforçar o preconceito. Para distingui-los dos cristãos e evitar que se insinuem na cidade para se entregar ao comércio, os judeus são obrigados a usar identificações, como a faixa amarela ou vermelha (*badge*) atada à manga da camisa (sinal de opressão imposto pelos cristãos) ou “uma rodela de tecido amarelo costurado sobre a roupa, simbolizando as moedas de ouro aceitas por Judas — sempre o dinheiro!” (ATTALI, 2003, p. 226). Ainda usavam o solidéu, cachos laterais, capa de gabardine escura. Os nazistas fizeram o uso da estratégia de identificação como estigma e determinaram, a partir de 1941, que todos os cidadãos judeus deveriam usar a estrela judaica (*Judenstern*) e quem ousasse escondê-la seria submetido a severas punições pela Gestapo. No tocante à encenação em palco, John Drakakis afirma que

> a partir de 1870, as produções distinguiam o judeu por seu traje, como um acessório na cabeça (solidéu) — Booth (1870), Irving (1879), Gielgud (1938), Olivier (1970), [...] — ou por apresentar um sotaque da Europa Central. Algumas produções contemporâneas rejeitam esta distinção [...]. Burbage[88] atuou com uma peruca vermelha." (2018, p. 201-202)[89]

No século XIV, com a proibição de exercer uma série de ofícios, os judeus foram forçados a encontrar alguma possibilidade de sobrevivência: restava a usura, atividade econômica proibida aos cristãos. Camati declara que "Shakespeare, em *O mercador de Veneza*, aponta o poderio econômico do judeu como uma das causas de sua demonização" (2009e, p. 65). Os judeus eram os únicos que reuniam grandes valores em moedas para emprestar às empresas e aos mercadores. Sobre cada empréstimo cobravam juros, tomando como garantia objetos da vida cotidiana (LE GOFF, 1998a), o que aumenta a ira dos cristãos, pois, ainda citando Le Goff, "o usurário, **igualmente cortejado e temido por seu dinheiro, é desprezado e maldito por causa desse dinheiro**, numa sociedade em que o culto de Deus exclui o culto público a Mâmon" (2007, p. 64, minha ênfase). Nesse sentido, a moral cristã era vista em contradição com a emergência do capitalismo.

A figura do usurário atada à do judeu reforçou a construção do estereótipo. Le Goff argumenta que:

> na verdade, a estes (os judeus) proibiam-se pouco a pouco atividades produtivas que hoje chamaríamos "primárias" ou "secundárias". Não lhes restava outra coisa, ao lado de algumas profissões "liberais" como a **medicina** — por muito tempo desdenhada pelos cristãos, que deixavam a outros os cuidados com o corpo, entregue pelos poderosos e ricos a médicos judeus, enquanto a maioria o abandonava aos

[88] Richard Burbage (1567-1619), ator proprietário de teatro à época de Shakespeare. Atuou na companhia Lorde Camerlengo (*Lord Chamberlain' Men*).
[89] "From 1870 onwards, productions distinguish the Jew by means of costume, such as a distinctive headgear — Booth (1870), Irving (1879), Gielgud (1938), Olivier (1970), [...] — or a middle-European accent. Some modern productions have resisted this distinction [...]. Burbage played the part in a red wig" (2018, p. 202).

> curandeiros “populares” e à natureza —, senão precisamente fazer com que o dinheiro, ao qual o cristianismo recusava qualquer fecundidade, produzisse” (1998b, p. 35, minha ênfase).

Anthony David Nuttal corrobora e justifica tal situação de atrelar o judeu à usura na economia mercantilista da Sereníssima República só foi possível porque

> os judeus eram tolerados em Veneza com o exclusivo propósito de impedir os cristãos de cometer o pecado da usura [...]. Os venezianos adotavam uma atitude paradoxal em relação aos judeus: **por um lado ostentavam um desprezo ritual pela sua origem e raça**, e por outro **apreciavam sua utilidade em relação à economia**.[90] (1986, p. 288 – minhas ênfases)

Segundo Stephen Greenblatt, embora os ingleses declarassem que

> a usura era ilegal pela lei de Deus e que tinham expulsado os únicos elementos dessa proibição, pelo fato de serem judeus, na prática a economia mercantil do reino não podia funcionar sem a possibilidade de crédito. [...] Os usurários cristãos, ainda que não fossem chamados por esse nome, ocupavam uma posição comparável, de modo geral, à dos judeus: oficialmente, eram desprezados, molestados, condenados no púlpito e no palco, mas desempenhavam um papel importante, que não podia ser simplesmente suprimido. Era possível que os agiotas levassem uma vida mais ou menos respeitável, como o pai de Shakespeare[91]. (2011, p. 276-277)

É importante perceber como Shakespeare constrói o texto dramático *O mercador de Veneza* com as mentalidades da sociedade de sua época e, em seguida, o desconstrói, subvertendo o estereótipo vigente e humanizando o personagem de origem judaica. O nome Shylock não tem origem judaica. Tal nominação ficou tão

---

[90] “Jews were tolerated in Venice for the sole purpose of preventing Christians from committing the sin of usury [...]. The Venetians adopted a paradoxical attitude towards the Jews: on the one hand they showed a ritual contempt for their origin and race, and on the other they appreciated their usefulness in relation to the economy.” (1983, p. 288)

[91] Estudos mais recentes em documentos encontrados no Arquivo Nacional revelam que John Shakespeare (1531-1601), pai de William Shakespeare, foi acusado por informantes profissionais do Tesouro e pagou multa por empréstimo ilegal de dinheiro (usura) e comércio de lã, entre 1569 e 1572. Disponível em: < https://www.theguardian.com/books/2018/sep/13/william-shakespeare-father-legal-skirmishes-john-shakespeare-national-archives-glyn-parry>. Acesso em: 10 mar. 2024.

enraizada na cultura da língua inglesa que passou a fazer parte do dicionário, com o registro de ‘‘emprestar dinheiro a taxas de juros exorbitantes”[92] ou o uso como adjetivos: *shylockian* ou *shylocky*.

Segundo Galery: “na figura de Shylock encontram-se superpostos, dois lugares-comuns do antissemitismo: o amor ao dinheiro e a responsabilidade que os judeus supostamente tiveram na morte de Cristo” (2006, p.166). Heliodora afirma que:

> [...] certas figuras perfeitamente consagradas como tipos podem ser encontradas na formação de Shylock: por um lado, e de tradição teatral antiga, vem a caracterização genérica do judeu como perseguidor de Cristo e, igualmente marcante no antigo teatro religioso, a figura do Diabo que, com a progressiva secularização do teatro, se havia transformado em Vício, figura na qual estaria enquadrada a usura. (2009, p. 225)

As epígrafes deste subcapítulo ilustram que o estereótipo dos judeus aflorava de tempos em tempos. Tais excertos contrastam as falas dos contemporâneos Barrabás e Shylock, dois personagens emblemáticos do drama no período elisabetano-jaimesco sobre a condição de ser judeu.

Shylock é um personagem cuja história tem semelhanças com a de Barrabás. Ambos são judeus e essa é a única aproximação entre eles, a meu ver. São diferentes entre si. Por ser judeu e, além disso, emprestar dinheiro a juros, Heliodora afirma: “Shylock já teria desde o início a má vontade ou a condenação do público” (2009, p. 226), mas Shakespeare com grande maestria altera essa figura e a humaniza. Geralmente, os judeus eram apresentados no palco não como um indivíduo, mas um tipo. Não tinham nome, raramente eram descritas suas características pessoais. “O

[92] https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/shylock

judeu de Shakespeare mantém um equilíbrio, incorpora os estereótipos, mas [..] atribui ênfase intenso em sua individualidade”[93] (DRAKAKIS, 2018, p. 202).

Ao que tudo indica, dois eventos devem ter influenciado Shakespeare na escrita de *O mercador de Veneza*: o primeiro, o julgamento de Roderigo Lopes, médico particular da rainha Elizabeth I, acusado de traição, tema já discorrido no subcapítulo anterior. O outro, o sucesso da peça *O judeu de Malta* (1592), de Cristopher Marlowe (1564-1593), que, segundo o consenso de críticos, beneficiou-se do ambiente antissemita que circundava a Inglaterra naquela época em decorrência desse julgamento.

A peça *O judeu de Malta* fora apresentada com enorme sucesso pela companhia dos Homens do Lorde Almirante (*Lord Admiral's Men*), a mais famosa rival da companhia do Lorde Camerlengo (*Lord Chamberlain’s Men*), para a qual Shakespeare escrevia e da qual era sócio. Barrabás, o judeu, é um vilão cômico e grotesco, uma caricatura, um personagem-tipo que descende do vício das moralidades da Idade Média. Barrabás “é um monstro de perversidade, de dimensões tais que beiram o caricato” (HELIODORA, 2009, p. 223). O nome Barrabás reforça o preconceito e o estereótipo do judeu porque remete ao criminoso que a população de Jerusalém preferiu libertar, em vez de Jesus.

A caracterização de Shakespeare em *O mercador de Veneza* representa um avanço em relação aos seus pares e no processo de desmistificação da ideologia dominante. Segundo Camati:

> [...] diferentemente de Marlowe, Shakespeare evitou o estereótipo ao criar Shylock, plasmando um personagem de extraordinária complexidade que, apesar de apresentar características condenáveis, é um ser humano que sofre e tem

[93] “Shakespeare's Jew maintains a fine balance, incorporating the stereotype, but see [..] an emphasis upon his vivid individuality” (DRAKAKIS, 2018, p. 202).

> motivações compreensíveis para agir da forma que age, sendo ao mesmo tempo vítima de constantes perseguições e carrasco vingativo. (2009e, p. 62)

Apesar de participar de apenas cinco das vinte cenas em *O mercador de Veneza*, Shylock, no entanto, lidera a peça. Destaca-se que, quando Shylock entra no palco, ele carrega atrás de si uma série de estereótipos provenientes de fontes literárias, populares e atuais. Conforme afirma Heliodora, ele "tem sido encarado de modos tão diversos e conflitantes" (1999, p. 5), o que é um tributo à habilidade de Shakespeare em criar um personagem tão real e complexo.

É notória a agressividade da maioria dos personagens com Shylock em toda a obra, em especial por parte de Antônio, justamente proferida por aqueles considerados cristãos. Este é um grande paradoxo: os que deveriam ter a clemência e a bondade ofendem-no e insultam-no por ser judeu. Há personagens racistas que proferem discursos racializados direcionados a Shylock sobre ele e seu povo. É importante ressaltar que a escrita de Shakespeare não é racista em *O mercador de Veneza,* porque problematiza as questões e não faz nenhum julgamento de valor. Segundo Oliveira: "Shakespeare nunca se manifesta em seu próprio nome. [..] pela justaposição das falas das personagens, de sua psicologia, de sua conduta, do entrecruzar de suas vozes em diálogo [...] é possível apreender uma postura autoral, implícita [...]" (2008, p. 230).

O antissemitismo presente em alguns diálogos, entre outros discursos racistas que serão apresentados a seguir, era recorrente na Veneza da época, de acordo com historiadores. Ao que tudo indica, é por isso que muitos leitores não especializados na obra shakespeariana se surpreendem com o tom perverso e preconceituoso de alguns discursos e acabam erroneamente rotulando o dramaturgo como antissemita.

Desde o Ato 1, há demonstração explícita do preconceito racial. Antônio, acompanhado de Bassânio, procuram por Shylock, muito provavelmente no gueto, uma vez que Shakespeare não menciona o local. Muitos cineastas mostram esta ação dentro de um gueto. Conforme afirmam Shaul Bassi e Carol Chillington Rutter, "Shakespeare certamente nunca visitou Veneza, ele leu e ouviu muito sobre ela, e pode ter aprendido sobre aquela área judaica relativamente nova na cidade, assim como seu compatriota e contemporâneo Thomas Coryat"[94] (2021, p. 11-13).

Shylock e Antônio discutem sobre o empréstimo e as condições do contrato. O primeiro usa de ironia e mostra as contradições do cristão. Antônio, irado, ofende Shylock por sua etnia e por ser usurário:

> Shylock: *Signior* Antônio, muita, muita vez /Buscou menosprezar-me no Rialto, [...]/Aturei tudo só com um dar de ombros/Pois suportar é a lei de minha tribo/ Chamou-me de descrente, de cão vil[95],/Cuspiu na minha manta de judeu, /Apenas porque uso do que é meu. [...] Mas, agora, parece, quer ajuda:/ Agora chega; vem a mim, e diz: "**Shylock, hoje preciso o seu dinheiro".** / O senhor, que escarrou na minha barba,/Afastou-me com o pé, como a um cachorro/ Da sua porta, **agora quer dinheiro**? Que devo dizer eu? / Devo dizer/'Cão tem dinheiro? Pode um vira-lata/Emprestar a alguém três mil ducados?'/Ou devo rastejar e, em tom servil, /Quase sem voz, com um sussurro humilde, /Dizer apenas: 'Na quarta-feira o senhor cuspiu-me, /Humilhou-me tal dia e, certa vez, /Chamou-me cão: por tantas cortesias/Vou emprestar-lhe todo esse dinheiro'?
>
> Antônio: Irei chamá-lo novamente assim,/**Hei de cuspir e hei de desprezá-lo**. /Se emprestar o dinheiro, não o faça/Como a amigos seus, pois que amizade/Toma do amigo cria de metal?/É melhor emprestá-lo a um inimigo,/Para que, se falhar, possa, feliz/Cobrar-lhe a multa. (1. 3. 104-135 – minhas ênfases)

---

[94] "Shakespeare certainly never visited Venice, he read and heard a good deal about it, and may have learned of that relatively new Jewish area in the city, as had his countryman and contemporary Thomas Coryat" (2021, p. 11-13).

[95] Em Inglês, o termo usado é *cut-throat dog*, em vez de cão vil, o que significa, segundo DRAKAKIS, que Shylock "está citando o mito cristão do judeu totalmente degenerado (em oposição ao judeu real), sedento de sangue e um agente de Satanás em aprisionar cristãos incautos" (2018, p. 214). Em inglês: Shylock "is quoting the Christian myth of the thoroughly degenerate theological (as opposed to the actual) Jew, guilty of blood-lust and an agent of Satan in entrapping unwary Christians" (2018, p. 214)

Nesse excerto, no verso 114, Shylock fala o seu próprio nome na peça pela primeira vez como marca de identidade e realça o quanto ele é necessário, "parodiando o próprio discurso do adversário cristão, iniciando uma tensão entre o nome de batismo e o estereótipo que sustenta ortograficamente e ideologicamente toda a peça"[96] (DRAKAKIS, 2018, p. 215). Na sequência, Shylock diz que: "pretende esquecer as vergonhas que me impôs" (1.3.137). Em inglês, a frase é "[…] *Forget the shames that you have* ***stained*** *me with* […]". (1.3.135). O verbo *to stain* significa sujar, manchar, macular, colorir. Neste sentido, Shylock possivelmente faz uso do verbo "*to stain*" para protestar sobre a sua imagem ser desfigurada na questão moral, uma ideia que os cristãos construíram acerca de seu povo. Esse é mais um artifício de Shakespeare que se utiliza de metáforas para chamar a atenção da plateia pelos discursos vigentes naquela sociedade sobre o preconceito racial. Sabe-se que os judeus muitas vezes estavam associados ao estereótipo físico de negritude e, ao que tudo indica, Shakespeare concentra tal questão no Príncipe de Marrocos.

Shylock dá a sua explicação por cobrar juros e contra-argumenta com menção a trechos do próprio livro sagrado dos cristãos para justificar a ação. Para isso, menciona a famosa passagem de Jacó:

> Shylock: Quando Jacó foi ser pastor de ovelhas/ De seu tio Labão — sendo Jacó/Graças à mãe, o terceiro a herdar —/Sim, senhor, desde o santo Abraão...
> Antônio: O que tem ele? Já cobrava juros?
> Shylock: Não, juros, não; ou pelo menos não/Juros diretos — veja o que fez ele:/ Quando Labão e ele concordaram/ Que as ovelhas malhadas ou pintadas/ Seriam o salário de Jacó,/Estando as fêmeas prontas para os machos —/ Sendo hora de fazer multiplicar,/Por cruza, os lanudos que criava —/ Descobriu o pastor algumas varas/ Que colocou perto das fêmeas fortes/ Que, emprenhadas, deram cria toda/Malhada,

[96] The Jew here "parodies the speech of his Christian adversary, and this inaugurates a tension between 'Christian' name and stereotype that is sustained orthographically and ideologically throughout the play" (DRAKAKIS, 2018, p. 215).

> que ficou para Jacó/.Assim ele lucrou e foi bendito/E lucro é bênção se não for roubado. (1.1.69-87)

Antônio profere a resposta com discurso racista e diz: “Repare bem, Bassânio, que o diabo/Cita em seu próprio bem as Escrituras!” (1.1.95-96). Shylock, munido de sua perspicácia, cita as escrituras sagradas para mostrar o contrassenso do cristão. No seu argumento de defesa, afirma que extrair juros do dinheiro não é imoral e que é uma riqueza fértil de acordo com o próprio livro sagrado. De qualquer forma, a passagem bíblica sobre a vara chama atenção porque julgavam que certos objetos vistos durante a concepção ou até mesmo na gestação poderiam acarretar características próprias na prole, algo que a genética indubitavelmente nega existir.

Inquestionavelmente, não havia para Shylock um impedimento religioso que o proibisse de emprestar dinheiro a juros, desde que não houvesse roubo. Nesse sentido, Shylock via Bassânio e Antônio como “estrangeiros”. Sob a ótica judaica, nada o condenava moralmente, ao contrário do cristianismo que recusava tal “fecundidade”. De acordo com Le Goff, “Não cristãos, eles (os judeus) não sentiam escrúpulos nem violavam as prescrições bíblicas fazendo empréstimos a indivíduos fora de sua comunidade” (1998, p. 35).

Durante a cena do julgamento no Ato IV, Antônio comenta sobre a dificuldade de Shylock de se sensibilizar e mudar de ideia a respeito da libra de carne que almejava como forma de pagamento pela dívida. No entanto, ao referir-se a Shylock como aquele que possuía o coração judeu, Antônio ofende, portanto, na sua visão, não apenas a Shylock, mas o que ele representava, ou seja, todo o povo judeu. Antônio ressalta: “Lembre com quem você está lutando — /Pedir a este judeu é a mesma coisa/Que rogar à maré que suba menos; [...] /É o mesmo que querer amolecer/O que há de mais curtido — como seja/Um coração judeu [...]” (4. 1. 71-81).

Graziano e Solânio, ambos amigos de Antônio e Bassânio, também expressam palavras preconceituosas e externam o pensamento coletivo do grupo social em que viviam, proferindo xingamentos contra Shylock para depreciá-lo com base nas desigualdades construídas. No Ato III, Solânio diz: “É um cão empedernido, que não pode viver em meio aos homens” (3. 3. 18-19). No julgamento, Graziano xinga: “Maldito seja, cão abominável! E maldita a justiça que o defende!” (4. 1. 131-132).

Em outra cena, Solânio faz mais um comentário depreciativo acerca de Shylock ao perceber sua aproximação, e relacionando a imagem diabo-judeus-usura bastante comum à época, menciona: “Deixe-me dizer logo ‘amém’, antes que o diabo se atravesse em minhas preces, pois aí vem ele, em forma de judeu” (3. 1. 16-17). Ao perceber que Tubal, amigo de Shylock, se aproxima, Solânio ainda nesta mesma cena reforça o preconceito: “Lá vem outro da tribo — impossível encontrar um terceiro igual a esses, a não ser que o próprio diabo vire judeu” (3. 1. 60-61). O antissemitismo de Graziano não cessa neste momento. Está presente no diálogo entre ele e Lorenzo sobre Jéssica, a filha de Shylock, quando detalha os planos para a fuga da jovem. Graziano diz: “Pelo que vejo, a judia é **gentil**” (2. 6. 61- minha ênfase). Nesse verso, Graziano é irônico. Ele refere-se a Jéssica como uma “mulher gentil” e como uma mulher de origem não judaica, “uma gentia”. O verso em inglês é: “*Now, by my hood, a gentle, and no Jew*”. Os vocábulos “*gentle* e gentile eram homófonos”[97] (DRAKAKIS, 2018, p. 261).

Os discursos racistas se multiplicam: a representação de exclusão do “outro” ocorre também em relação aos personagens secundários, como o Príncipe de Marrocos. Pórcia refere-se a ele como o “mouro trigueiro”, (*tawny moor)*, quando o

[97] “gentle/gentile were homophones” (DRAKAKIS, 2018, p. 261).

pretendente se dirige à cidade de Belmonte para tentar se casar com a jovem. A palavra “mouro” (*moor),* ao que tudo indica, designava o “outro”, o “estrangeiro”, que não pertencia ao grupo, cujo fenótipo já marcava o Príncipe de Marrocos com atributos negativos, de acordo com o pensamento do espectador elisabetano-jaimesco. A fala racista da personagem sobre a linhagem do Príncipe é explícita, principalmente ao fazer uma associação entre o negro/diabo ao mencionar sobre a aparência dele a Nerissa: “se ele tiver natureza de santo, com aspecto de diabo, eu prefiro o convento ao casamento” (1.3.98-99). Pórcia refere-se apenas duas vezes a Shylock pelo nome e as demais vezes pelo epíteto racial, o judeu.

Lancelote Gobbo, um *clown*, empregado de Shylock, no ato II, cena i, traz as polaridades entre o bem e o mal quando a imagem do judeu também é associada ao demônio, bastante forte desde a Idade Média. Lancelote demonstra claramente sua aversão ao patrão ao revelar o dilema de sua consciência em permanecer entre o “bem” ou o “mal”. Com humor insultante, menciona:

> É claro que a consciência vai me ajudar muito para eu fugir do judeu meu amo: o demônio fica bem aqui e me tenta, dizendo: ‘Gobbo, Lancelote Gobbo, meu bom Lancelote” ou Bondoso Gobbo, para o que é que servem essas pernas/ Anda, dá no pé, sai correndo’ Aí minha consciência vira e diz: ‘Não. Pensa bem, honestíssimo Lancelote: pensa bem honesto Gobbo’, ou então, ‘um homem exemplório como você não pode escafeder-se, não pode só assim dar nas pernas’ [...] e se fosse para obedecer a consciência eu ficava mesmo com meu amo judeu que (Deus que me perdoe) é assim uma espécie de meio diabo; e se eu obedecer ao diabo eu fujo do judeu, que (com o perdão da palavra), é o diabo em pessoa; é, eu acho que não há dúvida de que o judeu é a própria encarnação do diabo [...].” (2. 2. 1-22)

Shylock encontra Tubal e dialogam sobre a fuga de Jéssica. Esta cena retrata o estereótipo do vilão cômico. Abalado emocionalmente pela traição de Jéssica, Shylock não consegue controlar sua angústia e raiva no decorrer da peça. Tubal, em

um diálogo alternado entre comicidade e suspense, traz notícias de Jéssica a pedido de Shylock.

> Tubal: Em muitos pontos ouvi notícias dela, mas não pude encontrá-la.
> Shylock: Bem, bem, bem! Um dos brilhantes que se foram custou-me dois mil ducados em Frankfurt — a maldição só caiu sobre nosso povo agora: eu nunca a senti antes — dois mil ducados numa pedra — e outras joias muito preciosas. Eu a preferiria morta a meus pés, com as joias em suas orelhas! [...]
> Tubal: Eu sei; mas outros homens têm azar — Antônio, segundo eu ouvi em Gênova...
> Shylock: O quê, o quê, o quê? Azar? Azar? [...]
> Tubal: Sua filha gastou muito em Gênova, segundo ouvi; oitenta ducados numa noite.
> Shylock: Está-me cravando um punhal na carne — nunca mais verei meu ouro — oitenta ducados de uma vez, oitenta ducados! (3. 1. 63-86)

Em certo momento da peça, o estereótipo do judeu é desmantelado. Shylock lamenta profundamente ao saber que a filha supostamente havia trocado o anel por um macaco — animal exótico à época — em Gênova. Menciona: “Infeliz! Você me tortura com isso, Tubal; era a minha turquesa, que ganhei de Lia quando era solteiro: eu não o daria nem por uma floresta inteira de macacos” (3. 2. 91-93). Shylock demonstra sentimentos de tristeza e dor pela perda da joia porque era, ao que tudo indica, um presente de sua esposa e mãe de Jéssica. Esta breve menção denota que o anel é de grande importância e valor afetivo para ele. A cena mostra um pai vulnerável e que demonstra a capacidade de amar e sofrer, de ter sentimentos maiores do que apenas raiva. Pequenos detalhes no texto de Shakespeare, como esse, são importantes na desconstrução do estereótipo do judeu para o dramaturgo expressar o que não podia dizer abertamente.

Ainda nesse ato, Shylock pleiteia sua humanidade no famoso solilóquio em que, emocionalmente exausto e extremamente vulnerável, é provocado ao ser

interpelado por Salério e Solânio. Ambos o questionam se pretendia fazer valer o contrato da libra de carne. Shylock profere um dos discursos retóricos mais belos, famosos e contundentes da literatura universal sobre identidade e igualdade.

> Eu sou judeu. Um judeu não tem olhos? Um judeu não tem mãos, órgãos, dimensões, sentidos, afeições, paixões? Não é alimentado pela mesma comida, ferido pelas mesmas armas, sujeito às mesmas doenças, curado pelos mesmos meios, esquentado e regelado pelo mesmo verão e inverno, tal como um cristão? Quando vós nos feris, não sangramos nós? Quando nos divertis, não nos rimos nós? Quando nos envenenais, não morremos nós? E se nos enganais, não haveremos nós de nos vingar? Se somos como vós em todo o resto, nisto também seremos semelhantes. Se um judeu enganar um cristão, qual é a humildade que encontra? A vingança. Se um cristão enganar um judeu, qual deve ser seu sentimento, segundo o exemplo cristão? A vingança, pois a vileza que me ensinais eu executo e, por mais difícil que seja, superarei meus mestres. (3. 1. 44-57)

Ouve-se, por meio desse apelo, o clamor do judeu oprimido. Shylock representa não apenas o judeu, mas, ao mencionar a primeira pessoa do plural, engloba todos os excluídos da sociedade: “Eu sou judeu. [...]. Quando vós nos feris, não sangramos nós? [...] Quando nos envenenais, não morremos nós?” (3.1.44-51). Segundo Bulman, essa retórica “vai além do contexto imediato da peça para tornar-se um abrangente apelo para a tolerância” (1991, p. 8)[98]. O famoso discurso de Shylock sobre identidade e igualdade, e o subsequente diálogo entre ele e seu conterrâneo Tubal oferecem inúmeras possibilidades de interpretação para o ator.

No decorrer da narrativa dramática, Shylock exige que o contrato seja cumprido à risca e o caso é levado ao juiz. Shylock pleiteava a libra de carne que previa o contrato e diz: “Se ela me for negada, que o perigo/Desça sobre a cidade e suas leis!” (4. 1. 39-40). Fazia parte do imaginário popular que Veneza era a cidade

[98] “extends beyond the immediate context of the play to become an overarching plea for toleration [...]” (1991, p. 8).

da justiça e que nela havia leis que eram obedecidas, garantindo o comércio e as atividades financeiras. Nesse sentido, como o comércio era feito com estrangeiros e os judeus praticavam a usura, a lei deveria ser igual a todos: aos judeus, mouros, turcos, cristãos, entre outros. Até mesmo o Doge não poderia ir contra a lei. Antônio menciona que: “o Duque não tem como ir contra a lei; Pois muitos forasteiros, com interesses/ Cá em Veneza — se ele assim agisse —/Iriam criticar nossa justiça, / Já que o comércio e o lucro da cidade/ Vêm de muitas nações” (3. 3. 28-33). A lei deveria ser cumprida, mas estava baseada nas leis dos cristãos.

Pórcia, disfarçada de advogado, defende Antônio no julgamento e recorre à clemência de Shylock, que questiona o motivo de a lei não se aplicar a ele também.

Afirma que Shylock tem o direito, mas terá a danação eterna. Shylock questiona por que a lei não é aplicada a ele também. É o momento da virada no julgamento quando Pórcia/Balthazar determina, sob pena de morte, que a lei seja respeitada, mas não se derrame uma gota de sangue. Apesar do pleito de Shylock ter sido plenamente válido juridicamente à época, ele é ludibriado durante o julgamento por meio da violação do estado de direito. Shylock passa de vítima a carrasco e, ao fim do julgamento, abandona a causa e retorna à condição de vítima, quando sua fortuna é confiscada. A pedido de Antônio, o Duque abre mão da metade destinada ao Estado, mas é condenado a se converter ao cristianismo e fazer um testamento legando toda sua propriedade à sua filha e seu marido (CAMATI, 2009e).

Dentro da ótica preconceituosa, Shylock deveria ser humanamente desqualificado para ser socialmente eliminado. Inicialmente, é perseguido pelos cristãos, no decorrer da narrativa dramática torna-se carrasco vingativo; e, no fim, volta ao papel de vítima, oprimido, humilhado e injustiçado.

A finalidade de qualquer tipo de discriminação é a dominação social, e sua decorrência é a exclusão social. Esse tipo de comportamento tem a função de monopolizar a riqueza material ou simbólica para apenas um grupo social dominante. Sabe-se que para eliminar qualquer forma de exclusão é necessário promover a igualdade entre os diferentes grupos de uma sociedade, e isso era impossível naquele contexto. Shylock questiona o valor do perdão: “Tomai a minha vida junto ao resto. /Pra que serve o perdão se me tomais/Minha casa e mais tudo o que a sustenta:/Ao tomar-me os meus meios de viver, /Vós tomastes de mim a própria vida” (4.1.374-378). Shylock é destituído de todos os seus pertences materiais e proibido de exercer sua religiosidade. A ele não houve clemência.

Por fim, retomando a pergunta inicial deste subcapítulo, se seria adequado classificar *O mercador de Veneza* como uma obra antissemita, o tratamento que o dramaturgo atribui ao personagem e a forma nada favorável como apresenta os cristãos já exclui evidentemente a possibilidade de a peça ser antissemita. É inegável que havia, de fato, a reação do público, que continuava a julgar os judeus de forma preconceituosa. É fato que Shakespeare sugere e desperta sutilmente (ou não) um questionamento sobre o antissemitismo presente em sua época. Quando Shylock declara: “A vileza que me ensinais eu executo, e, por mais difícil que seja, superarei meus mestres” (3.1. 56-57), seria, em outras palavras, como se dissesse: vou mostrar como vocês realmente são. O posicionamento de Shylock nesse momento é uma acusação reveladora da opressão cristã. Sem dúvida, não por acaso, Shakespeare coloca para Shylock o discurso mais humanizador de toda a peça.

São esses elementos, além do questionamento das representações das políticas de gênero e sexualidade no subcapítulo a seguir, portanto, que marcam a genialidade de Shakespeare. Ao não assumir um ponto de vista definido, questiona

as ortodoxias de sua época, conseguindo atingir as mais diversas camadas do público em seu tempo. O bardo continua, passados mais de quatro séculos, a nos fazer pensar e interrogar os diferentes discursos opressores da sociedade contemporânea. Seu texto ainda é atual e relevante.

2. 2 REPRESENTAÇÃO DAS POLÍTICAS DE GÊNERO E SEXUALIDADE: HOMOSSOCIABILIDADE OU HOMOEROTISMO?

> Antônio: O mundo é mundo para mim, Graziano:
> Um palco, com um papel pra cada um;
> E o meu é triste.
> Shakespeare. *O mercador de Veneza* (1.1.78-80).

Em *O mercador de Veneza*, Shakespeare vai além das convenções literárias e teatrais de sua época ao retratar os relacionamentos humanos e trazer tensões sociais, o que permite diferentes possibilidades de interpretação e, consequentemente, amplia o entendimento do texto. James C. Bulman afirma que a peça foi "adaptada não apenas de acordo com o gosto e tecnologias teatrais predominantes, mas também de acordo com contextos sociais e políticos em constante mudança [...]. Cada época se utiliza de *O mercador de Veneza* como um espelho para refletir sua própria face"[99] (1991, p. 27). Bulman acrescenta que "os personagens em *O mercador*, apesar de ficcionais, podem ser vistos agindo de maneira tão complexa e ambígua que lançam dúvidas sobre quaisquer suposições alegóricas simples"[100] (1991, p. 4).

---

[99] "The Merchant has been adapted not only to prevailing theatrical technology and taste, but also to everchanging social and political contexts as well. [...] each age has used The Merchant as a mirror to reflect its own face" (1991, p. 27).

[100] "Characters in The Merchant, however fanciful, may be seen to act in ways so complex and ambiguous as to cast doubt on any simple allegorical assumptions" (1991, p. 4).

Em *O mercador de Veneza*, Shakespeare nos surpreende ao revelar amizades masculinas tão profundamente devotadas, como entre o mercador Antônio e o jovem Bassânio, o que não era uma prática comum entre os autores da época, sendo possível notar uma relação homoerótica entre o mercador e o jovem. Vários indícios estão no subtexto do dramaturgo e nos permitem problematizar. Segundo Camati:

> Shakespeare viu-se obrigado a encontrar um meio para não desagradar a ninguém. A solução que encontrou foi introduzir recursos subversivos nas malhas de seus textos, elementos estes que possibilitassem leituras alternativas de suas peças: na superfície, o Bardo parecia ratificar a ordem patriarcal e o absolutismo monárquico, mas através do subtexto, instaurado a partir de estratégias de construtividade textual diversas, a ordem estabelecida é questionada em, muitas vezes, subvertida. (2008b, p. 140)

Em *Discomfort in The Merchant of Venice*, Ralph Berry ressalta que o objetivo principal da peça é "criar sentimentos de mal-estar, perturbação, insegurança, talvez culpa, repulsa, repugnância — em uma palavra, para simplificar, desconforto"[101] (1985, p. 47), principalmente em relação aos preconceitos vigentes à época. No entender de Berry, Shakespeare "constrói no interior do texto uma estratégia para **confrontar a plateia com suas pressuposições e desejos**"[102] (1985, p. 46 – minha ênfase). Para Berry, é como se Shakespeare perguntasse à plateia se os acontecimentos os deixavam satisfeitos.

A cena inicial da peça é ambientada em um espaço fechado de Veneza. Salério, amigo de Antônio e Bassânio, usa metáforas para criar a imagem de Veneza. Aos olhos dos espectadores, Antônio e seus companheiros estavam engajados em

[101] "to create feelings of unease, disturbance, insecurity, perhaps guilt, repulsion, repugnance — in a word, and to simplify, discomfort" (1985, p. 47).
[102] "builds into the text a strategy of confronting the audience with its own assumptions and wishes" (1985, p. 46).

atividades tipicamente venezianas, embora as atitudes fossem certamente inglesas. Segundo Bulman, “em 1596, poderia encontrar mais Antônios em Londres do que em Veneza”[103] (1990, p. 14). Posteriormente, os diretores/encenadores adaptam aos interesses de seus projetos e a cena inicial de *O mercador de Veneza* passou a ser ambientada em outros espaços cênicos, em locais abertos ou fechados.

A plateia contemporânea está acostumada a ver Antônio caracterizado com devido grau de complexidade e suas questões psicológicas, ideológicas, entre outras. É apresentado como um homem de meia idade depressivo, um rico mercador. Vestido de maneira sóbria — geralmente de preto, uma vez que no teatro elisabetano o preto estava associado à tristeza —, em companhia de dois jovens em plena juventude, cujo círculo de amizade inclui ainda Bassânio e Graziano. Todos são galantes, o que para os elisabetanos significava solteiros, ricos e aristocráticos. Eram alegres e divertidos, excetuando-se Antônio, que é o contraste com sua tristeza, melancolia e sobriedade, o que levou, portanto, muitos críticos a discutirem o caráter depressivo do personagem. A cena inicia *in medias res.*

Segundo alguns teóricos, iniciar uma narração pelo meio da ação pode indicar que se trate do assunto mais importante da história. Este primeiro momento é um dos mais relevantes da peça, por apresentar o diálogo entre os personagens Antônio, Salério e Solânio. “Sempre é importante captar o jogo de Shakespeare desde o início”[104] (BERRY, 1985, p. 52). Shakespeare pode ter inserido a cena da tristeza não revelada de Antônio de imediato para, ao que tudo indica, chamar a atenção e aguçar a curiosidade do público como estratégia para manter a plateia interessada na peça e no dilema que Antônio estava enfrentando.

---

[103] “in 1596, one might have found more Antonios in London than in Venice” (1990, p. 14).
[104] “It is always cardinal importance to grasp Shakespeare’s game from the start” (BERRY, 1985, p. 52).

É digno de nota que, embora tênue, desde o início da primeira metade do século XX, as questões de sexualidade e poder na relação entre Antônio, Bassânio e Pórcia já eram discutidas por alguns pesquisadores, como pelo médico psicoterapeuta Thomas Arthur Ross, ao mencionar a ligação entre o mercador Antônio e o jovem Bassânio, no artigo *Antônio*: *um homossexual depressivo*, de 1934. Nesse artigo, o autor questiona o fato de *O mercador de Veneza* ser considerado uma comédia, como classificavam os críticos da época. Pelo contrário, pois para o psicólogo, a peça é um registro da miséria e das tristezas humanas, aliviadas na forma de tragédia pela nobreza de caráter do principal sofredor, que é Antônio, na concepção dele um homossexual depressivo. O crítico ainda enaltece a humanidade de Shakespeare por trazer a temática do homoerotismo e apresentá-la no teatro, considerando-se, principalmente, o contexto em que o poeta vivia. Ross menciona:

> Acho que podemos dizer desta peça e também do soneto XX que a atitude de Shakespeare em relação à homossexualidade era de respeitosa admiração. Ele viu, como muitos veem agora, quão infelizes são [...] e nesta peça ele retrata um homem que suportou nobremente essas provações — Antônio[105]. (2005, p. 366)

Ressalta-se que Ross escreve este artigo no mesmo ano em que Hitler assume o poder na Alemanha e passa a liderar extrema perseguição aos homossexuais naquele país.

Em *The Unconscious in Shakespeare's Play*, Martin S. Bergmann sustenta que "Shakespeare é um ancestral importante da psicanálise se reconhecermos o papel significativo do autoconhecimento em várias peças"[106] (2018, p. 5). Antônio é

[105] "I think we can say from this play and also from sonnet XX that Shakespeare's attitude toward homosexuality was one of respectful admiration. He saw, as many see now, how unhappy they are [...] and in this play he portrays a man who nobly endured these trials – Antonio" (2005, p. 366).
[106] "Shakespeare is an important ancestor of psychoanalysis if we recognize the significant role of self-knowledge in several plays" (2018, p. 5).

um exemplo! A ele coube ser o primeiro personagem na peça a atuar e falar sobre seus sentimentos. Ao entrar em cena, o mercador desabafa: “Garanto que não sei por que estou triste [...]”[107] (1. 1.1), o que provoca subitamente uma reação de curiosidade e aproxima o personagem da plateia. Mas por que triste, melancólico e depressivo? Este é o ponto de mistério e nunca resolvido, aparentemente.

Antônio continua em sua incerteza e avança: “[...] A tristeza me cansa, como a vós, / Mas como a apanhei ou contraí/Do que é feita, ou do que terá nascido, /Ainda não sei./A tristeza me fez um tolo tal/Que é difícil até saber quem sou” (1.1.2-6). Antônio faz uso de palavras sutis para sugerir que sua tristeza é uma espécie de doença, talvez uma maldição, que acabou invadindo sua vida e parece não ter fim. Apesar de mencionar desconhecer a causa, Antônio tem o autoconhecimento de seu sentimento e o real motivo de seu conflito emocional. Em *Il Pecorone*, um dos textos fonte de *O mercador de Veneza*, Antônio, cujo nome era Ansaldo, está triste porque teve notícias da morte de um amigo, o pai de seu afilhado Gianetto, que na versão de Shakespeare passa a se chamar Bassânio. O dramaturgo altera esse motivo, mantendo, portanto, o suspense sobre a causa de tamanho descontentamento do mercador e o afasta de qualquer parentesco.

Os alcoviteiros Salério e Solânio tentam interrogar o mercador por meio de uma estratégia retórica repleta de metáforas e elogios na tentativa de descobrir se a causa da tristeza de Antônio pudesse ter sido provocada por algum imprevisto com os navios de sua propriedade, ocasionada por alguma intempérie da natureza ou por outro motivo. Apesar de serem amistosos, o questionamento era embaraçoso e exigia cautela. De acordo com as regras de comportamento de convívio social e cortesia, não deveriam ser invasivos no interrogatório. Isso provoca tensão em Antônio e serve,

[107] “In sooth I know not why I am so sad […]” (1.1.1).

perceptivelmente, para a caracterização do mercador, uma vez que as rubricas estão embutidas nas falas dos personagens em Shakespeare. Enquanto Antônio insiste que sua tristeza é desconhecida, não tem origem e não será facilmente dissipada, os amigos tentam oferecer-lhe soluções simples.

Ao trazerem a imagem de rochedos e navios afundados por meio de metáforas, criando, com isso, significado para ajudar a visualizar os problemas e as tensões que se estabelecem no início do Ato I, Salério e Solânio prefiguram o acidente com os navios e que provocará uma reviravolta na ação. Salério usa de recurso estilístico para propalar que a mente de Antônio é perturbada e instável como o oceano, mas também que a mente de seu amigo é como os navios em que investiu e diz: “Sua mente é jogada pelo mar/ Onde suas galeras, enfunadas [...] Passam os olhos nos barcos pequenos [...]” (1. 1. 7-11).

Finalmente, Antônio confessa que não eram os negócios que o faziam triste, o que já eliminou a hipótese de problemas com transações comerciais. Solânio rebate: “Então ‘stá apaixonado!” (1.1. 45). De imediato, Antônio contesta e conclui: “Nada disso!” (1.1. 46). Tal resposta pode trazer diferentes percepções ao público, a depender da proposta de encenação e da atuação dos atores. A plateia nesse momento já tem ciência de que Antônio é um nobre, tem posses e está triste. Segundo Galery: “[...] a poesia da linguagem sugere que a perda de Antônio seja no amor, e não no comércio” (2006, p.168).

Nos cinquenta e seis versos iniciais da peça, antes da entrada de Bassânio e amigos na cena, há apenas “duas falas de Antônio em um total de doze versos, que, obviamente, pretende escapar do assunto sobre a tristeza [...] **o silêncio é a sua única defesa**”[108] (BERRY, 1985, p. 47 – minha ênfase). Tais versos são

[108] “two speeches by Antonio (totally twelve lines), and he is clearly sitting the problem out. Silence is the only defense” (BERRY, 1985, p. 47).

determinantes e amplamente discutidos. Em tese, segundo a lógica dos amigos, se Antônio está triste, mas não são os negócios que o fazem triste, logo é porque está apaixonado. Merece salientar que em momento algum há ligação de Antônio com qualquer mulher, evidenciando-se, portanto, que a pergunta de Solânio é pretexto para que o amigo mercador confirme o que suspeitam. Alan Sinfield, em seu artigo *How to read The Merchant of Venice without being heterosexist* (1996), alerta que o poeta W.H. Auden (1907-1973), no ensaio *The Dyer's Hand*, de 1962, já chamaria a atenção para essa introdução e que a peça "faz mais sentido se for considerado que Antônio está apaixonado por Bassânio"[109] (1996, p. 123).

Na sequência, Solânio associa felicidade e tristeza: "Então não é paixão? Então 'stá triste porque não está alegre. [...]/ Mas pelo deus Janus/ A Natureza faz gente esquisita! [...]" (1. 1. 46-51). Solânio faz alusão a Janus, um deus clássico da mitologia romana que, segundo Drakakis, era "o deus do início, mas aqui restrito ao significado de feliz e triste"[110] (2018, p. 174). Pode-se afirmar que tal alusão vai além do simples significado de felicidade e tristeza, como afirmado por Drakakis, uma vez que Janus é um deus de duas faces, olhando em direções opostas. Ele representa a duplicidade e a dualidade, assim como a própria dualidade de Antônio, que, seguramente, é um personagem ambíguo.

Solânio cita Nestor, outro clássico da mitologia, ao mencionar que: "há outros com aspecto tão azedo/Que não mostram os dentes num sorriso/ Mesmo que os céus garantam que haja graça..."[111] (1. 1. 54-56). Na maioria das traduções, acaba se perdendo a referência empregada por Solânio a Nestor, rei de Pylos, notável por sua idade e sabedoria, um dos heróis gregos da *Ilíada* (século VIII a. C.), de Homero (928

[109] "it makes best sense if we regard Antonio as in love with Bassanio" (1996, p. 123).
[110] "the god of beginning, but here restricted to meaning both happy and sad" (2018, p. 174).
[111] "Though Nestor swears the jest be laughable" (1.1.56). Em inglês, a referência ao rei é explícita.

a.C.-898 a. C.). Para Drakakis: “a invocação de Nestor por Solânio enfatiza a persistência extrema (e possivelmente insensata) da tristeza de Antônio, por mais autoritária ou persuasiva que seja a invocação ao riso”[112] (2018, p.175).

Na sequência, Solânio anuncia com um certo alívio com a chegada de Bassânio, Lorenzo e Graziano, utilizando-se de um termo que denota hierarquia: “Lá vem Bassânio, seu gentil parente [...]” (1. 1. 57). Em inglês, “*Here comes Bassanio, your most noble kinsman*[113]” (1. 1. 57). “*Noble kinsman*” não indica apenas superioridade de classe em relação a Antônio. Há ambiguidade no uso do superlativo “*most*” antes do substantivo “*noble*”[114], uma vez que pode dar a ideia de “muito precioso”. Bassânio é um jovem filho de um aristocrata, e nas palavras de Nerissa, ama de Pórcia, “um veneziano estudioso e soldado que esteve em Belmonte em companhia do Marquês de Montferrat” (1. 2. 93-94). Bassânio retornou para casa, gastou toda sua herança e não trabalha, assim como Graziano e Lorenzo. Segundo Bulmam, “os três são jovens que aparentemente têm lazer (ou ociosidade) para não trabalhar de forma alguma”[115] (1990, 14). A plateia elisabetana teria reconhecido as intenções de Bassânio, pois “em uma emergente economia capitalista como a Inglaterra, havia muito espaço para oportunistas”[116] (BULMAN, 1990, p. 15). Os amigos sabem que devem deixar Antônio e Bassânio sozinhos e, cientes de que há uma amizade especial entre eles que ultrapasssa a mera convenção da

---

[112] “The invocation of Nestor by Salanio emphasizes the extreme (and possibly unwise) persistence of Antonio's sadness no matter how authoritative or how persuasive the invocation to laughter might be” (2018, p.175).

[113] *noble kinsman.* Segundo Drakakis: “o epíteto *noble*, posteriormente atribuído como lorde, indica uma linhagem aristocrática a Bassânio, reforçada no Q3 (Fólio, 1623) como um lorde italiano, embora a partir de Rowe (editor inglês Nicholas Rowe-século XVIII) [..] todos os editores o designam como ‘amigo’ de Antônio” (DRAKAKIS, 2018, p. 175).

[114] Noble: admirable in appearance; impressive. Longman Dictionary of Contemporary English. Longman, 1992, p. 704.

[115] “fashionable young men who apparently have the leisure (or idleness) not to work at all” (1990, 14).

[116] “In an emerging capitalist economy like England’s there was plenty of room for opportunists” (BULMAN, 1990, p. 15).

homossociabilidade, não querem se entrepor. Solânio, com certo tom de ironia, declara: “Vamos deixá-lo **em melhor companhia**” (1. 1. 59 – minha ênfase).

Qual seria a natureza da relação entre Bassânio e Antônio? É de fato um relacionamento homoerótico ou apenas uma amizade? Se Antônio tem sentimentos por Bassânio, é recíproco? São perguntas provocativas e que os críticos ignoraram por muito tempo.

A tristeza de Antônio se sobressai mais uma vez e ele admite que: “O mundo é mundo para mim, Graziano:/Um palco, com um papel pra cada um;/ E o meu é triste.” (1. 1. 78-80). Graziano responde: “Pois que eu seja o bobo![117]/ Que as rugas cheguem com alegria e riso/ E que antes ferva o fígado com vinho/Que gele o coração com penitência” (1. 1. 81-84).

Sobre esse personagem, destaca-se que o epíteto Graziano alude à *Commedia Dell’Arte.* Segundo Drakakis, “esse cognome tradicionalmente era dado ao doutor cômico (*dottore*)”[118] (2018, p. 178). O *dottore* era um “doutor em leis [..], é exuberante de gestos e farto de palavras geralmente inúteis, sempre a exibir uma suposta sapiência, cheia de erros ou fora de moda” (HELIODORA, 2013, p. 145). De acordo com Artemis Preeshl, “a adoção dos estilos literários e performáticos italianos nos anos 1500 e início dos anos 1600 e as performances de italianos na Inglaterra na década de 1570 sugerem uma influência viável da *Commedia Dell’ Arte* nas peças de Shakespeare”[119] (2017, p. 14). Provavelmente, ao que tudo indica, Shakespeare prestou uma homenagem à *Commedia Dell’ Arte* ao dar vida ao personagem Graziano em *O mercador de Veneza*. Graziano faz um discurso empolado, repleto de metáforas

[117] Let me play the fool!
[118] “in the italian *commedia dell‘arte* Gratiano was the name traditionally given to the comic doctor” (DRAKAKIS, 2018, p. 178).
[119] “the adoption of Italian literary and performance styles in the 1500s and early 1600s and performances of the Italians in England in the 1570s suggested a viable influence of *commedia dell’arte* on Shakespeare's plays” (2017, p. 14).

e longo na sequência da peça. Bassânio afirma a Antônio que “Graziano fala uma imensidão por nada” (1.1. 116), o que confirma uma das características do “*dottore”*.

Antônio e Bassânio finalmente ficam a sós e o tom e a direção do diálogo se alteram de algo como brincadeira para uma conversa íntima. Antônio pergunta a Bassânio: “E agora diga-me qual é a moça/ A quem jurou buscar qual peregrino, / E de que disse que me falaria” (1. 1. 119-121). O texto não afirma explicitamente que Antônio esteja triste por causa do interesse do jovem pela herdeira de Belmonte, mas o discurso de Antônio sugere o amor homoerótico entre os dois.

É digno de nota que Antônio quando se refere a Pórcia e à atenção amorosa do jovem pela herdeira a eleve a um *status* quase religioso: “[...] A quem jurou buscar qual peregrino [...]” (1. 1. 120). A imagem cristã de um peregrino — fortemente utilizada na Idade Média — remete à ideia de alguém que havia definido uma rota definida, daquele que tinha um itinerário determinado e que deveria ser seguido a fim de alcançar o objetivo almejado. Tal imagem é recorrente na literatura e, além de *O mercador de Veneza*, Shakespeare se utiliza dessa metáfora no famoso soneto de *Romeu em Julieta,* quando o jovem compara a amada a uma santa e ele a um peregrino. Dois motivos que Shakespeare soube explorar.

Bassânio, astuto, sabe que por primeiro deve persuadir Antônio, solicitando-lhe um favor para se sentir seguro para pleitear o empréstimo. O jovem, um perdulário (*spendthrift*), estava falido e necessitava da ajuda financeira do amigo para conquistar Pórcia: “Você bem sabe, meu querido Antônio, / O quanto eu dissipei meu patrimônio [...]” (1. 1. 122-123). A par dessa informação sobre o patrimônio de Bassânio, tudo leva a crer que o jovem estava interessado em Pórcia financeiramente com intuito de recuperar sua fortuna dilapidada, uma vez que casamento naquele período era um

meio de mobilidade social para homens e mulheres. Daqui para a frente, Antônio e Bassânio selam seus segredos.

Bassânio, que conhece a arte da manipulação, tenta convencer Antônio a lhe conceder um empréstimo e revela: “[...] é a você, Antônio,/ A quem mais devo, em dinheiro e amor; /E é desse amor que tenho agora estímulo/ Pra revelar os planos e objetivos/ Que fiz pra me quitar do quanto devo” (1. 1. 130-134). Em resposta, Antônio reforça a ideia de que ambos são mais do que amigos.

Tem-se neste momento uma declaração importante e reveladora. Antônio confia ao jovem tudo o que é dele: o dinheiro e ele próprio, e assegura: “Meu bom Bassânio, continue, eu peço;/E se tudo estiver, como você,/ Dentro da honra, pode ter certeza/ Que minha **bolsa**, **eu mesmo** e os **meus recursos**[120]/ Estarão como sempre ao seu dispor (1. 1. 135-139 – minhas ênfases). A palavra em inglês “*person*” foi traduzida por “eu mesmo”, a qual vem carregada de sentido de físico, de corpo. O vocábulo *person* tem a concepção de *body,* o que significaria nesse contexto que o corpo de Antônio estaria disponível a Bassânio. Há de se considerar também que a palavra *purse*, segundo Drakakis, faz referência a uma parte do órgão sexual masculino (DRAKAKIS, 2018, p.183). Os vocábulos “*purse”* e “*person”*; portanto, têm associações sexuais conectadas com a figura de Antônio.

Os trocadilhos não se encerram aqui, há outros no último ato de *O mercador de Veneza* na chamada “trama dos anéis”, os quais serão comentados posteriormente. A respeito dos trocadilhos (*puns*) na obra shakespeariana, seguramente a plateia elisabetano-jaimesca tinha pleno domínio de compreensão das diferentes camadas de significados, como os vocábulos “*purse”* e “*person”*. Para a

[120] Em inglês, “My purse, my person, my extremest means/Lie all unlocked to your occasions” (1.1.138-139).

autora Pauline Kiernan, “negar *puns* em Shakespeare é um grande desserviço”[121] (2007, p. 10). O povo apreciava e se divertia com as peças de Shakespeare, pois a cultura da plateia elisabetano-jaimesca era mais auditiva do que visual. O público, quando ia ao teatro, queria “ouvir” e não “ver”. Ainda citando Kiernan, os frequentadores de teatro: “Estavam preparados para ouvir todas as nuances de significados das palavras, inclusive com teor sexual [...], pois a plateia de Shakespeare era formada de ouvintes habilidosos que poderiam identificar um trocadilho sexual imediatamente”[122] (2007, p. 13). Como exemplo, o Ato 1, cena i, de *Romeu e Julieta* (1595-1596), é basicamente uma comédia sexual por causa das inversões de sentidos.

O discurso de Antônio ecoa em duas falas posteriores: quando Bassânio assegura a Shylock que o empréstimo de 3 mil ducados pode ser realizado. Para não falar de imediato que aceitaria o empréstimo, Shylock faz um certo jogo e menciona que poderia emprestar a quantia de que Antônio necessitava. Bassânio responde seguramente: “Garanto-lhe que pode” (1. 3. 23). Outro eco nesta mesma cena, Shylock convida Antônio e Bassânio para irem até o notário e menciona: “[...] eu vou buscar a bolsa e os ducados” (1. 2. 172). É uma referência ao significado da palavra bolsa “*purse”*, dentro do contexto elisabetano-jaimesco, o que sugere que Shylock “se tornará a ‘bolsa’ de Antônio, sugerindo uma repetição perversa (e estéril) do relacionamento de Antônio e Bassânio”[123] (DRAKAKIS, 2018, p. 221).

Diante da reflexão sobre a escolha e o emprego das palavras “*purse”* e “*person”*, pode-se considerar que Antônio, em um primeiro momento, parece oferecer

---

[121] “denying puns in Shakespeare is a great disservice” (2007, p. 10).
[122]“They were fine-tuned to hear what we now call subtext, including sexual content [...]. It’s little wonder Shakespeare's audiences were such skilled listeners and could decode a sexual pun immediately” (2007, p. 13).
[123] “The Jew will now become Antonio’s purse, suggesting a perverse (and sterile) repetition of Antonio-Bassanio relationship”[123] (DRAKAKIS, 2018, p. 221).

de qualquer forma ajuda ao amigo, o que não deixa de ser verdade; entretanto, a compaixão soa, além de uma simples amizade, segundo Martin S. Bergman, como dizer que Antônio está “muito apaixonado, muito submisso e muito ansioso”[124] (2018, p. 234), o que demonstra não ser somente por uma prova de amizade, mas algo que vai além, reafirmando assim o vínculo sexual entre eles.

Saliente-se também o uso dos verbos “*lie”* e “*unlock”* na sequência do discurso. No texto shakespeariano, Antônio menciona que tudo está ao dispor de Bassânio e que: *“Lie all unlocked to your occasions*” (1.1.139). A opção tradutória de Barbara Heliodora para o verso foi: “Estarão como sempre ao seu dispor” (1. 1. 139). O verbo “*lie”*, que tem conotação sexual, apresenta significado duplo, pois pode referenciar uma posição horizontal, cujo sentido é frequentemente sexualizado em Shakespeare, e sublinhar o homoerotismo entre Antônio e Bassânio.

O verbo *unlock* (abrir), no entanto, faz referência às urnas encontradas na casa de Pórcia, uma vez que a herdeira somente poderá se casar quando uma das três urnas com o seu retrato for aberta (*unlocked*) por um de seus pretendentes. Outra possibilidade para o significado do verbo *unlock* é o prenúncio da possibilidade de o contrato de Shylock, que exige uma libra da carne de Antônio, ser cumprido; embora Antônio não pudesse imaginar neste ponto da peça que seu corpo (*person*) poderia ser aberto (*unlocked*) por causa de Bassânio.

Bassânio solicita empréstimo a Antônio mais uma vez e faz uso de metáforas. No entanto, o mercador acredita que seu amor pelo jovem deveria ser motivação suficiente e que não deveria ser reforçado com outras considerações exageradas e replica: “Você já me conhece e perde tempo/Com tanto circunlóquio e indagação./Você ofende meus sentimentos[125]/Querendo dar limites ao meu gestos/

[124] “very passionate, very submissive and very anxious” (2018, p. 234).
[125] “[...] To wind about **my love** with circumstance [...]” (1.1.154 – minha ênfase).

Do que pedindo tudo o quanto é meu./ Basta pedir aquilo que deseja:/Desde que esteja em mim poder fazê-lo[126]/A palavra está dada; agora fale. (1. 1. 154-161). O verbo usado no verso: "[...] Desde que esteja em mim poder fazê-lo (1. 1. 160), em inglês, é "*to press unto*"[127], o que indica algo mais intenso, mais forte, compelido, obrigado a fazer o que lhe solicita, independentemente do que seja, o que significa que Antônio já está preparado para emprestar a quantia ao jovem galante.

Chama a atenção o fato de Shakespeare apresentar Antônio e Pórcia ambos revelando uma inexplicável tristeza nas cenas iniciais. Antônio questiona não saber o motivo de estar triste e Pórcia ecoa o estado mental de Antônio, embora a declaração dela seja mais evidente do que a dele. Nem Antônio, nem Pórcia se comportam de forma competitiva no início. Entretanto, no decorrer da cena, Shakespeare os coloca como rivais pela afeição de Bassânio, o que evidencia o conflito entre a amizade masculina, aliado ao homoerotismo, como obstáculo ao casamento da rica herdeira com o jovem de Veneza, já que a peça promove debates sobre a natureza da relação entre Antônio e seu amigo Bassânio. A ligação de amizade, ou melhor, homoerótica, entre Antônio e Bassânio sofre ameaçada de enfraquecer em virtude da perseguição por amor ou por dinheiro — ou por ambos — de Pórcia.

Pórcia, à medida que a peça se desenvolve, fica ciente da forte ligação que une os dois amigos e luta para romper o último vínculo remanescente que prende o marido a um antigo amor. Antônio envia uma carta a Bassânio e expõe: "Doce Bassânio [...] dou como quitadas todas as dívidas entre mim e você, gostaria porém, de poder vê-lo antes de morrer; mas aja apenas segundo o seu prazer — se o seu amor não o persuadir a vir, que a minha carta não o faça tampouco" (3. 2. 314-320).

---

[126] "[...] And I am pressed unto it" [...] (1.1.160).

[127] To press on: If you press on or press ahead, you continue with a task or activity in a determined way, and do not allow any problems or difficulties to delay you. Collins Dictionaire. Disponível em: https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/press-on. Acesso em: 22 maio 2023.

Os dois laços de amor de Bassânio — um com um homem, outro com uma mulher— são, nesse momento, postos em conflito.

A cena do julgamento é bastante reveladora, uma vez que Antônio declara amor a Bassânio (eco de Montaigne) explicitamente. O mercador, acreditando que seria sua última fala antes de ser cumprida a penalidade a que lhe cabia, solicita a Bassânio que replique sua fala e relate todos os acontecimentos a Pórcia. Nesse instante, Antônio revela: “Diga-lhe como o amei, relate tudo/ E, ao terminar, peça-lhe então que julgue/ Se um dia o amor não visitou Bassânio” (4.1.282-284).

A partir desse momento se estabelece a batalha final e Shakespeare adia a consumação do casamento. O desenrolar se dará no último ato, na trama dos anéis. Nesse ato, ocorre uma reunião de reconhecimento e disputa por fidelidade e se configura o combate de inteligência entre homens e mulheres. O dramaturgo coloca acusações, negações e insinuações em vez de terminar a peça celebrando o casamento. A peça termina como inicia, Antônio continuará triste. É um homem que fez qualquer sacrifício por quem ama e acaba sendo relegado a uma posição subordinada. Segundo afirma Solange Ribeiro de Oliveira, “o melancólico amigo de Bassânio perde para uma mulher o amor de um homem, pelo qual mostra-se pronto a sacrificar a própria vida” (2009, p. 12).

Embora o dramaturgo não tenha deixado o homoerotismo entre Antônio e Bassânio explícito, mas se faz lógico, em uma leitura contemporânea, percebe-se que a relação entre os dois personagens ultrapassa a simples amizade masculina (*friendship*), apesar de ser velada ou mais implícita, como demonstrado na primeira cena, em que Antônio está melancólico e, em especial, na última cena, em que se evidencia o jogo de poder no triângulo amoroso formado por Antônio, Bassânio e Pórcia.

O homoerotismo entre Antônio e Bassânio foi silenciado por críticos ao longo dos séculos e muitos pesquisadores mais tradicionais, mesmo no século XX, ignoravam tal possibilidade. Antônio era apenas visto como um homem “desinteressado” e “bom”.

A partir dos anos 1970, cada vez mais a relação homoerótica ente Antônio e Bassânio passa a ser explorada no cinema e no teatro, na tentativa de explicarem, principalmente, a razão da melancolia e o fim solitário do mercador, graças, sobretudo, ao surgimento dos Estudos Culturais, nos anos 1990, cujo pressuposto ressaltou a diferença e se opôs à heteronormatividade. Tais novos enfoques passaram a orientar os estudos shakespearianos. Assim afirma Heliodora sobre a importância de se ler Shakespeare na contemporaneidade:

> [...] os motivos pelos quais se deva ler Shakespeare hoje em dia, todos eles poderão ser encontrados em sua capacidade de investigar e compreender a fundo os processos do ser humano, tanto em sua condição de indivíduo como de integrante de um grupo social [...]. Nada parece fascinar mais William Shakespeare que a abrangência do potencial humano, e não aparece em sua produção nenhum tipo de preconceito ou julgamento mesquinho. (2008a, p. 8)

Passemos ao próximo subcapítulo sobre Pórcia, a mulher que representa a magnanimidade na política, na lei, na moralidade e que Oscar Wilde (1854-1900) rende-se e presta-lhe uma homenagem em seu poema homônimo (1881), no qual o poeta reflete sobre dois aspectos da personagem: sua beleza deslumbrante e sua sabedoria astuta.

2.3 A SUBVERSÃO DO *STATUS QUO* POR PÓRCIA

> *O Portia! Take my heart: it is thy due!*[128] Oscar Wilde.1997, p. 840.

Shakespeare questiona o *status quo* e por meio da estratégia de texto entre o dito e o não dito torna sua obra rica em subtexto, uma vez que tanto “o texto dramático quanto a encenação são incompletos, não dizem tudo [...] compete ao leitor ou ao espectador completar a elipse, as reticências, o implícito ou o indizível” (PAVIS, 2005, p. 108).

Ao dar voz às suas heroínas que se revoltam contra o patriarcado, como Catarina, em *A megera domada* (1590-1591): “Eu vou falar da raiva no meu peito. /Senão meu coração, que a sente, estoura” (4. 3. 82-83) ou Beatriz, em *Muito barulho por nada* (1598): “Ah, Deus, se eu fosse homem? Comia-lhe o coração no mercado.” (4. 1. 294-295), Shakespeare “apresenta as personagens femininas que desafiam as convenções da Idade Moderna (e até mesmo da contemporaneidade), no tocante ao comportamento feminino[129]” (KEMP, 2010, p. 172).

Uma questão muito debatida pela crítica feminista é se Shakespeare era protofeminista (DUSINBERRE, 2003; FROEHLICH, 2012). Independentemente dessa indagação, é fato que há unanimidade entre os críticos de que o dramaturgo, devido “ao seu extraordinário insight a respeito da condição humana contribuiu, para que retratasse homens e mulheres com igual arte e perspicácia, evidenciando a capacidade da mulher de transcender os limites de sua condição dentro do sistema patriarcal” (CAMATI, 2008b, p. 134-135).

---

128 “Oh, Pórcia! Tome meu coração: é o que lhe é devido!” (1997, p. 840 – minha tradução).

129 “Shakespeare presents female characters that challenge early modern (and even modern) conventions for female behavior” (KEMP, 2010, p. 172).

Apesar do controle do patriarcado, durante o período elisabetano-jaimesco, as mulheres da Inglaterra desfrutavam de uma maior liberdade em comparação às de outros países europeus, conforme relatos de viajantes. Ressalte-se que havia, por exemplo, guildas de carpinteiros, pedreiros e ferreiros que incluíam mulheres em Chester e aprendizes em Southampton, atividades consideradas de prerrogativa masculina (ORGEL, 1996, p. 126).

Na Idade Moderna, as políticas de gênero apresentaram mudanças, como na situação doméstica, quando houve embrionariamente o debate sobre o status da mulher e dos direitos e deveres dos parceiros no casamento como instituição. Chama a atenção as contradições na Inglaterra. Segundo Marlene Soares dos Santos:

> [...] o sistema patriarcal inclui não apenas mulheres e crianças, mas também homens (filhos, serventes, e outros membros de classe inferior, o que revela uma das principais contradições) [...] uma senhora poderia dar ordens a um homem abaixo dela na classe social; e, no topo desta escala, a monarca reinante era uma mulher que comandava uma nação inteira. (2007, p. 126)

É neste contexto que Shakespeare, instalado em uma sociedade contraditória marcada por desigualdades, cria e dá voz à personagem Pórcia, muito provavelmente inspirado em Pórcia (c. 70 a. C.- 42-43? a. C.), a filha de Marcos Pórcio Catão (234 a. C.-149 a.C.), um oponente do imperador Julio César, casada com Marco Júlio Bruto (85 a. C.- 42 a. C.), o assassino de Júlio César. A vida de Pórcia foi retrada em *Vidas paralelas*, de Plutarco (46 d. C.- 120 d. C.). A Pórcia da referência clássica era conhecida por ter espírito forte e coragem e como aquela que cometeu suicídio após a morte do marido (DRAKAKIS, 2018, p.164). Para Drakakis, o nome Pórcia

“apresenta um leve trocadilho com a palavra *portion*, que significa herança ou dote”[130] (2018, p. 186).

A caracterização de Pórcia sempre despertou a atenção, principalmente dos juristas, pela sua astúcia e ousadia no desenrolar da cena do julgamento onde decide sobre a execução do contrato firmado entre Antônio e Shylock. Ser uma mulher poderosa naquela época não a isentava de sofrer preconceito. Trata-se de um tempo no qual a misoginia, provavelmente o preconceito mais generalizado das sociedades humanas, era uma marca. Mesmo havendo mulheres que fugiam à regra, elas não escapavam do imaginário masculino de viver entre o modelo de Maria de Nazaré, virgem, ou de Eva, a pecadora.

Por causa da extensão de sua riqueza e seu dote, Pórcia, uma jovem encantadora e inteligente, atrai vários pretendentes à cidade de Belmonte, uma localidade fictícia que significa “belo monte”, um lugar idílico, maravilhoso, ideal e longe da realidade que se aproxima das cidades de contos de fada, contrastando com Veneza, uma vez que em Belmonte a “sociedade é baseada na riqueza herdada e afastada das ansiedades do comércio”[131] (BULMAN, 1991, p. 15).

Inicialmente, a imagem que o espectador/leitor tem de Pórcia é pelo olhar idealizado de Bassânio quando descreve a beleza física da jovem a Antônio. Menciona que Pórcia “não vale menos/ Que a filha de Catão, mulher de Brutus [...]” (1. 1. 165-166). Bassânio prossegue com seu discurso manipulador, elogia a beleza de Pórcia e faz referência à herança dela: “[...] Seu cabelo dourado cinge a testa/ Como se fora velocino de ouro/ E Belmonte, qual fora o lar de Calcos, / Atrai muitos Jasões a cobiçá-la[132]” (1 .1. 167-170). Bassânio compara o cabelo de Pórcia a um

[130] “There may be a light pun on ‘portion’, with its implications of inheritance or dowry’.“ (2018, p. 186).
[131] “society based on inherited wealth and removed from the anxieties of commerce” (BULMAN, 1991, p. 15).
[132] “And many Jasons come in quest of her”. O verbo ‘*quest’* indica buscar, ir em busca de algo.

tosão ou velocino de ouro, que significa a pele e a lã de um carneiro alado. O jovem faz alusões mitológicas a Jasão, um dos heróis da mitologia grega e líder dos argonautas (os marinheiros da nau Argo). Segundo a mitologia, Jasão busca o tosão de ouro, em Cólquida, o qual era guardado dia e noite por um dragão, e retorna casado com Medeia, filha de Aietes, rei da Cólquida.

Assim como Jasão parte em busca do tosão de ouro, muitos pretendentes vão ao encontro de Pórcia ou de sua herança na esperança de esposá-la, inclusive o próprio Bassânio que, manipulador, lamenta o seu infortúnio ao amigo: “[...] Ó meu Antônio;/ se eu tivesse os meios/Pra ser rival à altura desses outros/Eu sinto em mim presságios de tais lucros/ Que estou seguro de alcançar sucesso” (1. 1. 173-176).

Pórcia, a mulher perfeita do ponto de vista masculino de Bassânio, arquiteta o discurso de submissão e dependência logo na apresentação da personagem, no início do Ato I, cena ii. Em sua primeira fala, a jovem faz confidências a sua ama: “Palavra de honra, Nerissa, que meu pequeno corpo está cansado deste imenso mundo” (1. 2. 1-2). A jovem, que bem representa o papel social dela esperado naquela sociedade, “aparenta” ser uma pessoa fragilizada, cujo destino está atrelado aos desejos de seu pai (por extensão, ao patriarcado), mesmo além-túmulo.

Segundo a ordem estabelecida pelo pai, a jovem somente poderia se casar quando um de seus pretendentes conseguisse passar pelo jogo de decifrar o enigma das arcas de ouro, de prata e de chumbo. Uma delas continha o retrato de Pórcia, e aquele que escolhesse a arca correta seria o seu futuro esposo.

Nesse início, há ecos do estado de espírito de tristeza e de apatia, no qual Antônio também se encontrava, embora os motivos de Pórcia sejam mais evidentes. Alguns críticos mais antigos, como Horace Howard Furnes (1833-1912), citado em DRAKAKIS, já conjecturavam que “a fragilidade de Pórcia pode indicar,

inconscientemente, o estado de ansiedade e esperança pelo veneziano a quem Nerissa refere-se posteriormente [...]"[133] (2018, p. 188). Nerissa questiona se Pórcia já havia sentido algum afeto por qualquer pretendente. Em seguida, a jovem tece críticas e exclui possibilidades de algum deles vir a se tornar o seu futuro marido. Por fim, Nerissa pergunta a sua ama se ela se lembra, ao tempo de seu pai, de um veneziano. A resposta afirmativa vem acompanhada de um ímpeto de entusiasmo, seguida de contenção do *frisson* que o nome de Bassânio representava. Esta passagem é bastante evidenciada em encenações para insinuar que a jovem não está sendo sincera, e revela que desde o início Pórcia apresenta uma série de paradoxos em sua caracterização. Além de apresentar contradições entre o que anuncia e realiza, a rica herdeira não demonstra lutar por justiça na cena do julgamento.

Ainda no Ato 1, Pórcia continua com sua postura determinada e afirma achar mais fácil dar bons conselhos a vinte pessoas do que seguir ela mesma um só deles. Reforça que "não é com esse tipo de raciocínio que **vou escolher meu marido**"[134] (1.1.21- minha ênfase). Neste verso, a jovem se utiliza da expressão "*in the fashion*", ou seja, não seria aquela forma a mais adequada para uma jovem conseguir o que quer, pelo menos sob a ótica patriarcal, e subentende-se que ela deveria, portanto, fazer uso de outras estratégias.

Pórcia é uma mulher intolerante e reúne as mesmas discriminações que a maioria dos elisabetanos. O preconceito não é limitado apenas ao povo judeu, como abordado especificamente sobre Shylock, no subcapítulo 2.1. Ele se estende a outras etnias. A jovem demonstra xenofobia pelo Príncipe napolitano, Príncipe de Marrocos, Príncipe de Aragão, conde Palatino, nobre francês monsieur Le Bon.

---

[133] "Portia's weariness may indicate 'unconsciously, perhaps, the languor of hope deferred' in its anticipation of the 'Venetian' to whom Nerissa refers later [...]" (2018, p.188).
[134] "But this reasoning is not **in the fashion** to choose me a husband" (1.1. 20-21, minha ênfase).

Sobre esse último, há ressonâncias sexuais, uma vez que a palavra *bon* é um trocadilho com *bone* em referência à *neapolitan boneache.* Segundo Drakakis, “é um eufemismo para doença venérea”[135], no período elisabetano-jaimesco (DRAKAKIS, 2018, p. 194), porque a França era popularmente associada com doença venérea, à época. Pórcia ironicamente crítica a “masculinidade” do pretendente com comentário homofóbico ao mencionar que: “Deus o fez, portanto, é preciso chamá-lo de homem — eu sei que é feio rir dos outros; mas esse!” (1. 2. 42-43). Esse tipo de comentário provavelmente levou a plateia do período elisabetano-jaimesco ao riso, pois a Inglaterra tinha uma antiga rivalidade com a França. Atacar os modos de comportamento dos franceses, em especial dos homens, era um preconceito instaurado no período. Shakespeare retrata também esse pensamento em *Henrique V* (1598-1599), quando o Delfim francês sofre julgamento por sua nobreza ser considerada presunçosa e pomposa. Não eram apenas os franceses, os espanhóis também sofriam esse e outros tipos de preconceito, principalmente por questões políticas.

Pórcia continua a proferir comentários preconceituosos ao ironizar o Príncipe de Aragão a presunção do pretendente. O encontro é estereotipado e essa caracterização se acentua em uma das transposições fílmicas analisadas nesta tese. A aversão ao príncipe provavelmente é motivada porque a Espanha era considerada um dos países com maior número de miscigenação. Chama-nos a atenção porque a própria Inglaterra elisabetano-jaimesca tinha aversão à miscigenação; em especial com judeus. No entanto, é uma incoerência, pois a população já era fruto de miscigenação com tantas invasões, durante a sua formação; entra elas, as dos *vikings*, romanos, normandos etc. Ainda há de considerar que os ingleses

[135] “a euphemism for veneral disease” (DRAKAKIS, 2018, p. 194).

consideravam os espanhóis inimigos em decorrência da tentativa de invasão da Inglaterra, em 1588, com a “Invencível Armada Espanhola”.

A jovem herdeira não deveria desobedecer à vontade do pai. Essa era a lei. No entanto, quando chega a vez do Duque da Saxônia escolher, Pórcia sugere a colocação de um imenso copo de vinho sobre a arca errada — sinal de que ela e Nerissa sabiam qual era a arca correta, comprovando com esse gesto que a jovem manipulara a situação. O subterfúgio premeditado favoreceria a ela, pois, conforme, mencionara: “Farei qualquer coisa, Nerissa, menos me casar com uma esponja” (1. 2. 71-72). Nesse sentido, logo, o contrário também poderia ser realizado, e ela faria de tudo para se casar com quem desejasse. A palavra “esponja” tem sentido figurado de falta de moderação na bebida e, por extensão, o sentido de se apropriar de algo, de absorver a riqueza (DRAKAKIS, 2018, p.198). A lista de preconceito de Pórcia não cessa e ainda há um jovem barão inglês, um lorde irlandês, um alemão...

O Príncipe de Marrocos, apesar de seu título de nobreza, é desprezado e sofre preconceito por Pórcia pela cor da pele. Quando esse e seu séquito se retiram, após a decisão errônea pela arca de ouro, a rica herdeira diz: “reponham tudo como estava antes;/ E escolha igual façam seus semelhantes”[136] (2. 6. 80-81). Na tradução de Heliodora, este verso acaba sendo atenuado. O preconceito racial, intolerância e xenofobia evidenciam-se mais na tradução de Carlos Alberto Nunes (1966), que optou pela manutenção do termo “cor”, já que é uma das acepções da palavra *complexion*. Pórcia diz: “Livrei-me de um. Correi logo a cortina. Aos dessa cor desejo igual mofina” (2. 7. p.136). Embora o Príncipe de Marrocos e o de Aragão sejam “articulados e dignos de se casarem com uma mulher da classe de Pórcia, o motivo é o preconceito que a maioria dos elisabetanos teriam compartilhado: o de Marrocos é a raça e o de

[136] A versão, em inglês, editado por John Drakakis (2018) é: “*A gentle riddance. Draw the curtains, go. Let all of his* ***complexion*** *choose me so*” (2. 7. 78-79 – minha ênfase).

Aragão, a nacionalidade”[137] (BULMAN, 1990, p. 16). Muito provavelmente quando Pórcia dispensa um por ser considerado tolo e o outro pela cor da pele, teve o aval da plateia elisabetano-jaimesca.

No Ato III, cena ii, é a vez de Bassânio enfrentar a prova das arcas. Astuta e interessada pelo jovem, Pórcia tenta convencê-lo a aguardar alguns dias a fim de refletir calmamente e não escolher precipitadamente a arca errada. Para representar seu papel e continuar no discurso de submissão, menciona a Bassânio que “[...] poderia ensiná-lo a escolher, porém não posso;/Não o farei — e, então pode perder-me. /E, em me perdendo, me fará pecar —/Querendo ter falado” (3. 2. 10-14). Pórcia, que já tem conhecimento de qual arca é a correta, uma vez que já foram abertas pelos príncipes de Marrocos e de Aragão, deveria se manter calada, de acordo com as convenções exigidas das mulheres; entre elas o silêncio. Contraditoriamente, declara: “Eu sou metade sua, e o resto, sua”. Na sequência, complementa o dito e se posiciona novamente, justificando: “Isto é, metade minha”. Ela faz o jogo da subserviência, de acordo com os contratos de casamento e complementa: “sendo assim, /Sou toda sua porque o meu é seu.” (3. 2.15-17).

Bassânio diz “viver torturado”[138], despertando a desconfiança de Pórcia: “Torturado, Bassânio? Que traição está mesclada em seu amor”[139] (3. 2. 28-29). Ela presume que se o jovem está sob tortura (*upon the rack*) é sinal de que há alguma traição (*treason*) a confessar. A expressão “*upon the rack”*, tem vários significados em inglês e um deles é o de se obter uma informação sob tortura. Bassânio diz “***I live*** upon the rack” o que é diferente de “***I am*** *upon the rack*,” o que significa que ele vive[140]

---

[137] “articulate and worthy of marrying a woman of Portia's class, the reason she rejects them is that she harbours prejudices which a majority of Elizabethans would have shared: Morocco is the wrong race, and Arragon the wrong nationality” (BULMAN, 1990, p. 16).
[138] “Let me choose, /For, as I am, I live upon the rack” (3.2 24).
[139] “Upon the rack, Bassanio? Then confess what *treason* there is mingled with your love” (3.2.26-27).
[140] Segundo o dicionário Cambridge, o verbo *to live* pode significar, entre tantas acepções, ter um tipo

sob tortura ou que tem um tipo particular de vida que o tortura, e não que está sob tortura (*to be on the rack*) ou está na condição de sofrer tortura, uma vez que o emprego do verbo ser/estar expressa um estado temporário. Assegurando não haver traição, responde: “Nenhuma, a não ser a insegurança/De temer não poder gozar o amor —/Fogo e neve têm tanta afinidade/Quanto têm a traição e o meu amor” (3. 2. 29-32). Bassânio está sendo ambíguo nesse momento. De qual amor fala Bassânio? Em inglês, tal passagem fica mais evidente por causa do uso da palavra *ugly*: “None but that **ugly** treason of mistrust/ Which makes me fear th’**enjoying my love**” (3. 2. 29-30 - minhas ênfases). Ao que tudo indica, o uso de “*ugly”*[141], que significa algo repulsivo, desagradável, ameaçador, entre outras acepções, pode se referir a uma traição associada a alguma prática sexual, considerada abominável naquele contexto. A expressão “*enjoying my love”* tem conotações de posse (*my love*) e apresenta segundo Drakakis: “um sentido mais carnal”[142] (2018, p. 292), o que pode ter elo com a relação entre ele e Antônio. Tais menções — “*ugly”* e “*my love”* — ecoam ao longo da peça. O jovem ainda fala ironicamente de fogo e neve, uma associação de termos contraditórios, um oxímoro, o que intensifica ainda mais os contrastes.

Pórcia continua intrigada e menciona que ela receia que Bassânio, assim com um torturado, dissesse algo forçado, não importando o quê. Ele responde que se a jovem lhe prometesse a vida, então confessaria. Ela diz: “Confesse e viva[143], então” (3. 2. 36), ao que Bassânio retruca: “Confesso e amo: Esse é o total de minha confissão [..]” (3. 2. 37-38). Pórcia menciona: “Pois bem! Estou trancada em uma

particular de vida (*to have a particular type of life*). Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/live>. Acesso em: 23 out. 2023.

[141] Ugly: very unpleasant, threatening or a situation or behavior unpleasant, unkind, and sometimes violent (Longman Dictionary of Contemporary English, 1992, p. 1147).

[142] “a more carnal sense” (2018, p. 292).

[143] Esta frase será marcante no filme de Michael Radford, pois interrompe parte do discurso de Pórcia, o qual será apresentado em capítulo posterior.

delas. /Se me ama, com certeza **há de encontrar-me**" (3. 2. 41-42 - minhas ênfases). Aparentemente, há um certo tom de desdém na resposta de Pórcia ao dizer "pois bem". Contudo, seguramente, nada estava bem, pois se instalou uma dúvida que vai persegui-la por toda a narrativa dramática.

Neste contexto, entre a relação de Pórcia, Bassânio e Antônio, Shakespeare faz uso de um provérbio conhecido na época elisabetano-jaimesca: *Confess and be hanged*, ou seja, "confesse e seja enforcado". Segundo Drakakis, "há uma inversão no provérbio "*Confess and be hanged*"[144] (2018, p. 293), em alusão ao fim destinado àqueles que assumissem alguma traição. Pórcia inverte: "Confesse e viva" e Bassânio complementa: "Confesso e amo". Novamente, provoca a incerteza: Quem ele ama? Este é um subtexto importante e que dá margem para o espectador/leitor se questionar sobre a ambiguidade de sua fala. A jovem ainda mencionou que se Bassânio a amasse, com certeza a encontraria. Continuando com seu discurso de submissão e lamentando estar trancada em uma das arcas, a jovem diz: "Se me ama, com certeza há de encontrar-me. [...] Enquanto escolhe, eu quero que haja música" (3. 2. 42-44). Recorro ao verso em inglês: "*If you do love me, you will* ***find me out***.[...]" (3. 2. 41), ou seja, "Se me ama, com certeza há de encontrar-me" (3. 2. 42). Pórcia se refere ao encontro da arca certa, mas, ao mesmo tempo, leva a pensar que fala dela própria, que Bassânio também tem de descobri-la e saber o que ela realmente pensa.

Sutilmente, a heroína manipula e conduz Bassânio na escolha da arca de chumbo (*leaden casket*), onde está seu retrato, de forma bastante ágil e sagaz. Os músicos iniciam a canção e no refrão todas as palavras finais do verso rimam com chumbo (*leaden*), o que indica ser uma pista de Pórcia, pois os músicos cantam o segredo da arca para que Bassânio faça a escolha correta. A música fala se o amor

[144] "a reversal of the proverbial Confess and be hanged" (2018, p. 293).

nasce da emoção ou da razão ou se morre depois de fechar o olhar. Pórcia, embora tenha dito que poderia ensiná-lo a escolher, mas que não podia e que se Bassânio a amasse deveria encontrá-la, contradiz-se em suas ações. Como não poderia revelar o segredo das arcas por ela própria, a jovem conduz a escolha de Bassânio por meio da canção para concretizar o que ela ansiava.

> Solo: Como nasce o amor no **mundo**? /Vem do coração vem **fundo**/Ou é da mente **oriundo?**
> Todos: Quem sabe, quem sabe?
> Solo: Num olhar é engendrado/E morre depois de olhado; /No berço em que é embalado, / Dobra o sino, está acabado." [145] (3. 2. 64-71 – minhas ênfases)

Bassânio profere um discurso sobre a realidade e a aparência — duas situações que se encaixam tanto para ele quanto para Pórcia — até o momento de abrir a arca de chumbo, encontrando o retrato (*counterfeit*[146] ou a falsificação de Pórcia). É uma passagem muito ambígua, a qual os cineastas irão explorar segundo suas óticas. Neste discurso, chama a atenção quando ele se surpreende quão bem o retrato capturou a beleza da jovem, mas nenhuma pintura consegue expressar a identidade, e diz: "[...] O retrato de Pórcia/Mas que Deus fez tal imitação? Eu já nem sei/ Se esses olhos se movem ou se os meus/ É que fazem mover-se. Eis os lábios/ Apenas entreabertos — separados/ Por seu gentil arfar — **qual doce obstáculo/ A separar irmãos**[147] [...]" (3. 2 117-122 – minhas ênfases). Na tradução está "a separar

---

[145] Em inglês: "*Tell me where is fancy **bred***, /*Or in the heart, or in the **head***, /*How begot*, *how **nourished**? /*
Solo: Reply, reply.
It is engendered in the eye, /With gazing fed, and fancy dies/ In the cradle where it lie. / Let us all ring fancy's knell. /I'll begin it. Ding, dong, bell." (3. 2. 64-71).

[146] A palavra *counterfeit*, segundo o dicionário Cambridge, pode significar uma cópia para se assemelhar a um original de algo, geralmente para uma proposta desonesta e ilegal. Bassânio usa o termo *counterfeit* com o sentido de algo falso.
Disponível em: https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/counterfeit. Acesso em: 24 out. 2023.

[147] Em Inglês: *Here are severed lips*/*Parted with sugar breath*; ***so sweet a bar***/ ***Should sunder such sweet friends*** **[...]" (3.2. 118-120 – minhas ênfases).**

irmãos" e, em inglês, Bassânio usa a expressão "*sweet friends*". Nesse sentido, a ideia é de que Pórcia pode separar dois amigos e não dois irmãos, ou seja, ele e Antônio, o que acaba sendo uma prefiguração para o que está por vir. Esta imagem será recorrente na peça.

É importante destacar que determinados autores e diretores, em especial Shakespeare, a depender do contexto de recepção ou de seus projetos de escrita, não explicitam declaradamente a sexualidade de determinados personagens e seus comportamentos e características. Para tanto, fazem uso de certos códigos para "sinalizar ao público que um personagem faz parte de um determinado grupo, compartilha características com figuras importantes da ficção ou da vida real, ou está servindo como uma analogia direta com alguém ou algo" (RUSSO citado em HULAN, 2017, p.19). Shakespeare não foge à regra e se utilizou, ao que tudo indica, dessa e de outras estratégias, mesmo diante da censura de sua época.

Ressalta-se que Bassânio, no verso citado anteriormente, faz uso do adjetivo "*sweet*" para elogiar o amigo. O termo, segundo Haley Hulan, é um código *queer* que existia no período elisabetano-jaimesco, o que significa que o público conhecia o sentido ambíguo do termo. Ainda para Hulan,

> muitas pessoas *queer* usariam a palavra "sweet" para se descreverem, especificamente homens gays. Descrever outro homem como "*sweet*", provavelmente, não teria atraído a atenção de qualquer pessoa "heterossexual" ouvindo uma conversa ou assistindo a uma peça. (2017, p. 19)[148]

Shakespeare faz uso do adjetivo "***sweet"*** em outras peças, como em *Hamlet* (1600-1601), quando Horácio descreve o príncipe da Dinamarca como "***sweet"***.

[148] "Real queer people living during the time would use the word "sweet" to describe themselves, specifically gay men. Describing another man as "sweet" likely would not have attracted the unwanted attention of any straight people overhearing a conversation or watching a play" (2017, p 19).

Segundo Jeffrey Masten, “Shakespeare estava sinalizando para qualquer pessoa *queer* em seu público a natureza exata do relacionamento de Horácio com Hamlet ou, pelo menos, o sentimento de Horácio em relação ao amigo”[149] (2016, p. 70-71). Em *Troilo e Créssida* (1601-1602), Pátroclo se refere a Aquiles como “*sweet*”, descritos como amantes na literatura grega (3. 3. 222).[150] O termo *sweet* aparece ainda em *Os dois cavalheiros de Verona* (1590-1591), em diálogos entre os personagens Proteus e Valentino. Ainda citando Masten,

> A devoção de Proteus e Valentim é associada, nos primeiros versos da peça, a uma história erótica de amor, aquela entre Hero e Leandro. A alusão a este “livro de amor” funciona, mais uma vez, na direção da afeição entre pessoas do mesmo sexo e entre sexos cruzados[151] (1999, p. 206).

O retrato de Pórcia é, possivelmente, uma referência cultural à modalidade de pintura chamada miniatura (Figura 3), muito em voga no período elisabetano-jaimesco. A própria rainha Elisabeth I era retratada — sempre dotada de um belo rosto jovem —, principalmente, pelo artista Nicholas Hilliard (c. 1547-1691), mestre nessa arte. Os retratos faziam parte do jogo de sedução e eram oferecidos como prova de amor ou paixão proibida. Muitas vezes continham mensagens secretas. Uma provável inspiração de Shakespeare para a composição da cena, juntando ao enigma da arca, algo inexistente nas fontes primárias a que o dramaturgo recorreu.

---

[149] “Shakespeare was signaling to any queer people in his audience the exact nature of Horace's relationship with Hamlet, or at least Horace's feelings toward his friend” (2016, p. 70-71).
[150] Patroclus: “[...] Sweet, rouse yourself [...]”. The Complete Works of Shakespeare. New York: Barnes and Nobles, 1994, p. 735.
[151] “Proteus and Valentine’s devotion is associated, in the opening lines of the play, with an erotic tale of a love, that between Hero and Leander. The allusion to this ‘love book’ works, again, in the direction of both same-sex and cross-sex affection” (1999, p. 206).

Figura 3: Miniatura de Rainha Elizabeth I, de Nicholas Hilliard, 1572. National Portrait Gallery, Londres. Disponível em:< https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02073/Queen-Elizabeth-I>. Acesso em: 24 out. 2023.

Pórcia coloca-se como submissa novamente e afirma que Bassânio passaria a ser seu senhor. Encontram-se nessa passagem ressonâncias de *A megera domada*, uma vez que Catarina usa do mesmo subterfúgio para discursar a Petruquio e aparentar uma provável submissão ao patriarcado. Pórcia e Catarina dizem exatamente o que os pretendentes esperam ouvir. Pórcia menciona:

> Senhor Bassânio, aqui me vê agora/ Tal como eu sou; e embora por mim mesma/ Não tivesse ambição de ser melhor/Do que aquilo que sou por sua causa/ Desejaria eu ser multiplicada/ Por mil no aspecto, dez mil na riqueza, Tão só para merecer a sua estima./Queria em bens e belezas e virtudes/Ser muito pródiga, mas me resumo/Na resumida soma, que, no todo,/ "É uma moça sem lustro ou experiência,/Mas que é feliz por ser ainda jovem/ Para aprender [...] e mais feliz ainda/Por não nascer sem dotes que permitam/Que venha a aprender; é felicíssima/Por poder entregar o seu espírito/Ao seu amo, para que possa orientá-la/Como seu amo, seu senhor, seu rei./Eu e o que é meu a si e ao que é seu/Nos entregamos [...]". (3. 2. 152-171)

A jovem em sua encenação assegura ser o **senhor —** e não senhora — da casa em que habitava, o que denota uma prefiguração do que está para ocorrer no desenvolver da peça, em que ela terá o domínio pretensamente atribuído ao universo masculino. Segura, afirma: "Era eu o **senhor** dessa mansão/Na qual reinava: mas

daqui em diante/ A casa, a criadagem e até eu/Somos seus, meu senhor”[152], com este anel:/**Se o senhor o perder**, **der ou tirar**, Nisso eu verei o fim do seu amor,/Cabendo-me o direito do protesto” (3. 2. 172-178 – minhas ênfases). Pórcia mostra-se uma autoridade feminina independente e que pode exercer o poder, como *lord*, *master* e *queen*. Diferentemente do costumeiro, é Pórcia quem ata simbolicamente a relação e coloca um anel no dedo de Bassânio. Demonstrando sempre estar em contradição com o que diz e o que faz, Pórcia é sagaz e inteligente, aparentando ser insegura, frágil, disponível a entregar seu corpo, mas faz exigências no fim desse discurso e impõe condições. Percebe-se que para uma jovem que menciona não ter lustro ou experiência (*unlessoned girl, unschooled*, *unpractised*) é notável a retórica engenhosa usada com habilidade para usurpar prerrogativas consideradas masculinas naquele contexto.

Lorenzo e Salério chegam a Belmonte e informam sobre os acontecimentos em Veneza. Pórcia percebe que a notícia do amigo altera a aparência e desequilibra o jovem Bassânio que, ao ser questionado, menciona ser ele o seu melhor amigo, o mais nobre dos homens, o mais generoso espírito e o mais cortês. Ciente dos acontecimentos, Pórcia oferece a Bassânio parte de sua fortuna para redimir Antônio e menciona: “[...] metade sua, / Eu devo arcar, assim, como uma metade/ Do que lhe trouxe a carta.” (3. 2. 254-256). A jovem coloca prioridades e decide se casar antes da partida de Bassânio e decreta: “[...] Primeiro, à igreja para chamar-me de esposa, /Depois, para Veneza e o seu amigo: Não quero que se deite junto a Pórcia/Com a alma inquieta. Logo terá ouro/Que pague vinte vezes a tal dívida. [...]” (3. 2. 312-315). Pórcia exige que, depois de quitada a dívida, Bassânio traga Antônio ao seu encontro para comemorarem as bodas, mas desabafa: “[...] vamos celebrar/ O quanto me

[152] Em inglês: “[...] I was the **lord**/Of this fair mansion, **maste**r of my servants, **Queen** o’er myself [...]” (3. 2.167-169, minhas ênfases).

custou poder amar" (3. 2. 321-322), chamando, evidentemente, a atenção para a generosidade e para o endividamento de Bassânio para com ela. Dessa forma, a jovem faz um contrato e assegura o casamento em primeiro lugar antes de qualquer outra ação. Bassânio, antes de se retirar, faz uma promessa: nenhuma cama me dará repouso, /Nem descanso nos há de separar" (3. 2. 334-335). Recorro à versão em inglês para esta frase: "*No bed shall 'er be guilty of my stay*, /*Nor rest be* ***interposer*** *'twixt us twain*" (3. 2. 324). O substantivo *interposer* refere-se a um terceiro que poderia formar um triângulo, mas ironicamente, como afirma Drakakis: "por extensão, Antônio ocupa esta posição de interromper o noivado de Bassânio e Pórcia"[153] (2018, p. 316).

Durante sua conversa com Lorenzo e Nerissa, Pórcia faz reflexões sobre o valor da amizade entre Bassânio e Antônio e declara ser pouco a quantia financeira que pagou, mas sutilmente comenta sobre o reflexo de sua alma. A jovem refere-se à imagem de sua alma, o que pode indicar que Antônio seria a sua cópia, confirmando sua suspeita do provável relacionamento entre Bassânio e Antônio:

> Eu nunca lamentei o bem que fiz./Nem o farei agora, pois amigos/Com quem se fala pra passar o tempo, /Com cujas almas se partilha o amor,/Precisam ter conosco semelhança/Em maneiras, critérios e em espírito:/ O que me leva a crer que esse Antônio,/Amigo muito amado de Bassânio,/Deve ser como ele. E se assim é, /Como é pequeno o preço que paguei/Pra salvar **o reflexo de minh'alma** da infernal crueldade em que se via! [...]. (3. 4. 10-22 – minhas ênfases)

A lógica desta comparação de certa forma alinha Antônio, Bassânio e Pórcia quando confabula: "Com cujas almas se partilha o amor, /Precisam ter conosco semelhança". Pórcia age rapidamente, após a saída de Bassânio, e confidencia a Nerissa que vão se travestir de homem para transitarem em áreas proibidas às

[153] "[...] by extension, Antonio occupies this position in interrupting the betrothal ritual of Bassanio and Portia" (DRAKAKIS, 2018, p. 316).

mulheres e assumirem papéis no julgamento. Neste momento há mudança de fala quando, segundo Camati, a jovem “se apropria do discurso masculino que comprova a teoria do fluxo, da constante dissolução e reconstituição do ‘eu’. Ela assevera que a mudança de roupa e de comportamento fará com que todos os homens do tribunal incorram em um erro de julgamento” (2009b, p. 296). Em tom jocoso sobre a genitália masculina e o poder que esse órgão representa, Pórcia diz:

> Pórcia: “Vamos Nerissa: Vamos fazer coisas/ Das quais ainda não sabe; e vamos ver/ Nossos maridos antes de que pensam.
> Nerissa: Eles também irão nos ver, senhora?
> Pórcia: Irão, Nerissa; mas com tal aspecto/**Que irão julgar que nós somos dotadas/De algo que não temos**. E aposto já/ Que quando nos vestirmos como homens, /Serei o mais bonito dos rapazes, /Usando a minha adaga com mais prosa/ Com voz meio rachada de menino/Que vira homem e, mudando o andar, /Pra dar largas passadas, vou gabar-me/De lutas e conquistas. **Vou mentir**/A respeito de damas que me amaram/E que morreram porque não as quis/Depois eu me confesso arrependido,/Lamento ter causado as suas mortes,/Enfim, eu vou contar tanta mentira,/Que os homens que me ouvirem vão pensar/Que faz um ano que saí da escola./Conheço mil estórias como essas,/Que os fanfarrões espalham pela vida,/E vou usá-las. (4. 3. 60-79 – minhas ênfases)

Shakespeare faz uso da estratégia dramática do duplo travestimento[154] para questionar a validade da limitação dos papéis femininos em algumas de suas peças. Ainda segundo Camati: “O duplo travestimento do ator pode ser visto como um emblema da igualdade entre os sexos, independentemente da roupa que vestem” (2014, p. 111). Na cena do julgamento, uma das mais discutidas por críticos e advogados, Pórcia, travestida de advogado romano de nome Balthazar, e Nerissa de escrivão, desempenham papéis importantes e conduzem a ação até o julgamento

[154] C*rossdressing*, em inglês.

final. Ela defende que a lei precisa estar acima da autoridade do Doge e deve ser cumprida, uma vez que sustenta o Estado e argumenta: “não há poder/Que altere qualquer lei já promulgada. /E o precedente que nós criaríamos/Seria usado pra mil causas podres/ Nas nossas cortes” (4.1.222-226). Pórcia e Nerissa adentram a um mundo da prerrogativa masculina e no fim, saem vitoriosas. Pórcia, além de se passar por advogado, redige a carta de próprio punho a fim de qualificá-la a assumir o julgamento, desafiando as leis venezianas.

Não é somente Pórcia e Nerissa que ousam cumprir papéis diversos nessa peça. Jéssica também desafia as normas estabelecidas e se veste de garoto para fugir da casa de seu pai e não ser notada. Nesse sentido, tem-se um paradoxo no contexto do teatro elisabetano-jaimesco, uma vez que já se contrapõe a ordem social por sua própria natureza, o que denota que o gênero é uma construção social e uma performance. Judith Butler propõe não existir nada de autêntico ou natural no gênero e na sexualidade, sendo as identidades constituídas, decompostas e reelaboradas por meio da repetição de performatividades socialmente construídas e temporalmente contingentes. Para Butler, “gênero não é algo que se é, é algo que se faz, um ato [...] um ‘fazer’ ao invés de um ‘ser’” (1990, p. 13).

A subversão de papéis fora do teatro era considerada proibido à época. As mulheres não tinham acesso ao tribunal — ou, pelo menos, — muitas não ousariam se vestir de homem e usar das prerrogativas consideradas masculinas para adentrarem nesse universo da magistratura. Dadas as proibições bíblicas contra a prática de travestimento e a frequente repetição nos púlpitos e na literatura prescritiva do período, o número de pessoas que ousavam andar pelas ruas de Londres com roupas do outro sexo era limitado. Segundo Jean E. Howard: “há registros de mulheres, em particular, que o fizeram e que foram punidas pela sua audácia; e pelo

menos de 1580 a 1620 pregadores e polemistas mantiveram um ataque à prática”[155] (1988, p. 420).

A explosão apaixonada de Bassânio durante o julgamento demonstra a intensidade da relação dele por Antônio. Pórcia/Balthazar ouve quando Bassânio desesperado faz menção à esposa e declara ao mercador que nem ela, nem a vida nem o mundo valiam o mesmo que Antônio. Ao ouvir tal declaração, Pórcia ironiza: “Sua mulher não agradeceria, /Se aqui estivesse pra escutar a oferta” (4. 2. 296-297). A jovem conclui, se ainda tinha dúvida, que Antônio de fato é um concorrente, reforçando a ideia de que o mercador era uma ameaça ao seu casamento. Instala-se a partir desse momento uma linha de batalha (*battle line*). Bassânio, no fim do julgamento, agradece a Balthazar/Pórcia, e Antônio reafirma que ficarão “para sempre devedores/Em afeição, em préstimos, em tudo” (4. 1. 415-416). Verdade seja dita, Pórcia quer esse comprometimento selado por Antônio. Posteriormente, retoma e tira proveito desse favor realizado a ambos no último ato da peça.

Após Bassânio insistir em retribuir uma forma de pagamento ao advogado em agradecimento, Balthazar/Pórcia solicita o anel que o jovem usa para colocar à prova a fidelidade de seu marido. Nesse momento, reverbera na mente de Bassânio a exigência da esposa que se ele o perdesse, o desse a alguém ou o tirasse, seria o fim do amor deles. Bassânio, desculpando-se, hesita: “Senhor, minha mulher deu-me este anel/E ao colocá-lo, fez-me prometer/Não dá-lo, não vendê-lo e não tirá-lo” (4. 2. 444-446).

Balthazar/Pórcia insiste em convencê-lo. Tal procedimento indica o quanto ela articulou os detalhes desse embate, pois demonstra que já havia planejado testar a

[155] “There are records of women, in particular, who did so and were punished for their audacity; and from at least 1580 to 1620 preachers and polemicists maintained an attack on the practice” (1988, p. 420).

fidelidade do esposo. Antônio sugere a Bassânio que entregue o anel e diz: “É necessário dar-lhe o anel/Junte o mérito dele e o meu amor/**E os pese contra a ordem de uma esposa**” (4.1.453-455 – minhas ênfases), em uma tentativa de persuadi-lo e, dessa forma, se assegurar de que o pedido dele seria mais importante do que a exigência da esposa. À vista disso, tudo indica haver uma competição instalada entre ele e a jovem. Por esse lado, se Bassânio cedesse, o mercador vislumbraria uma possibilidade de rompimento do juramento a Pórcia.

Para alguns leitores a cena da trama dos anéis aparentemente parece ser discordante e insensível, após a intensa cena do julgamento; entretanto, é um momento em que Pórcia continua a manifestar toda sua vitalidade e inteligência que a habilitou a controlar as relações, posto que manipulou os eventos (e ainda continuará) com preciosa audácia e esperteza, em todas as cenas em que atua.

Quando Bassânio retorna a Belmonte acompanhado de Antônio, conforme Pórcia havia solicitado, o jovem apresenta o seu amigo: “o mesmo homem/A quem sou infinito devedor”[156] (5. 1. 142-143). A ideia de devedor neste contexto se dá pelo uso do vocábulo “*bound”*[157], que significa, entre várias acepções, um vínculo ou uma obrigação, legal ou moral. Por conseguinte, a palavra “*bound”* é ambígua e tem conotações homoeróticas por significar ligado, conectado pelo desejo. Aliás, a ideia de “*bound”* percorre outras relações dentro da peça, com outros sentidos. O fato de Antônio[158] fazer um contrato, um vínculo (*bound*) com Shylock a fim de segurar Bassânio, segundo Alan Sinfield, significa que: “o sacrifício amoroso contribui com um

---

[156] Em inglês, “*This is the man*, *this is Antonio*, *to whom I am so infinitely bound*”. (5.1.134-135). Na tradução de Carlos Alberto Nunes: “É este o homem, é Antônio, a quem me sinto muito preso por favores inúmeros” (1966, p. 190).

[157] *Bound*: *having a duty, legally or morally*, *to do something*. (Longman- Dictionary of Contemporary English, 1992, p. 111).

[158] “amatory sacrifice contributes to an air of homoerotic excess, especially in the idea of being bound and inviting physical violation” (1996, p. 125).

ar de homoerotismo, especialmente na ideia de estar vinculado (*bound*) e convidar à violação física" (1996, p. 125). Pórcia, após a apresentação de Antônio, comenta, ironicamente: "E, creio, muito preso a essa dívida, /Já que ele esteve preso por você" (5. 1. 144-145).

Ao saber que o anel dado a Bassânio estava na mão de outra pessoa, Pórcia o ameaça de também cometer infidelidade. A jovem sobreavisa que, caso encontrasse o doutor a quem Bassânio dera o anel, ela se deitaria com ele e profere um discurso de afirmação de igualdade sexual. O uso do termo "liberal" no discurso proferido tem implicações do provável relacionamento homoerótico de Bassânio e Antônio. Pórcia faz uma ameaça explícita de traição se Bassânio quebrasse o juramento, e assevera:

> Que o doutor jamais venha à minha casa,/ Pois já que usa a **joia** que eu amava —/ E que você jurou usar por mim —/Pode ser que eu me mostre **liberal**/ E não lhe negue nada do que é meu;/ Nem mesmo o corpo, ou **o leito conjugal**,/Eu hei de conhecê-lo, esteja certo./Portanto, fique atento. E jamais passe/Um só noite longe desta casa: Se não me vigiar, se eu ficar só, /Por minha honra (que ainda é minha) Eu dormirei bem junto ao seu doutor. (5. 1. 235-246 – minhas ênfases)

A herdeira faz uso da palavra joia (*jewel*), que é um trocadilho no período elisabetano-jaimesco. Frequentemente era usado "como sinônimo de genital em Shakespeare[159] (SINFIELD, 1996, p.134). A palavra anel (*ring*) também tem a mesma conotação. Ainda no excerto acima, Pórcia diz não negar nada, nem mesmo o corpo, ou o leito conjugal. Em inglês, essa passagem que aborda a questão da sexualidade é mais evidente do que na tradução: "*I will become as liberal as you*, / *I'll not deny him anything I have*/*No, not my body nor my* ***husband's bed*****"** (5. 1. 226-228 – minha ênfase). Para Sinfield, "Pórcia não expressa repulsa ou até mesmo surpresa pelo fato

[159] "often genital in Shakespearean writing" (SINFIELD, 1996, p.134).

de que seu marido pudesse ter compartilhado a cama com um jovem doutor”[160] (1996, p. 135). Esta é uma cena de comicidade, a depender da interpretação dos atores e que muitos encenadores e diretores acabam excluindo. Para Drakakis, “permanece alguma tensão por trás de toda essa troca cômica entre as obrigações homossociais de um amigo homem para com outro e as obrigações heteronormativas de um marido para com sua esposa”[161] (DRAKAKIS, 2018, p. 385). Nerissa imita o casamento de Pórcia e Bassânio e usa a estratégia do anel com Graziano para assegurar a fidelidade dele, tamanha a força da proprietária da casa em que ela trabalha.

Bassânio pede perdão e promete jurar pelos belos olhos claros de Pórcia, que chama a atenção e contesta afirmando ser ele uma pessoa de duas caras: “Vejam só, senhores/ Vendo em dois olhos ele se vê duplo/ Um para cada olho; e jura dupla/ Merece confiança?” (5. 1. 257-260). Denota-se aqui eco de quando Bassânio foi comparado ao deus Janus (*double-faced*) por um de seus amigos.

Pórcia finalmente dá o xeque-mate, testa e coloca limites em seu marido, envolvendo-o novamente no pedido de uso do anel para assegurar sua fidelidade. Diferentemente do primeiro pedido, agora é a Antônio que ela solicita que profira as palavras, em vez dela. O mercador, encurralado e com uma dívida moral de agradecimento, diz: “Eu empenhei meu corpo por **dinheiro**/E, se não fosse por quem tem o anel, /Estaria perdido. Mas agora/ Empenho a própria alma, garantindo/ Que o seu marido não trairá sua jura” (5.1. 264-268 – minha ênfase). Há algo sugestivo na declaração de Antônio de que emprestou o corpo para a riqueza de Bassânio. De fato, Antônio realmente emprestou seu corpo a Bassânio, em uma situação análoga à

[160] “[...] Portia does not express disgust, or even surprise, that her husband might have shared his bed with a young doctor” (1996, p. 135).
[161] There remains some tension behind this whole comical exchange between the homo-social obligations of one male friend to another and the heteronormative obligations of a husband to his wife” (DRAKAKIS, 2018, p. 385).

prostituição, em que há uma comodificação do corpo humano. O verso “Eu empenhei meu corpo por dinheiro” tem sentido ambíguo em inglês[162]. O vocábulo “*wealth*” tem duplo sentido, uma vez que pode ser bem-estar espiritual e bens mundanos. Em certo sentido, segundo Drakakis, “Antônio realizou um sacrifício, mas em outro sentido ele se prostituiu. Com a ênfase na duplicidade na troca entre Pórcia e Bassânio, é difícil erradicar as implicações secundárias da declaração de Antônio”[163] (2018, p. 387). A jovem herdeira declara, imperativa: “Será seu fiador. Dê-lhe este anel, /Pedindo-lhe que o guarde com mais zelo” (5. 1. 264-270).

Pórcia envolve Antônio como se fosse o mesmo tipo de contrato (*bound*) que ele teve com Shylock. Finalmente, a jovem recupera o papel de Bassânio como esposo, tem o anel novamente como representação de fidelidade e a palavra de Antônio com a promessa de que Bassânio não mais cometerá traição (pelo menos, aparentemente). Com isso, Pórcia desautoriza toda a seriedade do amor masculino e em jogo de poder “finalmente, ela é benevolente com Antônio, devolvendo-lhe seus navios”[164] (SINFIELD, 1996, p.126). Tal afirmação encontra respaldo em Berger (1981), Hyman (1970), Geary (1984), citados em (SINFIELD, 1996, p.126). A jovem diz: “trago para si melhores novas/Do que esperava: veja nesta carta/Que três de suas naus, bem carregadas, /Chegaram de surpresa ao nosso porto. /Mas nunca saberá por que acidente/A carta veio ter às minhas mãos” (5.1.286-292). Antônio, agradece: “Senhora, deu-me a **vida e subsistência**/Pois leio aqui enfim os meus navios/Chegaram salvos” (5.1.300-302- minha ênfase). Ao usar o termo subsistência,

[162] “I once did lend my body for his **wealth**” (5. 1. 249).
[163] “Antonio has performed a sacrifice, but in another sense he has prostituted himself. With the emphasis upon ‘duplicity’ in the exchange between Portia and Bassanio, it is difficult to eradicate the secondary implications of Antonio’s utterance” (2018, p. 387).
[164] “Finally, she mercifies Antonio, by giving him back his ships” (SINFIELD, 1996, p.126).

Antônio está comentando sobre os meios para continuar com suas atividades comerciais. Assim posto, aumenta ainda mais o endividamento moral de Antônio.

Cabe lembrar que tal passagem reverbera uma fala anterior, quando Pórcia, ao ser apresentada a Antônio, disse: “Senhor, seja bem-vindo à nossa casa/E o faremos sê-lo **mais por atos**/Que por gastarmos tempo com palavra” (5. 1. 147-149 – minha ênfase), ou seja, embora Pórcia estivesse se referindo às atitudes de hospitalidade das pessoas da sua casa para com o mercador, tudo indica tratar-se de uma forma ambígua de falar, imputando a Antônio a dívida moral.

Quando vão se deitar, Bassânio em suas fantasias eróticas não diz ser a imagem de Pórcia que ele vê, mas a figura dela travestida de jovem advogado no julgamento, e diz: “Doce doutor, nós vamos dormir juntos/ E, em minha ausência, terá a minha esposa”[165] (5. 1. 284-285). Novamente, repetem-se os vocábulos “*sweet”* e *“bedfellow”.* O primeiro é utilizado quando Bassânio se dirige a Pórcia/ Balthazar. O segundo, quando a convida para dormir juntos, o que torna o sentido mais físico e erótico. Da mesma forma, Graziano expressa as fantasias e o desejo homoerótico quando se volta a Nerissa e diz: “De dia eu vou sonhar com a escuridão/ Só pra poder **dormir** com o escrivão/ E na vida o maior cuidado meu/ Será cuidar do anel que ela me deu” (5. 1. 304-307 – minha ênfase). Novamente aparecem as palavras dormir e anel (*bedfellow* e *ring*) com conotações eróticas. Segundo Sinfield, o que é notável nesse momento é que “Pórcia não tem nenhuma hesitação em imaginar um relacionamento sexual entre Bassânio e o doutor: ‘Eu dormirei bem junto ao seu doutor, ela declara, reconhecendo um equivalente”[166] (1996, p. 134).

[165] “Sweet doctor, you shall me my bedfellow. /When I am absent, then lie with my wife!” (5. 1. 284-285).
[166] “Portia has no hesitation in envisaging a sexual relationship between Bassanio and the doctor: ‘I will have that doctor for my bedfellow’, she declares, recognizing an equivalence” (1996, p. 235).

Antônio se sacrifica para permanecer no jogo e termina a peça sozinho. É excluído e acaba triste como iniciou. Segundo Sinfield, “a paixão pelo mesmo sexo não importava tanto, Antônio teria de ser relegado a uma posição subordinada” (1996, p. 135). Pórcia se sente incomodada com esta relação, pois ela sabe que precisa salvar seu casamento e Antônio é um dos grandes desafios — se não o maior. Nesse sentido, o texto de Shakespeare coloca em evidência a posição de Antônio, não no sentido de reafirmar um preconceito, mas no sentido de, no mínimo, provocar uma reflexão sobre os denominados “sodomitas” e a marginalização desse grupo estigmatizado naquela sociedade.

Sinfield (1996) afirma de que foi a partir do momento que Pórcia decide pelo disfarce masculino que passa a revelar uma vitalidade e energia que a habilitará a controlar todas as relações na peça. Esta pesquisa, diferentemente do apontado por Sinfield, demonstra que Pórcia demonstrou perspicácia e inteligência desde a primeira fala no início da peça. Manipula os eventos com preciosa audácia e esperteza e se sobressai no direcionamento da escolha da arca por Bassânio, na defesa de Antônio no julgamento de Shylock e no episódio dos anéis. Ao contrário de outras heroínas travestidas de homem, Pórcia sustenta sua autoridade e isso é constatado ao retornar a Belmonte e assumir sua identidade como a esposa de Bassânio e se utilizar de seu poder para firmar sua vitória sobre Antônio (pelo menos, teoricamente).

A jovem demonstrou ser uma mulher à frente de seu tempo, em um momento que os homens eram obsessivamente preocupados com os perigos que poderiam derivar das mulheres. Há que se ressaltar que durante o julgamento Pórcia “estava ausente”, já que usava disfarce; no entanto, a *persona* feminina estava presente nas mentes dos espectadores enquanto ela monopolizava a cena. Segundo Santos, sendo Shakespeare um “homem de seu tempo, o que lhe era facultado fazer — e o que ele

fez — foi apontar alguns caminhos que as mulheres encontraram para impor seus desejos e vontades dentro das limitações ideológicas da doutrina patriarcal [...]" (2007, p. 129).

Pórcia, assim como várias heroínas shakespearianas, subverte o *status quo*, coloca-se como uma mulher supostamente subserviente, mas sabe o que quer, tem suas estratégias de subversão ao sistema e, inteligentemente, desafia o mundo predominantemente masculino.

3 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

3.1 INTERMIDIALIDADE E TRANSMIDIAÇÃO

O leitor é um sujeito histórico, móvel, modifica-se e modifica o mundo ao se apropriar de uma leitura. Vincent Jouve afirma que “Recebido fora de seu contexto de origem, o livro se abre para uma pluralidade de interpretações: cada leitor novo traz consigo sua experiência, sua cultura e os valores de sua época” (2002, p. 24), o que corrobora Linda Hutcheon quando afirma que o leitor/espectador “situa o ‘*locus*’ do sentido textual dentro da história do próprio discurso” (1991, p.166). O papel que o leitor exerce na construção de sentido do texto literário é semelhante ao do espectador na apreensão da imagem cinematográfica ou televisiva.

Como qualquer texto literário pode gerar uma gama de leituras, as diferentes produções da peça *O mercador de Veneza* analisadas nesta pesquisa, sob as direções de John Sichel (1973), Trevor Nunn (2001) e Michael Radford (2004)[167], também podem ser consideradas diferentes leituras ou interpretações a partir do texto-fonte.[168] Além disso, é importante destacar que cada filme adaptou *O mercador de Veneza* dentro de um tempo e contexto diversos.

Passar a peça de Shakespeare para um outro tempo implica em historicização, o que modificar um acontecimento à sua luz social, histórica, relativa e transformável. Segundo Brecht, citado em Pavis, a historicização é necessária para

[167] Doravante, ao referir-me aos diretores das transposições fílmicas (Sichel, Nunn e Radford) ou à versão, ao produto, à adaptação, deve-se ter em mente que utilizo o sentido amplo dessas palavras, levando em consideração que as decisões e estratégias para se colocar uma história no palco ou na tela nunca é única. Diferentes diretores, como de fotografia, de arte, de som, bem como a interferência de atores, entre outros profissionais, exercem uma importância imensa para se chegar a uma produção final.

[168] Sobre texto-fonte, Camati assevera que “é impossível falar de um texto autorizado ou oficial em relação à obra do bardo. Existem diversas versões de cada uma das peças, e uma grande variedade de edições híbridas posteriores que apresentam diferenças substanciais entre si” (2009d, p. 292).

“mostrar os acontecimentos e os homens sob seu aspecto histórico, efêmero, o que leva o espectador a pensar que sua realidade é criticável e transformável” (2005, p. 196-197). Linda Hucheon afirma que “é evidente que as adaptações são velhas companheiras: Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto” (2013, p. 22).

Transpor uma mídia para outra é um processo complexo, pois trata-se, na verdade, de mais de uma arte ou mídia, neste caso a literatura e o cinema. A literatura é essencialmente a arte das palavras, e o cinema e TV, a arte das imagens. Embora a base do cinema seja a imagem em movimento, por meio da qual se produz uma peculiar forma narrativa, ele também se vale das palavras, da representação, além do trabalho com elementos que antes eram particulares das artes plásticas.

Efetivamente, a transposição midiática da obra de Shakespeare é uma releitura crítica do texto-fonte, que implica também em transculturação. Não é mais suficiente descrever as relações dos textos, é necessário compreender a sua inscrição dentro dos contextos e culturas e apreciar a produção cultural que se origina destas transferências não esperadas (PAVIS, 2008, p. 2).

É o que ocorre nas adaptações de Sichel, Nunn e Radford, cujos enredos são ambientados em Veneza e Belmonte, em contextos e épocas diferentes. Em nome da relevância, os adaptadores “buscam a recontextualização ou reambientação ‘correta’. Isso também é uma forma de transculturação” (HUTCHEON, 2013, p. 197). A identidade entre “o texto de origem e o de chegada, seja ele fílmico ou outro, não é apenas impossível, mas indesejável [...]” (PLAZA, 2003, p. 109). Segundo Hutcheon,

> os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto — isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo — podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente. (2013, p. 54)

Ao refletir sobre uma obra adaptada, chama a atenção o fato de que ela sempre está inserida em um contexto, em um tempo, em um espaço, em uma cultura e sociedade e "há, quase sempre, uma mudança na valência política que acompanha a passagem do texto adaptado para a adaptação 'transculturada'. Em suma, o contexto condiciona o significado "(HUTCHEON, 2013, p. 196).

Considerando-se que as transposições literárias para a tela são, efetivamente, releituras críticas do texto-fonte, uma vez que a transposição "das formas de um gênero para outro nunca é inocente, e [...] implica a produção do sentido" (PAVIS, 2005, p. 11), os textos de Sichel, Nunn e Radford analisados nesta tese a partir de Shakespeare podem ser chamadas de "transmidiações", segundo Elleström, ou "adaptações", segundo Hutcheon, ou "transposições midiáticas", de acordo com Rajewsky. Ao ser adaptado para o cinema e para a televisão, o texto *O mercador de Veneza* sofre transformações devido às exigências do novo meio em que será veiculado, uma vez que todas as mídias, como cinema, televisão, teatro, são mídias performativas. Como afirma Hutcheon (2013, p. 82), "o que todas partilham, pois, é o modo mostrar; e onde diferem é nas restrições e possibilidades específicas das convenções de cada mídia". Ainda citando Hutcheon "na passagem do narrar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais" (2013, p. 69).

Um primordial campo de investigação para essa discussão é a intermidialidade[169]. Antes de abordar esse conceito, é necessário esclarecer que os estudos de intermidialidade mobilizam uma ampla gama de termos para designar a transposição de uma mídia para outra, assim como adaptação (HUTCHEON, 2013), transposição midiática (RAJEWSKY, 2012), tradução intersemiótica (PLAZA, 2003), transposição intersemiótica (CLÜVER, 2006), transmidiação (ELLESTRÖM, 2017). Segundo Gaudreault, citado em Hutcheon, os estudiosos "continuam cunhando novas palavras para substituir a simplicidade do termo 'adaptação'" (2013, p.39). No cinema, vários teóricos se utilizaram desse termo, como os estudos de Brian Macfarlane (1996), James Noremore (2000), Robert Stam (2005), Julie Sanders (2006), Linda Hutcheon (2006).

Cabe ressaltar que, diante da variedade de termos, que não é objetivo desta tese problematizar, utiliza-se neste estudo a terminologia "transmidiação" e "adaptação", em um sentido amplo, na perspectiva de Elleström e Hutcheon, respectivamente, para fazer referência ao processo de transposição de um produto de uma para outra mídia, por entender que o termo "transmidiação" tem o mesmo sentido de "adaptação", portanto os vocábulos tornam-se intercambiáveis. Ao utilizar a palavra "transmidiação" fica claro que o termo é cunhado a partir do termo "mídia"", que será abordado mais adiante.

Os estudos de intermidialidade estão voltados para as relações entre as mídias, em particular em suas formas de configuração, suas estratégias de comunicação e seu impacto social. A definição do termo intermidialidade é discutida

[169] Em todas as análises fílmicas desta tese estamos nos atendo aos estudos de intermidialidade, à luz de Rajewsky (2012), Elleström (2017), entre outros. Dentro desses estudos, raramente se refere ao conceito de semiótica e, portanto, esta pesquisa não se volta para a semiótica peirceana.

há anos; entretanto, diferentes teóricos apontam várias possibilidades. De acordo com Irina Rajewsky,

> o fato de trabalhar sem parar em uma concepção e em uma definição do conceito de intermidialidade provoca emergências de uma pluralidade de vozes que utilizam a noção de intermidialidade cada uma a seu modo e tenta impor uma perspectiva. Daí resulta logicamente uma multiplicidade disparada de termos “intermidialidade”, que são definidos de maneira mais ou menos restritiva e que, de acordo com a disciplina, com o objetivo de pesquisa, etc., têm em vista coisas diferentes. (2020, p. 67)

O termo intermidialidade é um termo guarda-chuva que inclui os conceitos de adaptação e transmidiação. A intermidialidade no sentido amplo serve tanto para análise quanto para referências. É importante salientar que o termo adaptação é usado no campo da intermidialidade para apontar um produto ou um processo.

As denominações anteriores auxiliam a compreender a progressiva autonomização dos estudos da intermidialidade. Segundo Ramazzina-Ghirardi,

> ao se tornar intermidialidade como categoria analítica, novas compreensões sobre as relações entre diferentes práticas artísticas, culturais, configurações e produtos materiais se apresentam como possibilidade de investigação. Essa categoria permite que se abordem essas práticas, ou configurações midiáticas, a partir de suas relações com outras mídias, isto é, de sua condição intermidiática. (2022, p.19)

O termo intermidialidade provem da combinação de “inter” seguido da palavra “mídia” e do sufixo “dade”. “Inter” irá indicar o intervalo espacial ou temporal entre dois corpos ou dois fenômenos, ou ainda indicar relações de reciprocidade ou interação. É possível inferir que “mídia” é representada pelo que se materializa neste espaço relacional e “dade” indica uma qualidade, uma característica (RAMAZZINA-GHIRARDI, 2022, p. 19-20).

Segundo Rajewsky, “[a] intermidialidade pode servir antes de tudo como **um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem entre as mídias**” (2012a, p. 18 – minha ênfase). “Logo, o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermidialidade” (2012a, p. 52). O termo intermidialidade dialoga com áreas mais tradicionais de investigação, retomando e ressignificando seus conceitos.

Para Claus Clüver, intermidialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. (2006a, p. 18-19)

De acordo com Lars Elleström, a “‘intermidialidade’ pode ser claramente descrita como um ângulo de pesquisa que enfatiza as diferenças entre as mídias – e, portanto, as semelhanças – e suas funções constitutivas para a construção de significado na comunicação” (2017, p. 201).

No entender de Ramazzina-Ghirardi, intermidialidade é, assim, o campo de pesquisa que investiga qualidades, características, formas que se realizam na relação entre as mídias em um vínculo que se desenvolve de forma espacial e temporal. Essa característica de ser um campo que estuda relações entre as mídias – que, como qualquer relação, representa uma construção teórica, não um objeto concreto – é que faz com que os debates em torno do sentido e do alcance de intermidialidade se tornem ainda mais intrincados e relevantes (2021, p. 20).

A Intermidialidade, em sentido amplo, abrange as relações entre mídias, e as interações e interferências de cunho midiático. Essa definição ampla, conduz às seguintes considerações críticas, segundo Rajewsky (2012b, p. 51-53): a) há fronteiras tangíveis entre as mídias individuais, como especificidades e diferenças midiáticas; b) a possibilidade de fixar os limites de mídias individuais nos permite verificar os processos de interferência ou interação entre as mídias. É importante destacar que todas as artes e mídias podem ser pensadas como textos passíveis de serem lidos. Assim, de acordo com Claus Clüver, "uma dança, um soneto, uma catedral, um filme e uma ópera são todos 'textos' a serem "lidos" (2001, p. 338).

No sentido mais restrito, intermidialidade é "transposição midiática, ou seja, a transformação de um determinado produto da mídia em outra mídia" (RAJEWSKY, 2012a, p. 18).

O debate contemporâneo sobre intermidialidade aponta para duas compreensões básicas, segundo Rajewsky,

> a primeira concentra-se na *intermidialidade como uma condição ou categoria fundamental*, enquanto a segunda trata da *intermidialidade* como uma categoria *crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas* [...]. (2012b, p. 19)

O termo mídia é objeto de várias definições, como meio, suporte, entre outros. Dentro da intermidialidade tal diversidade é um desafio aos pesquisadores. De acordo com Elleström, existem diferentes definições para o termo "mídia" no campo da intermidialidade, o mais importante é que cada pesquisador encontre uma definição que corresponda às questões específicas de seu trabalho. Elleström ainda acredita que o uso do termo "mídia" é uma vitória para a pesquisa, porque "a vantagem de usar

o termo mídia é que sua etimologia conduz preferencialmente a noções neutras básicas, como meio e espaço intermediário" (2017, p. 31).

O termo mídia então é entendido como uma ferramenta de comunicação em diferentes perspectivas, tais como teatro, cinema, literatura, dança, ópera. Todos esses meios "são mídias, pois veiculam informação e reúnem todo um aparato social e cultural em sua volta" (CAMATI, 2009d, p. 291). Segundo Rajewsky,

> a questão de como se deve definir uma mídia e distingui-la de outras mídias depende certamente dos contextos históricos e discursivos pertinentes e do tópico ou sistema sob observação, além de levar em conta o progresso tecnológico e as relações entre mídias num panorama midiático global e num determinado momento no tempo" (2012b, p. 56).

De acordo com Elleström, o pesquisador sueco "acredita que o mais importante para cada pesquisador é buscar uma definição que responda às questões específicas de seu trabalho" (RAMAZZINA-GHIRARDI, 2022, p. 41). Para ele,

> o termo midiar é usado para descrever o processo através do qual um meio técnico torna percebível algum tipo de conteúdo de mídia; por exemplo, uma página de livro pode midiar um poema, um diagrama ou uma partitura musical. Se o conteúdo de uma mídia é midiado uma segunda vez (ou terceira ou quarta) por outro meio técnico, **eu chamo a esse processo de transmidiação** [...]. (2017, p. 182 – minha ênfase)

Ainda segundo Elleström o que é analisado no processo de uma mídia para outra são os traços que estão presentes na nova mídia e que foram frutos da mídia anterior, a de origem. Para isso, o pesquisador assevera que "**a adaptação é, assim, uma espécie de transmidiação**: uma mídia representa de novo, mas de forma diferente, algumas características que já foram representadas por outro tipo de mídia" (2017, p. 204 – minha ênfase).

De acordo com André Gaudreault e Philippe Marion, as mídias podem ser maleáveis ou resistentes em termos de estruturação midiática. Cada uma delas (teatro, cinema, ópera, quadrinhos, o vídeo musical da MTV etc.) possui energias comunicativas, potencialidades expressivas e possibilidades técnicas específicas que são mais, ou menos, compatíveis com certos substratos narrativos. Assim, a midiatividade é determinada pelas características da mídia, ou seja, "pela configuração semiótica interna que ela pressupõe e pelos aparatos comunicacionais e relacionais que é capaz de gerar" (2012, p. 122). A transposição de um texto-fonte (literatura) para uma outra mídia (cinema ou televisão) implica em um processo de adaptação desse texto às possibilidades expressivas e técnicas do novo suporte ou da nova linguagem ou ainda da nova materialidade.

No campo de pesquisa da intermidialidade como categoria analítica, adotam-se neste estudo as subcategorias individuais de Rajewsky (2012), como transposição midiática, combinação de mídias e referências intermidiáticas. Rajewsky concentra-se em configurações intermidiáticas concretas e em suas qualidades intermidiáticas específicas propondo três subcategorias: a) intermidialidade como transposição midiática; b) intermidialidade como combinação de mídias; c) intermidialidade como referência intermidiática. Para análise dos filmes, todas as subcategorias propostas por Rajewsky atendem os objetivos desta tese.

A intermidialidade como transposição midiática são as adaptações cinematográficas de textos literários ou outras formas de adaptações. A qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, de um texto-fonte, expresso em outra mídia, que passa por transformações.

A intermidialidade como combinação de mídias, também denominada multi- ou plurimidialidade, é uma copresença de pelo menos duas mídias distintas. Nessa

subcategoria, a ênfase está na coexistência de várias mídias que se articulam para a configuração de um produto midiático determinado. “Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto” (RAJEWSKY, 2012b, p. 24). Encaixam-se nessa subcategoria emblemas, histórias em quadrinhos, ópera, filme, manuscritos com iluminuras, cinema. Um espetáculo teatral com iluminação, figurino, atores, música etc. é uma combinação de muitas mídias, ou um balé, por exemplo, *Romeu e Julieta* (1940), de Sergei Prokofiev (1891-1953).

A intermidialidade como referência intermidiática, segundo Ramazzina-Ghirardi, é o “processo pelo qual uma mídia, dentro de seu espaço semiótico e com seus próprios recursos, refere uma outra mídia, tematizando, simulando alguns de seus elementos, técnicas ou estruturas” (2022, p. 46). A mídia que faz a referência usa seus próprios meios e técnicas para se referir à mídia evocada, e não os meios e técnicas de outra mídia. Por exemplo, referências em um texto literário, a um filme, a um gênero fílmico ou ao cinema em geral (a escrita fílmica, como, tomadas em *zoom*, dissolvências, *fades,* edição e montagem); referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia, musicalização da literatura. Algumas cenas do filme *Romeu e Julieta*, de Zeffirrell, que remetem às telas do Renascimento Italiano é um exemplo de referências intermidiáticas. De acordo com Rajewsky,

> nessa terceira categoria, como no caso das combinações de mídias, a intermidialidade é um conceito semiótico-comunicativo, mas, neste caso, por *definição*, é apenas *uma* mídia que está em sua própria materialidade — a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). (2012a, p. 25-26)

Dois filmes analisados neste estudo — de Nunn e Radford — simulam pinturas famosas para ajudar a compor a narrativa. É “como se” fosse pintura. As referências

intermidiáticas devem ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto (RAJEWSKY, 2012, p. 25). Conforme Oliveira,

> a referência intermidiática não pode reproduzir elementos ou estruturas de outro sistema midiático. Alcança tão somente evocá-los ou imitá-los. Ao fazê-lo, o texto literário pode referir-se a uma obra individual constituída de outra mídia (a um determinado quadro, como *As meninas*, de Velasquez), a outra mídia como sistema (por exemplo, à pintura) ou a um determinado subsistema midiático (um gênero de pintura, como a paisagem marinha). (2016, p. 212)

Segundo Elleström, o que é analisado no processo de uma mídia para outra são os traços que estão presentes na nova mídia e que foram frutos da mídia anterior, a de origem. Para isso, o pesquisador nomeia transmidiação e assevera que uma mídia representa de novo, mas de forma diferente, algumas características que já foram representadas por outro tipo de mídia. Nesse sentido, a adaptação se parece com uma transmidiação, “uma mídia representa de novo, mas de forma diferente, algumas características que já foram representadas por outro tipo de mídia” (2017, p. 204). Segundo Ramazzina-Ghirardi, adaptação

> como produto, significa uma criação que passou por alguma modificação para se ajustar ao novo ambiente no qual está sendo inserido. Como processo, refere-se à transformação de uma obra fonte em uma obra derivada. As duas ideias se confundem e se fortalecem na medida em que, de algum modo, existe sempre uma replicação de um produto em outro ambiente. (2022, p. 81)

O termo adaptação já implica em algo que deverá ser alterado. A adaptação como estratégia de construtividade textual não é algo novo, visto que remonta ao período clássico, quando os gregos iniciaram a prática de releitura dos mitos. Ao elaborarem seus temas, tomando como base o material mítico difuso e complexo, os

poetas gregos tinham liberdade para modificá-lo ou introduzir inovações Segundo observa Donald Schüler, na introdução de sua tradução de *Édipo Rei*: "*o* público que lotava as arquibancadas saía de casa para ver algo novo que os fizesse refletir, e não para rever o que já sabiam" (2004, p. 7). Ainda citando Schüler, ele enfatiza que "Sófocles inventa: muda o nome da mãe de Édipo, introduz a enigmática esfinge, a peste [...]. Inventando e valendo-se de invenções alheias, Sófocles produziu uma peça de indiscutível originalidade" (2004, p. 7).

A transposição de uma mídia para outra demanda adaptação no sentido de transformação. As transposições ou adaptações da literatura para o cinema ou televisão exigem, quase sempre, cenas com maior rapidez e dinamização, eliminando longas passagens reflexivas e diversas manobras no processo, entre elas mudanças de gênero, mídia, estilo, ênfase, ambientação, atmosfera, tom, enfoque, enredo (desconstrução, fragmentação e reconfiguração da narrativa), políticas sexuais e de gênero, supressão de alguns elementos. Além disso, tem-se ainda a inserção de outros elementos, assim como cortes (de texto e substituição pelas linguagens do teatro musical — a música, a dança, o canto, a pantomina), omissões, acréscimos, interpolações, alterações, adornos, expansão, contração, explicitação, transposição espaço-temporal; atualização/adaptação para o imaginário de outras épocas e culturas; adaptação para diferentes contextos geográficos e históricos; adaptação cultural. Patrice Pavis afirma que diversas manobras de adaptação podem ser utilizadas por um diretor, entre elas:

> [...] cortes, reorganização da narrativa, "abrandamentos" estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso [...]. A adaptação [...] goza de grande liberdade: ela não receia modificar o sentido da obra

> original, de fazê-la dizer o contrário [...]. Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria [...]. (2005, p. 10)

Explorar as condições de *performance* e recepção é também uma forma frutífera de adquirir conhecimento sobre Shakespeare. Segundo Roger Manvell, citado em Maurice Hindle, “no teatro aceitamos a teatralidade; no cinema exigimos realidade”[170] (2015, p. 3), ou seja, o cinema é uma mídia gravada, é um produto a que o público pode assistir em um tempo e espaço totalmente diferente do que se estivesse no espaço físico de um teatro. O filme não recebe influência do público a ponto de interferir no desempenho dos atores, como no teatro. Assim, uma narrativa fílmica ou televisiva deve comunicar coerentemente e necessita ser tão realisticamente envolvente quanto possível, para um público que será sempre virtual (HINDLE, 2015). Nesse sentido, uma peça por natureza é efêmera. A *performance* é contínua, ao vivo e única.

As narrativas de teatro, cinema e TV têm suas especificidades e estratégias para envolver o espectador e sempre estão sendo modificadas de acordo com os interesses dos encenadores e diretores. Muitas vezes, as técnicas de cinema e de teatro são semelhantes. Os empréstimos, as trocas, as interações entre as artes são numerosas, enriquecedoras, às vezes explícitas, outras implícitas. Resta desvendá-las!

3.2 O MERCADOR DE VENEZA NA TELEVISÃO E NO CINEMA

Há inúmeras transposições das peças de Shakespeare para filmes, teatro, vídeos, televisão, rádio e outras mídias por todo o mundo. *O mercador de Veneza* é

[170] “in the theatre we accept theatricality; in the cinema we demand actuality” (2015, p. 3).

uma das peças menos adaptadas para cinema, televisão e palco em virtude da complexidade temática apresentada, entre outras questões.

Até o início do século XX, Shakespeare era apenas apresentado no teatro e era relativamente pequeno, em comparação com a mídia cinema. A invenção da sétima arte mudou esse panorama completamente. Desde o cinema mudo e, posteriormente, o cinema falado, a obra shakespeariana encontra espaço na tela. Posteriormente, a televisão, um dispositivo acessível à cultura de massa, disseminou a obra do poeta por todo o mundo em diferentes adaptações.

É importante destacar que as condições de *perfomance* e recepção de uma peça de Shakespeare no cinema e na televisão são diferentes das representadas em um palco de teatro, evidentemente porque são mídias distintas. Segundo Claus Clüver, “todas as mídias exibem, de formas diferentes, aspectos temporais e espaciais” (2012, p. 20). Nesse sentido, deve-se levar em conta o significado de midialidade que “diz respeito ao uso das mídias no processo de comunicação, levando-se em conta as características das mídias e as especificidades da percepção” (ELLESTRÖM, 2021, p.158).

Traçando uma linha do tempo das transposições de *O mercador de Veneza* para o cinema e a televisão, iniciamos com uma das primeiras versões para a grande tela, no ano de 1905. Não era a peça na íntegra, mas um curta-metragem mudo, de Georges Méliès (1861-1938), chamado *O espelho veneziano* (*Le Miroir de Venise*), inspirado no personagem Shylock. Atualmente esse curta é considerado perdido.

Em 1910, houve uma primeira produção da peça *O mercador de Veneza,* pela *Film d’Arte Italiana* (Figura 4), sob a direção de Gerolamo Lo Savio (1857-1932).

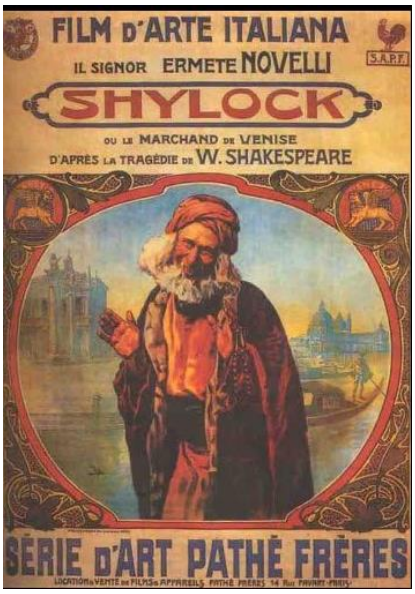

Figura 4: Cartaz do filme mudo *O mercador de Veneza*, de 1910, sob a direção de Gerolamo Lo Savio. Fonte: < https://www.imdb.com/title/tt0001314/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Os atores principais eram Ermete Novelli (1851-1919), no papel de Shylock; Francesca Bertini (1892-1985), como Jéssica; Olga Gianninni Novelli (1867-1961), como Pórcia. Essa adaptação tem duração de 19 minutos e parte dela foi perdida, restando apenas 9 minutos. O cinema daquela época usava uma câmera estática que filmava cenas inteiras em um plano longo[171]. Com isso, a percepção da cena é como se fosse um quadro. Nesse filme, destaca-se a técnica inovadora de cores do estêncil *Pathé*, que exigia o corte manual, quadro a quadro, do local a ser tingido em outra impressão idêntica, uma para cada cor, aplicada manualmente. As cores variavam entre três a seis tipos diferentes e eram empregadas como matizes em distintas áreas do quadro. O trabalho baseou-se até certo ponto em tons pastéis, por isso as cores não ficavam tão saturadas como na pintura à mão.

Em 1914, foi produzida uma versão estadunidense sob a direção de Phillips Smalley (1865-1939) e Lois Weber (1879-1939), casados na vida real. Ele atuou como

[171]"Plano longo (*long take*): a câmera permanece por vários minutos/horas em uma determinada parte da cena". Disponível em: < https://wavefilmakers.com/the-single-shot-and-its-effects-in-the-viewer/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

Shylock e Lois Weber como Pórcia. Produzido e distribuído pela *Universal Film Manufacturing Company*, é um filme do cinema mudo. Além dos dois atores, teve a atuação de Douglas Gerrard (1891-1950), como Bassânio; Jeanie MacPherson (1886-1946), como Nerissa (Figura 5). Ressalta-se que Lois Weber foi produtora e precursora na direção de filmes, roteirista, diretora de filmes mudos, atriz. Tamanha era a importância de Lois Weber no mundo do cinema que, no ano em que filmou *O mercador de Veneza*, ela dirigiu 27 filmes. Em 1913, a diretora havia escrito o roteiro de um filme sobre judeus, chamado *The Jew's Christmas*, dirigido por seu esposo, no qual abordava o tema discriminação racial e antissemitismo. Pode ter nascido naquele momento o interesse de Lois Weber em levar para o cinema *O mercador de Veneza*. Esse filme é considerado perdido.

Figura 5: Cartaz do filme mudo *O mercador de Veneza*, de 1914, sob a direção de Lois Weber e Phillips Smalley. Fonte: < https://www.imdb.com/title/tt0004325/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Em 1916, *O mercador de Veneza* foi lançado em uma produção britânica, com duração de 85 minutos, dirigido por Walter West (1885-1958), com produção da *Broadwest*, e estrelado por Matheson Lang (1879-1948), como Shylock; Nellie Hutin Britton (1876-1965), como Pórcia; Joseph R. Tolzer (1881-1955), como Bassânio.

Em 1923, foi lançada a adaptação alemã de *O mercador de Veneza*, sob a direção de Peter Paul Felner (1884-1972), com o título *Der Kaufmann von Venedig*. Atuaram nessa versão os atores Carl Ebert (1887-1980), Harry Liedtke (1882-1945), Henny Porten (1890-1960), Harry Liedtke (1882-1945), Lia Eibenschütz, (1899-1985), Werner Krauss (1884-1959) (Figuras 6 e 7), entre outros. Trata-se de um drama mudo filmado em Veneza e lançado três anos depois nos Estados Unidos, com o título *The Jew of Mestri*, em decorrência de nomes provenientes de uma das fontes de Shakespeare, *Il Pecorone* (1378-1385), de Giovanni Fiorentino (?-1385). Os nomes dos personagens foram alterados: Mordecai no lugar de Shylock, Beatrice para Pórcia, Giannetto para Bassânio e Benito para Antônio.

Figura 6: Fotografia dos atores alemães Henny Porten, Carl Ebert, Harry Liedtke, em *O mercador de Veneza* (*Der Kaufmann von Venedig*), sob a direção de Peter Paul Felner, em 1923. Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0014175/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Figura 7: Cena do filme *O mercador de Veneza* (*Der Kaufmann von Venedig*), sob a direção de Peter Paul Felner, em 1923, com as atrizes Henny Porten, como Pórcia, e Lia Eibenschütz, como Jéssica. Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0014175/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Entre os anos 1920 e 1953, *O mercador de Vene*za não foi adaptado para o cinema, ao que tudo indica, em decorrência, provavelmente, das duas guerras mundiais e da onda antissemita que proliferou na Europa, sobretudo na Alemanha nazista. Sabe-se que nos anos de 1930, o Terceiro Reich explorou a peça como propaganda cômica contra os judeus.

Após a Segunda Guerra Mundial foi feita, em 1953, uma versão de *O mercador de Veneza* (*Le marchand de Venise* ou *Il mercante di Venezia*) em produção franco-italiana, sob a direção de Pierre Billon (1901-1981), com produção de *Élysée Films* e *Venturini Films*. O grupo de atores era formado por Michel Simon (1895-1975), Andrée Debar (1920-1999), Massimo Serato (1916-1989) (Figura 8), entre outros. O cenário teve a assinatura do diretor de arte Giancarlo Bartolini Salimbeni (1916-2000).

Figura 8: Pôster de divulgação do filme *O mercador de Veneza* pela *Élysée Films* e *Venturini Films*, sob a direção de Pierre Billon, em 1953. Fonte: <https://www.unifrance.org/film/6409/le-marchand-de-venise>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Orson Welles (1915-1985), em 1969, decidiu levar a peça para o cinema, sob a sua direção. Os atores foram o próprio Welles como Shylock, Charles Gray (1928-2000) e Anthony Ainley (1932-2004). Esta adaptação é um curta-metragem de 35 minutos que nunca foi concluída por questões burocráticas.

Em 1972, a *British Broadcasting Corporation* (BBC) levou a peça gravada em videoteipe para a televisão, sob a direção de Cedri Messina em uma série televisiva chamada *Peça do mês* (*Play of the Month*), com duração de 2 horas e 12 minutos. Atuaram Maggie Smith (1934-), como Pórcia; Frank Finlay (1926-2016), como Shylock; Charles Gray (1928-2000), como Antônio; Christopher Gable (1948-1998), como Bassânio (Figura 9). A crítica foi bastante favorável a essa adaptação, em especial pelo cenário inspirado nos mestres da pintura do Renascimento. Segundo os comentários do *Radio Times*, "a Veneza de Ticiano e o Belmonte de Botticelli são a inspiração visual por trás... [desta] produção luxuosa" (ROTHWELL; MELZER, 1991, p. 50). Posteriormente, esta política de desenhar cenários e figurinos emulando as obras de pintores mais ou menos contemporâneos de Shakespeare tornou-se uma prática padrão nos últimos anos da série *BBC Shakespeare Plays*.

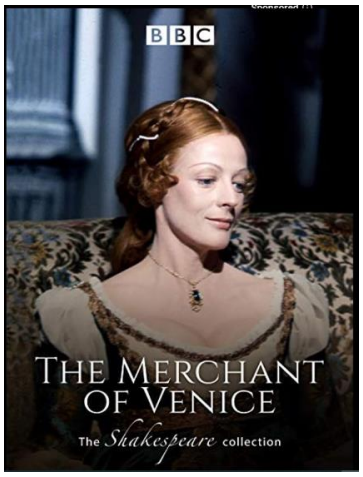

Figura 9: Capa do videoteipe de *O mercador de Veneza* gravado pela BBC, em 1972, sob a direção de Cedric Messina. Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0068937/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Em 1980, a BBC produziu outra versão, sob a direção de Jack Gold (1930-2015). Nela atuaram os atores Gemma Jones (1942-), como Pórcia; Warren Mitchell (1926-2015), como Shylock; John Nettles (1943-), como Bassânio (Figura 10). A adaptação não enfrentou problemas de recepção no Reino Unido; entretanto, nos Estados Unidos, houve vários protestos de diferentes órgãos e parte da população que reivindicou o cancelamento da apresentação na televisão, em virtude de ser uma mídia de massa, afirmava que Shylock poderia despertar o ódio mais profundo em mentes patológicas e preconceituosas. Nessa versão, a peça estava contextualizada na Idade Moderna, mas refletia preocupações críticas do século XX. Há ênfase na natureza homoerótica entre Antônio e Bassânio e na rebeldia da jovem adolescente Jéssica com seu pai. Além dessas questões, abordava os problemas de identidade cultural, religiosa e o tratamento de Shylock recebido pela sociedade mercantil cristã.

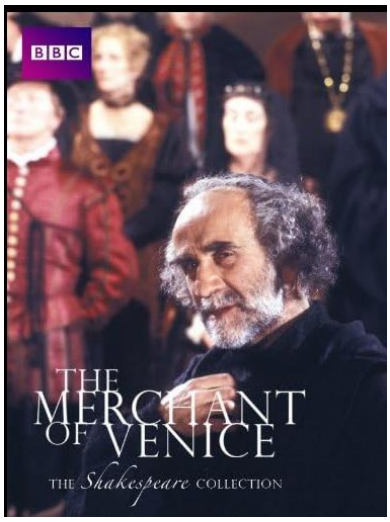

Figura 10: Capa do videoteipe de *O mercador de Veneza,* gravado pela BBC, em 1980, sob a direção de Jack Gold. Fonte: < https://www.imdb.com/title/tt0081152/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Em 1996, *O mercador de Veneza* foi novamente adaptado para a televisão e apresentado no *Channel Four Corporation* (*Channel 4*), uma rede de televisão privada do Reino Unido, sob a direção de Alan Horrox (1947-), com duração de 1 hora e 26 minutos. Nela atuaram os atores Bob Peck (1945-1999), como Shylock; Haydn Gwynne (1957-2023), como Pórcia. Destaca-se nesta adaptação a atuação de Bob Peck, muito elogiada pela crítica especializada (Figura 11).

Figura 11: Shylock (Bob Peck), em *O mercador de Veneza,*
apresentado no *Channel 4*, em 1996, sob a direção de Alan Horrox. Fonte:
<https://www.imdb.com/title/tt0138606/characters/nm0669629>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Entre as novas produções, ressalte-se a versão de *O mercador de Veneza*, em 2002 (Figura 12), denominada *O mercador maori de Veneza* (*The Maori Merchant of Venice*). É uma produção neozelandesa, gravada na língua maori, sob a direção de Don Selwyn (1935-2007), ator, diretor e cineasta maori. O filme foi rodado em Auckland e recria a Veneza do século XVI. Todos os atores eram maoris, como Waihoroi Shortland, no papel de Hairoka (Shylock); Ngarimu Daniels, como Pohia (Pórcia); Te Rangihau Gilbert, como Patanio (Bassânio); Scotty Morrison, como Anatonio (Antônio); Veeshayne Armstrong, como Nerita (Nerissa). O filme se sobressai pela associação do preconceito sofrido por Shylock, a opressão e a subjugação enfrentados pelo povo maori durante a colonização no século XIX. Em 2002, o filme ganhou o prêmio de melhor longa-metragem no Festival Internacional de Cinema do Havaí. O ator Waihoroi Shortland ganhou o prêmio de melhor ator no *New Zealand Film and TV Awards*, em 2003.

Figura 12: Cartaz do filme *O mercador maori de Veneza*, de 2002, sob a direção de Don Selwyn. Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0300179/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

Ainda para a televisão, há as transposições homônimas da peça sob as direções de John Sichel, em 1973, e Trevor Nunn, em 2001. Ambas são consideradas

filme de teatro. Segundo Milan Pribisic “filme de teatro é um vídeo **baseado em um espetáculo de teatro ao vivo**, uma gravação cinematográfica de uma *performance* que **vai além do mero registro ou do que foi colocado no palco**” (2010, p. 147 – minhas ênfases), ou seja, é uma adaptação de uma peça encenada no teatro. Béatrice Picon-Vallin, citada em PRIBISIC, descreve filme de teatro como,

> adaptação cinematográfica de espetáculos de teatro ao vivo existentes, como um encontro entre duas mídias — teatro e cinema —, em que a ênfase está na natureza tensa, complicada e multifacetada deste encontro, e não na fusão e mistura entre eles, o que esconderia as suas diferenças. (2010, p. 149)

Logo, as versões de Sichel e de Nunn são filmes de teatro, diferentes de teatro filmado, que é a gravação, quase sempre com uma única câmera, da peça encenada no palco. A transposição fílmica de Michael Radford (2004), também *corpus* desta pesquisa, é uma adaptação cinematográfica, embora possa se utilizar de técnicas teatrais.

As narrativas de teatro e as do cinema têm suas especificidades e estratégias para envolver o espectador. Elas estão sempre sendo modificadas, de acordo com os interesses dos encenadores e cineastas. Muitas vezes, as técnicas das duas mídias são misturadas. Segundo Hutcheon,

> no ato de adaptar, as escolhas são feitas, como visto, com base em diversos fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético. (2013, p. 152-153)

As versões de Sichel, Nunn e Radford, que serão abordadas brevemente a seguir, foram deslocadas e, portanto, não seguem a linha do tempo construída neste

texto introdutório sobre a história fílmica e televisiva da peça shakespeariana. Cada uma dessas transposições será aprofundada em diferentes capítulos.

A adaptação de *O mercador de Veneza* (1973), de John Sichel (1937-2005), diretor de cinema, teatro e televisão, em parceria com Jonathan Miller (1934-2019), diretor de palco, é uma produção fílmica para a televisão, de produção inglesa da *Associated Television* (ATV) e do *The National Theatre*.

A produção televisiva teve origem na aclamada peça levada ao palco em 1970, por Jonathan Miller, em um antigo teatro de Londres, o *Royal Victoria Hall*, local que, com o passar do tempo, passou a ser conhecido como *Old Vic*. Esse foi o nome atribuído também a uma companhia de repertório sediada naquele teatro e que constituía o núcleo do *National Theatre of Great Britain*, em 1963, sob a direção do renomado ator, produtor e diretor britânico Laurence Olivier (1907-1989).

Considerando-se que várias são as motivações que levam um diretor a realizar uma adaptação, tais como subverter um original, realizar uma crítica social ou cultural ou se posicionar política e socialmente, ou por mudança ideológica, entre outras, tudo indica que a encenação de *O mercador de Veneza*, de Miller em 1970, contextualizada no período vitoriano, não deixa de questionar o seu próprio tempo, bem como ser uma grande reflexão sobre a exclusão do “outro”, representada, por exemplo, por meio do personagem Shylock. Além disso, evidentemente, Miller realizou uma grande homenagem às encenações anteriores, em especial, à montagem e atuação, de 1879, de Henry Irving (1838-1905), um dos mais famosos atores ingleses do período vitoriano.

Ao sintetizar valores de sua época, a peça de Irving exerceu grande influência, pois foi apresentada em duzentas e cinquenta encenações na primeira temporada em Londres e mil apresentações na Inglaterra e nos Estados Unidos, quando estiveram

em *tour* por oito vezes na América do Norte. Apesar de ter sido criticado pela dicção incomum e por seus maneirismos especiais, Irving, considerado o primeiro de sua profissão a ser nomeado cavaleiro pela rainha Vitória (1819-1901), em 1895, por serviços prestados ao palco, também foi um célebre gerente de teatro (*actor-manager*), assim como Olivier. Irving foi parceiro profissional da atriz Ellen Terry (1847-1928) a partir de 1878, e ambos atuaram em 1879, representando Shylock e Pórcia em *O mercador de Veneza*.

A atuação de Irving como Shylock foi marcante, segundo críticos da época. O ator/ diretor trouxe dignidade ao personagem e percebeu que Shylock era um indivíduo e assim deveria ser representado, marcando com isso um afastamento da interpretação tradicional do papel, o que agradou alguns e ofendeu outros. Ao conceber Shylock, Irving transformou-o em um aristocrata. Miller repetiu essa mesma caracterização do personagem em 1970. O ator/diretor Irving rejeitou a imagem estereotipada de agiota, e muitos atores, ao longo dos séculos, reduziram-no em um estereótipo de vilania cômica.

Joseph Hatton, citado em BULMAN, em *The Merchant of Venice*: *Shakespeare in Perfomance*, exalta a atuação de Irving no papel de Shylock durante a atuação do ator na América. O crítico comenta o posicionamento do próprio ator/diretor sobre o personagem ao enaltecer a criação do judeu de Shakespeare, em detrimento ao Shylock estereotipado de encenações ao longo dos séculos.

> O judeu de Shakespeare, afirmava Irving, não era... um mero indivíduo... mas um tipo da grande, grande raça... um homem famoso no Rialto, provavelmente um homem importante em sua sinagoga — orgulhoso de sua descendência — consciente de sua superioridade moral a muitos dos cristãos que zombavam dele, e fanático o

> suficiente, como religioso, para acreditar que sua vingança continha o elemento da justiça divina[172]. (1991, p. 32)

Avançando ainda na encenação de 1970, Miller, após *O mercador de Veneza* ser encenada no *Old Vic*, apresentou a peça no *National Theatre*, de Londres, em 1971. Tal montagem foi, posteriormente, transposta para a televisão, sob a direção geral de John Sichel, com os devidos ajustes necessários àquela mídia, com lançamento em fevereiro de 1973. O elenco era formado por Laurence Olivier, como Shylock; Joan Plowright (1929-), como Pórcia; Anthony Nicholls (1902-1977), como Antônio; Jeremmy Brett (1933-1995), como Bassânio (Brett, Olivier e Plowright interpretaram os mesmos papéis na produção do *National Theatre*); Michael Jayston (1935-), como Graciano; Anna Carteret (1942-), como Nerissa; Louise Purnell (1942-), como Jéssica (Figura 13).

Além do mérito artístico dessa produção para a televisão, a adaptação é também um registro histórico porque marca o adeus de Laurence Olivier ao palco shakespeariano, ocasionado por uma doença degenerativa. Destaca-se que Olivier ainda gravou *Rei Lear* já bastante debilitado para a *Granada Television*, em 1983. Atualmente a *Granada TV* chama-se *ITV Granada* (*Channel 3*) e presta um serviço regional para o noroeste da Inglaterra.

---

[172] “Shakespeare's Jew, Irving claimed, was... not a mere individual... [but] a type of the great, grand race... a man famous on the Rialto; probably a foremost man in his synagogue — proud of his descent — conscious of his moral superiority to many of the Christians who scoffed at him, and fanatic enough, as a religionist, to believe that his vengeance had in it element of godlike justice.” (1991, p. 32)

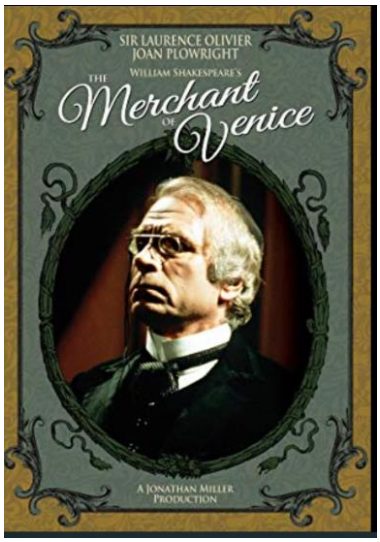

Figura 13: Cartaz de divulgação do filme *O mercador de Veneza*, sob a direção de John Sichel/Jonathan Miller, em 1973. Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0070386/?ref_=tt_mv_close>. Acesso em: 20 nov. 2023.

O mercador de Veneza sob a direção de John Sichel é um filme de teatro, cuja narrativa, assim como em Shakespeare, ocorre em Veneza; entretanto, dentro do contexto vitoriano. As técnicas teatrais se sobressaem na adaptação de Sichel, em comparação às técnicas exclusivamente do cinema. Essa transposição fílmica é uma daquelas produções shakespearianas que torna a linguagem, o enredo e os temas ainda mais evidentes por causa da atuação excepcional e da direção talentosa. Ao que tudo indica, não houve um filme para o cinema com produção mais significativa antes da versão de John Sichel.

A segunda adaptação televisiva de *O mercador de Veneza* a fazer parte desta tese e analisada no capítulo 5 foi dirigida pelo diretor de teatro britânico Trevor Nunn (1940-), em 2001 (Figura 14).

Figura 14: Cartaz de divulgação do DVD de *O mercador de Veneza*, sob a direção de Trevor Nunn, em 2001. Fonte: < https://www.imdb.com/title/tt0298061/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Assim como a adaptação de Sichel, essa versão de 2001 é considerada um filme de teatro. A passagem do renomado diretor Nunn pela *Royal Shakespeare Company* (RSC, 1968-1986) e pela *Royal National Theatre* (RNT, 1997-2003) foi de extremo reconhecimento e sucesso ao longo de sua carreira.

Nunn é responsável por trabalhos bastante inovadores, como algumas peças de Shakespeare, entre elas *Noite de reis* (1600-1601), levada ao cinema em 1996. Nesse filme, Nunn inova e aborda o homoerotismo e a bissexualidade, conforme o crítico James Berardinelli afirma no site da netmovies, na época do lançamento do filme.

> O veterano encenador Trevor Nunn, que passou mais de duas décadas na *Royal Shakespeare Company*, tentou modernizar a peça sem alterar o seu significado. A era mudou de 1600 para 1800 e, usando a vibrante zona rural da Cornualha, Nunn abriu a história que antes estava no palco. Além disso, por meio de olhares e ações, o diretor tira um pouco mais o subtexto gay e lésbico do armário. (1996)[173]

[173] "The veteran stage director Trevor Nunn, who spent more than two decades with the Royal Shakespeare Company, has attempted to modernize the play without changing its meaning. The era has been shifted from the 1600s to the 1800s, and, using the vibrant Cornish countryside, Nunn has opened up the previously-stagebound tale. Also, through glances and actions, the director brings the gay and lesbian subtext a little more out of the closet" (1996). Disponível em:

Trevor Nunn ainda teve produções bem-sucedidas de musicais, como *Os miseráveis*, em 2012. Em 2000, o diretor foi agraciado com o Prêmio Olivier pela direção de três produções para a RNT: *Summerfolk*, *O mercador de Veneza* e *Troilus e Créssida*.

Assim como Sichel, Nunn levou *O mercador de Veneza* para o palco anteriormente à versão para a televisão. Essa peça foi apresentada no *Cottesloe Theatre*, em 1999. Em novembro daquele mesmo ano, a peça foi filmada pelo *National Theatre* com uma única câmera. Segundo Robert Butler, crítico teatral do jornal *The Independent* à época, a peça de Nunn "é considerada exemplar. Nunn e seu *National Theatre Ensemble* apresentam atualmente as duas melhores produções de Shakespeare do país" (*The Independent*, 19 jun. 1999)[174]. A atuação de Henry Goodman recebeu inúmeras críticas favoráveis, destacando-se como uma das melhores interpretações do personagem Shylock no teatro e no cinema. Goodman ganhou o prêmio Olivier por sua *performance* e Trevor Nunn como o melhor diretor de teatro.

A versão de Nunn para a televisão em 2001 tem como texto-fonte essa peça de 1999. Tal adaptação é considerada magnífica e inovadora em muitos aspectos. Foi produzida pela *British Brodcasting Corporation* (BBC) e formada por um grupo de atores da *Royal Shakespeare Company*; entre eles, Henry Goodman (1950-), no papel de Shylock, Derbhle Crotty (1968-), como Pórcia, David Bamber (1959-), como Antônio, Alexander Hanson (1961-), como Bassânio, entre outros. Ainda na equipe estavam os produtores Richard Price (1949-) e Chris Hunt (1962-) e a *designer* Hilda

<https://preview.reelviews.net/movies/t/twelfth.html.> Acesso em: 10 fev. 2024.

[174] Fonte:< https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/the-critics-theatre-proof-that-nunn-is-at-his-best-1101214.html.> Acesso em: 20 fev. 2024.

Bechtler. Essa última inovou trazendo um cenário elegante, situando a época do contexto da peça na era do *jazz*. Inovou também apresentando a casa de Pórcia ricamente decorada com quadros de Gustav Klimt (1862-1918). Destaca-se também o diretor de fotografia, Paul Wheeler (1947-), entre outros.

Nunn deslocou e transpôs o enredo de *O mercador de Veneza* para o contexto da primeira metade do século XX, no período pré-guerra, provavelmente no fim dos anos de 1920 e 1930, na Europa. Ao que tudo indica, pode ser Berlim pré-nazismo ou qualquer parte da Itália pré-fascista. No decorrer do capítulo 5, essas possibilidades de localização espacial serão aprofundadas.

Parte da sequência fílmica ocorre dentro de um cabaré. Em um contraste entre o cabaré e o gueto, a adaptação enfatiza Shylock como sendo novamente o "outro". Nesse sentido, o personagem fala hebraico quando dentro do contexto familiar com sua filha Jéssica.

A produção de Nunn é inovadora. Como afirma John Gross, citado em BICKLEY; STEVENS, "após o Holocausto a peça nunca mais será a mesma. É ainda uma obra-prima; mas há um permanente frio no ar, mesmo nos jardins de Belmonte"[175] (2021, p. 98-99).

A terceira e última adaptação de *O mercador de Veneza* analisada no capítulo 6 tem direção e roteiro de Michael Radford (1946-), cineasta e roteirista indiano nascido em Nova Delhi e radicado na Inglaterra. É um filme estadunidense de 131 minutos, lançado em 2004. Radford também foi o diretor do aclamado filme italiano *O carteiro e o poeta* (*Il postino*, 1994) com base no livro homônimo do escritor chileno Antonio Skármeta (1940-).

[175] "after the Holocaust the play can never be quite the same. It is still a masterpiece; but there is a permanent chill in the air, even in the gardens of Belmont" (2021, p. 98-99).

Destaca-se a fotografia, sob responsabilidade do françês Benoît Delhomme (1962-), além de cenografia, atores, iluminação. Essa versão foi produzida pela *Avenue Pictures*, *Spice Factory* e *Navidi Wilde Productions* em associação com o *UK Film Council*, *Studios Delux* e *Immagine E. Cinema* (Figura 15).

Figura 15: Capa do DVD do filme *O mercador de Veneza*, sob a direção de Michael Radford, em 2004. Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0379889/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

O elenco é formado por Al Pacino (1940-), no papel de Shylock; Jeremy Irons (1948-), como Antônio; Joseph Fiennes (1970-), como Bassânio; Lynn Collins (1977-), como Pórcia (Figura 8). A produção dessa versão coube a Cary Brokaw (1951-), Michael Cowan (1965-), Barry Navidi (1960-) e Jason Piette (1973-).

Em entrevista ao *site* da International Swans (*Support Women Artists Now*), em 2005[176], Radford é questionado sobre qual seria sua motivação e a razão de trazer as temáticas abordadas na peça naquele exato momento. Radford explica

> Não fiz isso especificamente “agora”. Fui citado que havia dito não me importar com o antissemitismo, o que não é absolutamente verdade. A minha mãe é judia e metade dos membros da minha família são refugiados (de Viena), por isso não é algo que

[176] Disponível em: < https://ff2media.com/blog/2007/10/21/interview-with-michael-radford-the-merchant-of-venice/>. Acesso em: 15 mar. 2024.

> considero levianamente. Mas o que realmente sinto sobre esta peça é que há uma razão pela qual tantos grandes atores judeus interpretaram Shylock. Há uma razão pela qual esta peça é constantemente interessante para nós, e a razão é porque na verdade é sobre a humanidade[177]. (2005)

Destacam-se nessa adaptação os atores Jeremy Irons e Joseph Fiennes. A filmografia de Jeremy Irons inclui uma série de papéis em que ele vive personagens com uma sexualidade complexa, como em *Dead Ringers* (1988), *M. Butterfly* (1993), *Lolita* (1997). Joseph Fiennes é outro ator com vasta experiência no teatro. Participou de filmes sobre Shakespeare e sua época, como *Shakespeare apaixonado* (1998), representando Shakespeare, e *Elizabeth* (1998), no papel de Robert Dudley (1532-1588), como o conde de Leicester, considerado o grande amor da rainha Elizabeth I.

É interessante destacar que *O mercador de Veneza*, de Radford, foi lançado no mesmo ano do filme *A Paixão de Cristo*, com direção de Mel Gibson. É um filme que, apesar do sucesso, obteve sérias críticas sobre a espetacularização da violência bastante realista e a acusação de antissemitismo. Críticos rebateram a narrativa errônea de Gibson ao propagar a ideia de que os judeus eram os culpados pela crucificação de Cristo. Essa foi uma ideia que se propagou no teatro medieval da Paixão de Cristo, conforme já abordado no capítulo 1.

O mercador de Veneza, sob a direção de Radford, apresenta como *leitmotif* a intolerância que gera a exclusão social, a tensão entre pessoas de diferentes culturas e religiões. A adaptação obteve grandes elogios da crítica especializada pela *performance* dos atores, concepção e realização da obra. Diferentemente das versões

---

[177] "I didn't make it specifically "now." I have been quoted as saying I don't care about the anti-Semitism, which is absolutely not true. My mother is Jewish and one half of my family members are refugees (from Vienna), so it's not something I take very lightly. But what I actually feel about this play is that there's a reason why so many great Jewish actors have played Shylock. There's a reason why this play is constantly interesting to us, and the reason is because it's actually about humanity". (2005)

de John Sichel e de Trevor Nunn, essa transposição midiática foi feita exclusivamente para o cinema, o que não significa que não tenha referência a produções anteriores, tanto teatrais quanto fílmicas.

Radford destaca-se pela criatividade em termos de concepção e realização. Ambientado em Veneza no ano de 1596, o cineasta faz uma leitura pós-holocausto. Embora o diretor contextualize a obra no século XVI, há uma abordagem contemporânea, enfatizando o homoerotismo, a questão do patriarcado e da mulher. A Veneza do século XVI era uma cidade cosmopolita e efervescente. Praticamente em cada cena do filme há o uso de luz de tonalidade dourada, bastante significativa no contexto, conforme será abordado em capítulo posterior. Há referências intermidiáticas, pois a fotografia é como se fosse uma pintura. A produção combinou cenas de estúdio com a Veneza real.

Cada uma dessas versões posicionam a história de *O mercador de Veneza* em um contexto específico, em um tempo e lugar, exigindo uma leitura peculiar. Cada nova adaptação dialoga com as adaptações anteriores. É importante destacar que houve uma mudança na leitura/interpretação de *O mercador de Veneza*. A peça foi mudada para sempre após os horrores da Segunda Guerra Mundial e o Holocausto.

4 *O MERCADOR DE VENEZA*, DIREÇÃO DE JOHN SICHEL

4.1 TRANSPOSIÇÃO PARA O PERÍODO VITORIANO

> *Foi o melhor dos tempos, foi o pior dos tempos; a era da sabedoria, a era da tolice; a época da crença, a época da incredulidade; a estação da Luz, a estação das Trevas.*
> Charles Dickens, em *Um conto de duas cidades*, 1859.

O mercador de Veneza lançado na televisão, em 1973, sob a direção de John Sichel, é transposto do século XVI para o século XIX. Embora a narrativa dramática se passe em Veneza, a adaptação é transposta para a Inglaterra do século XIX, no período vitoriano, que compreende os anos de 1837 a 1901. Esse período foi a época que corresponde ao reinado da rainha Vitória (1819-1901), soberana do Reino Unido e Imperatriz da Índia, coroada com a idade de 18 anos. Alguns historiadores, no entanto, afirmam que o período iniciou cinco anos antes da coroação da rainha, com a reforma eleitoral de 1832. Primeira rainha da casa de Hanôver e último membro desta dinastia, a rainha Vitória era filha única do Príncipe Eduardo, Duque de Kent e Strathearn (1767-1820) e de Vitória de Saxe-Coburgo-Saalfeld (1786-1861). Mais uma vez, o Reino Unido tinha uma mulher como governante. Desde a rainha Elizabeth I um regente não exercia tamanha influência a ponto de dar seu nome a uma era em um período de profundas transformações.

O Período Vitoriano foi um momento de grandes mudanças e transformações políticas, sociais, econômicas e culturais e que serviram de base ao mundo em que vivemos. O Reino Unido foi marcado pela grande expansão do império colonial para a África e Ásia e por exercer a posição de líder mundial, após os feitos da Revolução Industrial e do imperialismo. A frase “O sol nunca se põe no império britânico”,

bastante comum na época, tornou-se um lema. A Inglaterra transformou-se na nação mais poderosa do mundo e se denominou como Império Britânico. Por outro lado, o período vitoriano enfrentou grandes problemas: desigualdades sociais, culturais, preconceitos de vários tipos, explorações do trabalhador e do menor, êxodo das pessoas do campo para as cidades, entre outros. Além disso, incluía o trabalho infantil e grande parte da população recebia salários baixos, com condições e jornadas de trabalho exaustivas, chegando a trabalhar mais de 18 horas por dia. A literatura apresenta um panorama destas situações, como em *Oliver Twist* (1837), de Charles Dickens (1812-1870).

Nesse período, Londres, conhecida também como *The City*, era o emblema do poder financeiro, dos bancos, da bolsa e afirmava seu papel como o "banqueiro do mundo". Cabe frisar que nesse momento, segundo Jacques Attali, "um número reduzido de industriais e banqueiros judeus assumem um lugar considerável, visível e até espetacular, na revolução financeira e econômica da Europa" (ATTALI, 2006, p. 400). O crescimento de bancos judeus é um dos fatores que desencadeia, posteriormente, a ira de nacionalistas de direita, em especial na Alemanha no século XX, quando da ascensão do Nazismo que culmina nos horrores do Holocausto. A influência dos bancos judaicos sobre a política no século XIX foi alvo de críticas, as quais alegavam que os governos não passavam de marionetes corruptas nas mãos deles e os apresentavam como os donos da Europa. Na época, anticapitalismo e antissemitismo misturavam-se. Remete-se novamente, aqui, a Attali. Para ele, muitos irão alimentar-se depois de Karl Marx (1818-1883), como o antissemitismo aberto da era nazista.

> De fato, se para ele (Marx) é a eliminação do capitalismo que provocará a do judaísmo, para outros a recíproca será igualmente verdadeira: eliminar o judaísmo — isto é, para eles, os judeus — permitirá desembaraçar-se do capitalismo do qual os judeus constituem a fonte. Por uma monstruosa ironia, é deturpando a frase de Marx que outros alemães, um século mais tarde, escreverão às portas dos campos de concentração: “O trabalho liberta”. (2006, p. 404)

Os judeus, em especial no fim do século XIX, exerceram grande influência no desenvolvimento das revoluções tecnológicas e industriais. Sob essa ótica, Szpilman afirma que

> a virada do século XX trouxe uma mudança de visão na Europa. O velho ódio aos judeus, motivado pela inveja de sua rápida ascensão social e de seu visível sucesso nas profissões liberais, exacerbado pelas fantasias de fundo religioso, foi canalizado por um movimento antissemita [...]. (2012, p. 179)

Há de se destacar que o racismo eurocêntrico ganhou uma aura associada à ciência no contexto em que se passa a adaptação. Na mesma época, surgiu o racismo biológico, e a mistura de raças virou a justificativa de decadência. Ella Shohat e Robert Stam afirmam que

> se a ideologia da Inquisição ainda vislumbrava a possibilidade de “purificação” através da conversão, as teorias da limpeza racial do século XIX não previam sequer este tipo de saída. Essa foi a ideologia que levou não apenas aos massacres coloniais, mas também à “Solução Final” que exterminou dois terços dos judeus da Europa. (2006, p.138)

É preciso pôr em evidência que a rainha Vitória e seu esposo, o príncipe Albert (1819-1861), imprimiram valores morais e religiosos na sociedade ao exercerem exemplos de pais exemplares, cristãos devotos e soberanos imparciais em assuntos políticos. A imagem desses valores acabou consolidando um rígido código de conduta social. O comportamento da rainha influenciou a sociedade de forma que esse período

estabeleceu um retrato estereotipado de que o povo inglês era sinônimo de sobriedade, sofisticação, pontualidade, características essas associadas à população inglesa até a contemporaneidade.

A sociedade da Era Vitoriana era dividida em classes e fortemente desigual. As pessoas, na grande maioria, eram polidas umas com as outras desde que, evidentemente, compartilhassem do mesmo berço, da mesma posição social e religião. Havia vantagem social para os anglicanos, em especial nas universidades. Católicos e judeus tinham limitações de acesso às instituições acadêmicas. Somente em 1881 a discriminação religiosa nas universidades foi proibida.

A mulher na sociedade vitoriana era vista como a representante da base familiar, ligada aos afazeres domésticos, símbolo da moral e dos bons costumes, pura, delicada, passiva, submissa, bela, reprimida sexualmente. Evidentemente, nem todas se submetiam, muitas mulheres romperam e foram além, como Mary Shelley (1797-1851), que adentrou no mundo da escrita, espaço de prerrogativa masculina. Destaca-se que os movimentos feministas tiveram uma inglesa como precursora: Mary Woolstonecraft (1759-1797), mãe de Mary Shelley. Woolstonecraft publica *Reivindicação dos direitos da mulher* (1792), obra que muito influenciou os movimentos feministas. Ainda dentro da literatura, destacam-se Thomas Hardy, por retratar como a mulher era marginalizada, em especial na obra *Tess D' Urbervilles* (1891), e Oscar Wilde, que ironiza a hipocrisia da sociedade de seu tempo por meio de suas peças e aforismos.

A peça de Shakespeare foi adaptada para dentro desse contexto do século XIX. Ressalta-se que *O mercador de Veneza,* de John Sichel, para a televisão é uma adaptação da peça levada aos palcos anteriormente por Jonathan Miller, em 1970[178].

[178] Faz-se necessário mencionar que o objeto de estudo desta tese não é comparar o filme de Sichel à produção teatral homônima de 1970. Evidentemente, algumas informações sobre essa montagem se

Sobre a transposição do texto shakespeariano do século XVI para o século XIX, Hutcheon afirma que a obra adaptada

> está sempre inserida em um contexto — um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio [...]. Vários adaptadores, a fim de encontrar ressonância contemporânea para seus públicos, lidam com essa realidade da recepção atualizando temporalmente a história. (2013, p.192)

Ainda que a peça seja ambientada na Itália, tanto em Shakespeare quanto nessa versão televisiva, elas não deixam de falar da Inglaterra de seus tempos. Uma linha de pensamento sobre a passagem do tempo é a defendida por Maurice Hindle, que denomina tal passagem de "modo de periodização". Conforme afirma o pesquisador, "a transposição histórica deve comunicar-se tão eficazmente com o público quanto à linguagem de Shakespeare deveria"[179] (2019, p.105). Esse é o grande desafio dos adaptadores: envolverem-se profundamente no conhecimento e nas habilidades técnicas para se dedicarem ao enredo, à temas, a técnicas fílmicas, à iconografia etc.

Considerando-se o exposto, destacam-se nessa transposição midiática as representações das cidades de Veneza e Belmonte, ambas retratadas em cenários pintados, exceto o último ato em que há cenas com locações externas. Ao que tudo indica, essa versão presta uma homenagem às adaptações do período vitoriano. Segundo Bulman, havia na época: "uma ênfase crescente no espetáculo, no esplendor do cenário pintado e na representação arquitetônica"[180] (1990, p. 26). O picturialismo era uma grande preocupação em relação ao Realismo em todas as artes

---

fazem necessárias momentaneamente porque os diretores costumam revisitar diferentes encenações e produções cinematográficas.

[179] "historical transposition used must communicate as effectively with the audience as Shakespeare's language should" (2019, p.105).

[180] "an increasing emphasis on spectacle, on the splendour of painted and then architecturally representational scenery" (1990, p. 26).

e muitas produções de teatro seguiam esse estilo. Segundo Dennis Kennedy, Shakespeare vitoriano foi influenciado pelo crescente interesse pela representação histórica na pintura e na arquitetura. O palco era a oportunidade para ilustrar o passado"[181] (1993, p. 26). Sichel recupera as representações shakespearianas anteriores.

É necessário destacar que o inglesismo (*englishness*) se sobressai na nessa transmidiação, ou seja, a identidade cultural, em especial a maneira como os personagens nativos pronunciam a língua inglesa. Sabe-se que o sotaque era determinante para indicar o meio social ao qual pertencia o falante no Período Vitoriano. Nesse sentido, é inevitável não fazer a associação com o pensamento exagerado do linguista Higgins, em *Pigmaleão* (1913), de George Bernard Shaw (1856-1950). O senhor Higgins chama a atenção de uma florista sobre seu sotaque, ridicularizando-a ao compará-la a

> uma criatura que emite sons tão nojentos e deprimentes que não tem o direito de estar em parte nenhuma — nem sequer em direito de existir. Lembre-se de que é um ser humano, provido de alma e possuidor do dom divino da fala articulada; lembre-se de que a sua língua-mãe é a língua de Shakespeare e de Milton e da Bíblia [...]." (1972, p. 30)

Tal forma de pensar serve de inspiração na caracterização de Shylock, cujo sotaque é exageradamente marcado, conforme será apresentado no subcapítulo seguinte. Os demais personagens, excetuando-se os pretendentes estrangeiros de Pórcia, fazem uso de um inglês altamente polido e até mesmo arrogante. Percebe-se que o inglesismo é expresso de forma acentuada. O modo de falar e o de se comportar, bastante destacados e adequados aos valores vitorianos, são explorados

[181] "influenced by the growing interest in historical representation in painting and architecture, the stage saw the plays as opportunities for illustrating the past" (1993, p. 26).

na cena inicial, por exemplo, quando Antônio encontra-se com amigos; entre eles, Bassânio, em um requintado café. Todo o Ato 1, cena i, transcorre nesse espaço. Evidencia-se a *performance* dos atores ao atribuírem uma certa teatralidade ao texto shakespeariano, bastante comum nas interpretações teatrais das peças do dramaturgo.

O que se observa nessa versão é que a primeira cena supostamente já alude à hipocrisia e às regras sociais da cultura da Era Vitoriana — tão bem divulgadas por Oscar Wilde (1854-1900) na maioria de suas obras. As cafeterias eram locais de socialização e se espalharam pelos centros urbanos da Europa, servindo como agregador e importante local de negociações e trocas de ideias. Ainda que os ingleses optassem pelo chá, a cafeteria era um lugar onde a classe trabalhadora também podia socializar. Na segunda metade do século XIX, Londres desempenhou um papel fundamental porque ali vivia a maioria dos homens de letras. Em muitos casos é nessa cidade e, especialmente, dentro dos cafés, que vários romances, peças de teatro e poemas tiveram início. É nos pubs e cafés que se reuniam os escritores, principalmente na época de Oscar Wilde (RICHARDS, 1993, p. 98).

Ainda sobre o período, houve a massificação e a difusão da cultura do impresso, de produção e reprodução de imaginários sociais e que envolviam a técnica dentro de uma cultura moderna, como eletricidade, telefone, telégrafo, fonógrafo, cinematógrafo, fotografia, entre outras. Havia centenas de revistas e jornais disponíveis a preços cada vez mais acessíveis.

Shylock aparece com o jornal chamado *Il Tempo* em mãos quando Antônio pede emprestada a soma necessária para a aventura de Bassânio. Nele, Shylock busca as informações sobre taxas de juros a fim de chamar atenção de Antônio para o alto valor do empréstimo de 3 mil ducados. Esse jornal de fato existiu. Fundado em

Veneza em 1867, o editorial versava sobre política e economia nacional e internacional. Nessa versão, o ducado foi mantido como moeda, que representava cada um cerca de 3,5 gramas de 98,6% de ouro. Essa moeda, originada em Veneza em 1284, ganhou ampla aceitação internacional ao longo dos séculos.

Sichel faz uso de um artefato tecnológico dentro do contexto do século XIX, um visor grafoscópio, dispositivo similar a uma lupa, muito utilizado em salas de estar no século XIX para melhor visualização de textos e de fotografias. Pórcia se utiliza desse aparato, conforme será abordado neste capítulo.

A tonalidade sépia selecionada para o filme é outro ponto de destaque, uma vez que remete aos primórdios da fotografia. Destaca-se que há muitas ressonâncias do passado trazidas ao debate, pois o diretor e a equipe tecem críticas não apenas ao período do século XIX, mas ao que estava acontecendo no contexto de recepção no início dos anos 1970. Remete-se aqui a Hutcheon, quando afirma que o contexto de recepção é tão importante quanto o de criação, uma vez que

> eventos contemporâneos ou imagens dominantes condicionam tanto as nossas percepções e interpretações quanto às do adaptador. Há um tipo de diálogo entre a sociedade na qual as obras — o texto adaptado e a adaptação — são produzidas e aquela na qual elas são recebidas. (2013, p. 201)

Nos anos de 1970, o mundo enfrentava um momento de transformações políticas, culturais e sociais: o Reino Unido se tornara parte da União Europeia, o crescente aumento de xenofobia contra imigrantes, o choque petrolífero que estagnou o crescimento dos países industrializados e os sinais de uma crise no mundo e, em especial na Inglaterra, se faziam presentes. A questão do povo judeu estava em debate, pois Israel fora atacada pela Síria e pelo Egito, na guerra de *Yom Kippur* (dia do Perdão Judaico), em 1973. Segundo Szpilman,

> Nessa época, Israel, pela primeira vez em sua história, acreditava-se militarmente superior aos seus vizinhos árabes e sentia-se seguro ao longo de suas fronteiras [...]. Israel viu-se diante da possibilidade de uma derrota militar, o que significava um provável genocídio judaico [...]. (2012, p. 281-282)

Os conflitos não terminaram. É impossível não olhar para todas essas questões ao assistir a essa adaptação televisiva. São situações que incomodam os espectadores até a contemporaneidade.

A respeito do “outro”, o fantasma da imigração rondava a periferia de Londres no século XIX. Os ingleses sentiam medo de que os imigrantes judeus, irlandeses, africanos, entre outros, pudessem provocar a destruição dos lares e roubassem os empregos.

Para o padrão estético do Período Vitoriano, os corpos que serviam de referência ao belo eram os da população branca. A aparência idealizada da mulher era ser magra, pálida, angelical, como as pinturas dos pré-rafaelitas, mestres na transposição de personagens da literatura e outras artes. São exemplos dessa estética quadros como *Ophelia*, de John Everet Millais (1829-1896), *Proserpine* (1874), de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), entre outras. Nesse sentido, a adaptação faz uma transposição de picturalidade ao escolher cores e enquadramentos que remetem a esses mestres. Nessa mesma perspectiva, Liliane Louvel, aponta que tal opção é “uma referência às artes visuais (a imagem, a pintura, a gravura, o desenho, a tapeçaria, etc.) [...], sob formas mais ou menos explícitas, com um valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual” (2012, p. 47).

No tocante à vestimenta, as mulheres deveriam usar vestidos que cobrissem todo o corpo. Habitualmente, usavam espartilhos e corpetes e exibiam braços, ombros, nuca e o colo em ambientes sociais, como bailes, ópera ou teatro. Para compor o visual, faziam uso de acessórios, como leques, véus, luvas, chapéus, fitas, entre outros. Essa adaptação retrata bem o estilo do período, tanto no comportamento quanto no vestuário e na aparência. Pórcia é um exemplo.

O padrão estético masculino tinha como ponto de referência o príncipe Albert, esposo da rainha Vitória. Os homens, na grande maioria, eram formais na maneira de se trajar. Praticamente todo cavalheiro de classe média/alta usava casaco, colete, chapéu certo para cada ocasião e bengala. O uso da cartola transmitia a ideia de prestígio social, poder e autoridade masculina. Um homem considerado bem-vestido deveria estar com roupas escuras e feitas sob medida, acompanhado de relógio de bolso, anel e abotoaduras. Os personagens masculinos nessa adaptação apresentam diferentes opções de figurino, até mesmo Shylock, que em encenações e adaptações anteriores a Irving era representado de forma estereotipada em sua indumentária. Os pretendentes de Pórcia não se encaixam nessa estética padrão da Inglaterra e retratam a cultura de suas origens. Os mais jovens, como Bassânio e amigos, apresentam um estilo mais informal e flexível, contudo ingleses na forma de falar, de se vestir e se comportarem. O figurino denota formalidade e os personagens vestem-se no estilo vitoriano, contribuindo para a caracterização e para o tom do filme.

Na sequência, é necessário resgatar brevemente a sexualidade na Inglaterra um século antes do contexto dessa adaptação, a fim de perceber como o discurso excludente acabou se disseminando no Período Vitoriano. No século XVIII, houve aumento de registros em peças que abordavam o homoerotismo, artigos de jornal sobre invasões de bordéis masculinos, esculturas e pinturas mostrando afeição pelo

mesmo sexo, várias cartas entre amantes, cartas referindo-se a *pubs* para homens etc. A sexualidade masculina foi mais documentada que a feminina. Havia a gíria *molly* em substituição ao termo “sodomita” que provinha de *Molly Houses* ou *Molly Clubs*, estabelecimentos que prosperaram no século XVIII para aqueles que se identificavam homossexuais. Foi nesse mesmo século que houve a mudança em que a sexualidade passou a fazer parte da identidade de alguém, em vez de um mero ato realizado.

Em *Mother Claps’s Molly House: The Gay Subculture in England: 1700- 1830*, Rictor Norton concentra-se sobre o tema durante a Era Georgiana (1714-1830) e menciona que havia uma subcultura gay (embora esse termo apareça apenas em 1960) organizada pela primeira vez na Inglaterra, em especial, em Londres, o que não significa que não houvesse pequenos grupos anteriormente. O autor afirma que houve intensa campanha contra o homoerotismo, nos primeiros 30 anos do período. Entre 1760 e 1770, houve apogeu da efeminação masculina, o que leva a crer que o libertino mais desejado seria indistinguível de um homossexual mais extravagante, uma vez que a efeminação no comportamento, vestimenta e maneirismo ficou bastante popular (NORTON, 2007, p. 3-10).

Enfatiza-se que os períodos georgiano e vitoriano foram momentos que consideravam sexo um tabu. Nesse sentido, a obra de Shakespeare, nos séculos XVIII e XIX, passou por várias fases de negação ou supressão da sexualidade em uma tentativa de higienização. Alexander Pope (1688-1744) e os irmãos Bowdler, no século XIX, removeram o que consideravam obsceno ou indecente a fim de criarem uma versão apropriada para a família, cuja edição foi muito popular na Era Vitoriana.

No século XIX, a relação homoerótica deixa de ser uma cultura de identidade aceitas para ser uma cultura de perseguição. Houve vários enforcamentos sob a acusação de sodomia. A lei *Buggery Act,* anteriormente instituída por Henrique VIII,

foi revogada na Inglaterra, em 1828. A sodomia permaneceu como crime capital até a promulgação, em 1861, quando o país aboliu a pena de morte e a substituiu por uma pena de trabalhos forçados, com no mínimo 10 anos de prisão.

Em 1862, surgiu o termo “homossexual”, e a homossexualidade passou a ser vista como doença pela comunidade científica, médica e psiquiátrica, como se fosse resultante de anormalidade genética. O fato é que o amor entre pessoas do mesmo sexo se transformou de pecado em desvio moral, uma doença. A condenação da relação entre iguais foi transferida do âmbito da religião para o da ciência. Já não eram mais os padres a ditar ordens. Foram substituídos por médicos e juízes, que tentavam curar ou julgar segundo a lei. Essa teoria da anormalidade, somada às ideias em ascensão sobre a pureza racial e o eugenismo, são os princípios dos regimes totalitários que desencadearam no século seguinte as atrocidades cometidas na Segunda Guerra Mundial.

Um exemplo emblemático em decorrência do pensamento da moral burguesa vitoriana contra o homoerotismo ocorreu com Oscar Wilde (1854-1900), após a reviravolta arbitrária no julgamento do autor, em 1895, em Londres. Wilde foi acusado de “indecência grave” e sodomia. Preso, foi condenado a dois anos de trabalho forçado na prisão de Reading, com base em uma emenda do Código Penal. Essa emenda tornava ilegal qualquer ato homossexual masculino — com ou sem presença de uma testemunha — o que significava que mesmo os atos cometidos em privado podiam ser processados. Tal emenda somente foi abolida em 1959.

Wilde adotou o nome Sebastian Melmoth, após o julgamento. O pseudônimo Sebastian é homenagem a São Sebastião (256-286), soldado romano mártir, cujo culto nasceu no século IV e atingiu o auge nos séculos XIV e XV. Retratado em inúmeras pinturas renascentistas, em especial por Guido Reni (1575-1642). São

Sebastião é geralmente apresentado como um jovem semi-nu, com corpo musculoso e perfurado por flechas. Sara Parker (2018), em *The Male Wound in Fin-de-Siècle Poetry*, considera o santo como um ponto para os impulsos estéticos e decadentes do *fin-de siècle*, com forte apelo para sexualidades não heteronormativas. A incidência de alusões a São Sebastião na literatura do final do século XIX representa a estética do sofrimento homossexual e, ao mesmo tempo, é uma metaforização da atividade homoerótica e resistência. São Sebastião é um ícone gay na contemporaneidade.

No tocante ao sobrenome Melmoth é uma referência ao personagem-título de *Melmoth the Wanderer* (1820), um romance gótico de autoria de seu tio-avô, o dramaturgo e reverendo Charles Maturin (1780-1824). O fato de Wilde escolher um outro nome, não impediu o assédio e a perseguição da sociedade.

É de Wilde um dos discursos mais contundentes em defesa do homoerotismo. Quando inquirido, o autor respondeu no primeiro julgamento, em 26 de abril de 1895:

> *O amor que não ousa dizer seu nome, neste século, é* a grande afeição de um homem mais velho por um homem mais jovem, como aquela que houve entre Davi e Jônatas, o amor que Platão tornou a base de sua filosofia, o amor que se pode achar nos sonetos de Miguel Ângelo e Shakespeare. Tal amor é tão mal compreendido neste século que se admite descrevê-lo como o “amor que não ousa dizer seu nome”. Ele é bonito, é bom, é a mais nobre forma de afeição. Não há nada nele que seja antinatural. Ele é intelectual, e repetidamente tem existido entre um homem mais velho e um homem mais novo, quando o mais velho tem o intelecto e o mais jovem tem toda a alegria, a esperança e o encanto da vida à sua frente. O mundo não compreende que seja assim. Zomba dele e às vezes, por causa dele, coloca alguém no pelourinho [...]. (HYDE, 1973, p. 201)

A resposta do sistema judicial, da imprensa e da sociedade ao caso de Wilde colocou-o como modelo de “perversão” homossexual, o que, segundo Ed Cohen, passava a ser: “uma nova injunção secular criminal contra relacionamentos sexuais entre homens, rotulado como atos de atentado ao pudor com outra pessoa do sexo

masculino”[182] (1997, p. 2). Grande parte dos países europeus, em contrapartida, assumiriam, provavelmente, a ideia de que o homoerotismo não deveria ser classificado com ato criminoso, como foi na Inglaterra, mas um problema psicológico a ser tratado e curado. As relações homoeróticas foram consideradas delitos graves na Inglaterra e no País de Gales até 1967, na Escócia até 1980, e na Irlanda do Norte até 1982, sendo ainda punidas por lei em muitos países na atualidade, como Afeganistão, Egito, Índia, Marrocos, Nigéria, entre outros.

4.2 SHYLOCK: UM PERSONAGEM EM BUSCA DE INCLUSÃO

Pórcia: Chama-se Shylock?
Shylock: Esse é o meu nome.
Shakespeare. O mercador de Veneza
(4.1.177-178).

Considerando-se que *O mercador de Veneza* é uma peça-problema e que instigou tantas discussões sobre o antissemitismo, adaptar essa obra para a televisão no período pós-holocausto, em especial nos anos 1970, requer muita competência, perspicácia e criatividade do adaptador e da equipe para dirigir as cenas e transpor o enredo do papel para a tela. Ao adaptador cabe também a construção do personagem cinematográfico e a direção do ator a fim de que possa compreender a evolução dramatúrgica do personagem.

Em uma transposição fílmica, um diretor implementa as suas escolhas criativas e narrativas e se utiliza de diferentes elementos para contar uma história. John Sichel, como diretor de televisão, não seria diferente: insere a história em outro contexto, corta partes do texto shakespeariano, reúne diferentes técnicas não

[182] “a new secular criminal injunction against sexual relationships between men, labeled as acts of indecent exposure with another male person” (COHEN, 1997, p. 2).

dialogais, opta por algumas alternativas incomuns, entre outras alterações. Uma transposição televisiva requer linguagem adequada para a nova mídia, considerando-se que a televisão apresenta um potencial narrativo imenso e é um dos principais aparatos midiáticos no mundo, em especial, no início dos anos 1970, quando houve democratização do acesso à cultura.

A análise, neste subcapítulo, concentra-se nas inovações e possibilidades de diferentes leituras recriadas por meio de imagens em movimento, não apenas de diálogos, mas, em sincronicidade com outros recursos técnicos. Isso implica pensar nas transformações dos personagens, em especial de Shylock, nesse primeiro momento, de forma que o diretor e sua equipe mantivessem a relação dialógica com o texto shakespeariano, atualizando-o e sendo ao mesmo tempo valorizado por esse mesmo texto. Sob essa ótica, Patrice Pavis anuncia que uma transposição “nunca é inocente” (2005, p. 11).

No tocante à seleção de atores, o grupo de artistas é constituído de profissionais renomados. É inegável que a *performance* seja bastante teatral para a tela da televisão, uma vez que é formada por atores que atuaram no palco do *The National Theatre*. Destaca-se que o cinema tem suas raízes nos romances e nas peças de teatro, fortemente de caráter literário, portanto, o diretor ao fazer sua escolha não deixa de prestar uma grande homenagem ao passado. Sobre atuação, Jonathan Miller, citado em Hutcheon afirma que “o texto de uma peça nem sempre fala ao ator sobre questões como gestos, expressões e tons de voz utilizados para converter as palavras da página numa performance convincente” (2013, p. 68). Sabe-se que Shakespeare não inseriu rubricas em suas peças. Elas foram adicionadas posteriormente por editores. Nesse sentido, Sichel faz uso de sua criatividade e propõe objetivos bem determinados nessa produção de forma que a *performance* dos

atores esteja de pleno acordo com os seus objetivos, especialmente por se tratar de uma mídia diferente da que estava ambientado a atuar. À vista disso, Hutcheon afirma que

> o diretor e os atores são os responsáveis por efetivar o texto, por interpretá-lo e recriá-lo, de certo modo, pois, adaptando-o para o palco. No musical de teatro, a partitura também deve ser trazida à vida para o público e "mostrada" num som incorporado; ela não pode permanecer inerte como marcas pretas e sem vida num papel. Um mundo visual e auditivo é mostrado fisicamente no palco — seja numa peça, num musical, numa ópera ou em qualquer outro meio performativo —, criado a partir de signos verbais e notacionais na página. (2013, p. 68)

Assim como para o palco, a adaptação para a televisão requer que o diretor e os atores efetivem o texto para conduzir a história. Contudo, o que nos interessa nesta análise, mais do que a atuação dos demais atores, é a forma como o ator que representa Shylock efetiva (ou não) o texto.

Após essa breve consideração, a análise se volta para Shylock, um homem de grande complexidade. A representação do personagem coube a um dos maiores atores shakespearianos de reputação considerável, com vários elogios e prêmios da crítica especializada: Laurence Olivier.

Nessa versão, o personagem Shylock é retratado como um banqueiro importante, em um momento em que os banqueiros judeus eram extremamente influentes na Europa Central. Tem-se a impressão que Sichel coloca Shylock no contexto do *Rothschilds Banking House*. A família *Rothschilds* foi proeminente nas finanças europeias no século XIX. Constituída por cinco irmãos judeus nascidos no Gueto de Frankfurt, ascenderam pela sua própria engenhosidade até se tornarem os banqueiros mundiais. A família dominou os mercados financeiros internacionais, conviveu com a elite social, patrocinou grandes artistas e arquitetos da época.

Ressalta-se que Londres na Era Vitoriana passava por um momento em que os judeus foram — pelo menos, parcialmente — assimilados à sociedade dominante, pois a maioria contemplava, erroneamente, seu futuro na assimilação total e na aceitação pela sociedade europeia. O antissemitismo no período era mais sutil do que na era elisabetano-jaimesca, mas igualmente destrutivo.

Shylock é um personagem culto, refinado, e, segundo pesquisadores, como James C. Bulman, a caracterização dele nesse filme de teatro é muito similar ao Shylock levado aos palcos por Henry Irving.

O epíteto “judeu” atribuído a Shylock é enfatizado para, ao que parece, denunciar e demonstrar que o antissemitismo estava presente e latente naquela sociedade do século XIX e ainda permanece na contemporaneidade. Nesse sentido, o termo pode ter significado diferente naquele contexto do século XIX, apesar de já trazer toda uma carga de preconceitos construída ao longo dos séculos, uma vez que o cognome para o contexto de recepção pós-holocausto (anos 70) é carregado de implicações negativas. Indubitavelmente, o termo é impregnado de um sentido mais forte e de comiseração para a recepção por causa das atrocidades cometidas contra o povo judeu na Segunda Guerra Mundial.

Dessa forma, entende-se que essa versão opta por reforçar o apelido, entre outras questões, para atribuir mais visibilidade e intensidade dramática à adaptação e, consequentemente, atingir seus objetivos, realçando com isso o enredo. Inevitável não ecoar na mente dos telespectadores a afirmação de Primo Levi (1919-1987), sobrevivente do campo de concentração, cuja declaração está posta na entrada dos visitantes de *Auschwitz*, “aconteceu; portanto, pode acontecer novamente. Eis a essência do que temos de dizer. Pode acontecer, e pode acontecer em qualquer lugar” (LEVI, 1986, p. 164).

Shakespeare não apresentou Shylock e Antônio sob uma visão maniqueísta. No entanto, as produções cênicas e fílmicas ao longo dos séculos procuraram representar Antônio como um sujeito “bom/cristão” e Shylock, como o “mau/judeu” ou o vilão. Shylock passou a representar todo o povo judaico. A mudança ocorreu a partir do Período Vitoriano. Bulman destaca que

> Olivier encontrou um diretor que estava disposto a se apropriar do texto de Shakespeare e da concepção que Irving tinha dele para demonstrar como os vitorianos, presumivelmente esclarecidos, a quem Irving apelou eram os próprios filisteus, e seus preconceitos ainda mais insidiosos por estarem disfarçados em demonstrações de cortesia e boa vontade. Miller, um iconoclasta teatral com um interesse pela história social muito mais aguçado do que Olivier, localizou as raízes do preconceito moderno não na teologia, mas na teoria económica e nas relações de poder. O antissemitismo moderno [...] tem a ver com o capitalismo e a política do século XIX, e não com teorias bíblicas sobre a morte de Cristo[183]. (1991, p. 76)

Nessa adaptação, Antônio e Shylock têm posses. Nesse sentido, o cenário do século XIX foi particularmente útil, uma vez que, segundo Miller, citado em Kaplan, "permitir que Shylock aparecesse como um entre muitos empresários, dificilmente distinguível deles... fazia sentido a afirmação dele de que, além de seus costumes, um judeu é como todos os outros"[184] (2020, p.10). Entretanto, ser banqueiro na sociedade vitoriana não bastava, pois ele era considerado um “*outsider”*. Havia o preconceito por ele representar a classe de banqueiros judeus, conforme já abordado em capítulo anterior quando Le Goff problematiza tal questão. A diferenciação entre

[183]“Olivier found a director who was willing to appropriate both Shakespeare's text and Irving's conception of it to demonstrate how the presumably enlightened Victorians to whom Irving appealed were themselves philistines, their prejudices all the more insidious for being cloaked in shows of courtesy and good will. Miller, a theatrical iconoclast with an interest in social history far keener than Olivier's, located the roots of modern prejudice not in theology, but in economic theory and power relations. ‘Modern anti semitism’[...] has something to do with nineteenth-century capitalism and politics rather than with biblical theories about the death of Christ.” (1991, p.76)

[184]“allowing Shylock to appear as one among many businessmen, scarcely distinguishable from them... made sense of his claim that, apart from his customs, a Jew is like everyone else" (2020, p.10).

um e outro ocorre pela questão étnica, englobando, evidentemente, a língua, a cultura muito mais do que pela religião. Tudo leva a crer que Antônio naquele contexto vitoriano tenha mais ódio de Shylock não por ele ser judeu, mas por ter o capital.

O discurso verbal de Shylock amplia a narrativa. Embora o ator seja inglês, o sotaque do personagem é bastante marcado, algo que o diferencia dos demais personagens da adaptação. Jessica demonstra mais assimilação linguística do que o pai. Presumivelmente, Shylock provinha do leste europeu, audivelmente perceptível pela pronúncia do “R”, bastante acentuado, o que o identifica como falante não nativo. Havia antigos preconceitos de que as sociedades dessa parte da Europa fossem mais tradicionais, o que implica estarem mais sujeitas à rejeição e à discriminação. Nesse sentido, há grande possibilidade de o sotaque de Shylock ter sido acentuado com a finalidade de reforçar o estrangeirismo, já que ele era estigmatizado por sua etnia e pairava o medo dos estrangeiros. Vale destacar que a sociedade europeia nos anos 1970 também tinha receio de uma nova imigração.

Embora Shylock quisesse ser um “*insider*”, ele era um estrangeiro, um “*outsider*”, um “outro” na visão do contexto da Era Vitoriana. Esta versão não é uma adaptação transnacional. É totalmente inglesa, no sentido de que a produção/direção e o grupo de atores são falantes nativos da língua inglesa. Caso contrário, a versão poderia apresentar dificuldades, uma vez que o cenário linguístico é importante no contexto de recepção, a não ser que fosse uma escolha com objetivo definido, como é o caso do sotaque de Shylock na atuação de Olivier.

Shylock percebe a diferença entre “ele” e o “outro” no decorrer da narrativa televisiva, pois havia o medo do estranho, no sentido de ser algo incomum, do desconhecido, e que poderia subverter a estabilidade das rigorosas convenções sociais do período, ainda mais levando-se em consideração que a Inglaterra estava

em pleno expansionismo naquela época. Quando um diretor lê ou escreve um roteiro, várias imagens, memórias e emoções devem vir à sua mente, assim como para o espectador. Nesse sentido, não há como não trazer à memória alguns romances do Período Vitoriano que apresentavam personagens estrangeiros, como Heathcliff, que era um cigano, em *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë (1818-1848), ou *Drácula* (1897), um conde estrangeiro, de Bram Stoker (1847-1912), entre outros. Os vitorianos tinham verdadeiro fascínio pelo exótico, e não é à toa que essa versão se utiliza dessa situação em forma de crítica à época como a caracterização do Príncipe de Marrocos (Stephen Greif) de forma estereotipada, levando o ator a uma atuação quase caricatural com exageros na vestimenta, no gestual e na forma de falar.

No início da adaptação, na primeira tomada de cena, a lente em grande-angular[185] e plano geral[186] faz passagens para registrar uma locação externa. É a frente da casa de Shylock, um cenário projetado pelo designer de *set* Peter Roden. Este momento é acompanhado de uma metáfora auditiva seguida de uma música melancólica e triste, ao som de violino, o que indica ser um lamento de origem judaica. Chama a atenção porque no fim do filme, o diretor opta por uma outra música judaica para ressignificar a obra, dando a ideia de um ciclo. Este momento musical, sob a direção de arte de responsabilidade de Carl Davis, é um efeito sonoro conhecido como não diegético, mas que provoca uma reação emocional no telespectador. A finalidade desse recurso é indicar ao público o significado da cena, visando a um objetivo específico tão eficaz como o diálogo ou as imagens. Os personagens neste tipo de efeito não ouvem e nem reagem à música. Esse é um momento de preparo para o

[185] Grande angular: “uma das características de lente grande-angular é sua capacidade de conferir uma grande profundidade de tempo à imagem. Isso quer dizer que os objetos que estão em primeiro plano, no meio e no fundo do quadro podem ficar simultaneamente em foco. Isso permite que a ação seja cuidadosamente encenada” (SIJLL 2017, p. 170).
[186] Plano geral: a câmera revela o cenário à sua frente com um ângulo visual bem aberto.

que está para se apresentar na narrativa televisiva, que são imagens externa e interna da casa de Shylock. Esta cena é chamada de *establishing shot*, ou seja, a tomada que situa o local e os personagens na ação. Tal opção serve para ancorar na mente do espectador a noção da localidade. Esta cena não fica congelada na casa de Shylock; é intercalada com a imagem da cafeteria em que Antônio, Bassânio e demais amigos se encontram.

Ao adentrar a casa, a câmera, primeiramente em plano *plongê*[187] e, em seguida em plano detalhe, mostra o interior da residência ricamente decorada no estilo vitoriano. Há alguns objetos, entre eles porta-retratos com imagens de uma senhora, provavelmente de Leah, esposa de Shylock, e mãe de Jessica. Ao expor retratos, essa transição de cena intercalada entre sonora e visual permite ao espectador criar uma ideia do perfil de Shylock em uma metáfora visual, uma vez que visualizar a intimidade da casa e a disposição dos retratos é um sinal de que Shylock tem sentimentos. Para ele, a memória é importante; sobretudo o valor da família, ou seja, há uma humanização do personagem, já presente em Shakespeare.

As fotografias podem indicar uma referência às inovações tecnológicas do Período Vitoriano, pois as cores da filmagem tendem a uma tonalidade amarela, quase sépia, dando a impressão de palidez, quase descolorido, sem cor, remetendo às fotografias antigas e aos quadros impressionistas. De acordo com o simbolismo das cores, o uso da cor amarela pode estar associado a avareza, mentira, traição, cobiça, riqueza ou ouro. O fato de Sichel apresentar o “exterior” e o “interior” da casa de Shylock logo no início dessa versão é bastante significativo para a interpretação.

[187] Plano *plongeé* ou plongê: esse “plano acontece quando a câmera é colocada acima do objeto com as lentes apontadas para baixo. Isso faz com que o objeto pareça menor e vulnerável” (SIJLL, 2017, p.198)

Tem se a impressão de que a casa de Shylock é um banco. Ele redige e assina vários documentos sentado em uma escrivaninha ao longo da narrativa.

Na transição de cena, com a câmera posicionada em plano *contra-plongeé*,[188] surgem Salério, Solânio e Antônio, elegantemente trajados à moda da época, descem as escadas, passam em frente à casa de Shylock, o que indica ser um bairro mais nobre da cidade. É certo que na Inglaterra do século XIX os judeus foram parcialmente assimilados pela sociedade dominante. Da casa de Shylock saem dois homens bem-vestidos e que aparentam ser banqueiros judeus.

Diferentemente dessa versão, em muitas adaptações e encenações, o contraste de Shylock em comparação a outros personagens se evidencia pelo figurino, principalmente para indicar diferença entre culturas, etnias e religiões. Segundo Thompson, há de se destacar que no palco do drama elisabetano-jaimesco, o construto de raça

> é parcialmente produzido **retoricamente** — por exemplo, por modelos retóricos, "erros" retóricos, figuras de linguagem, metáforas, coloquialismos e/ou expressões idiomáticas — e parcialmente construído **materialmente**, como, figurinos, adereços como perucas e bigodes, gestos físicos, timbre vocal e/ou sotaques.[189] (2021, p. 6-7 – minhas ênfases)

Nesse sentido, por meio de roupas, maquiagem, tecidos, a discriminação racial tornou-se performática. E provável que os atores utilizassem um manto longo e peruca vermelha para representar o judeu. No histórico da construção do personagem, Bulman (1991) afirma que há incerteza se Richard Burbage (1567-1619)

---

[188] Contra-*plongeé* ou contra-plongê: "o plano em contra-*plongeé* ocorre quando a câmera é colocada abaixo do objeto e apontada para cima. Isso faz com que o objeto pareça ter um tamanho descomunal. A câmera transmite força ao objeto, fazendo-o parecer dominar o que está abaixo dele" (SIJLL, 2017, p. 200).

[189] "is partly produced rhetorically — through, for example, rhetorical patterns, rhetorical 'errors', figures of speech, metaphors, colloquialisms, and/or idiomatic expressions — and partly constructed materially —through, for example, costumes, prosthetics, wigs, moustaches, physical gesture, vocal timbre, and/or accent" (2021, p. 6-7).

encenou Shylock com peruca vermelha. É muito provável que tenha representado o personagem com vilania cômica, como era característica do Vício nas Moralidades no teatro medieval.

Chama a atenção nessa versão a assimilação cultural de Shylock ao local a ponto de usar cartola e traje de gala *black tie* em substituição à gabardine judaica. A cartola era colocada sobre o solidéu ou quipá, um adereço masculino usado pelos homens judeus como símbolo da religião e de reverência a Deus, o que pode ser uma metáfora visual de uma cultura que se sobrepõe a sua religiosidade.

A câmera em grande angular mostra Shylock olhando pela janela de casa para em seguida questionar Bassânio se realmente seriam 3 mil ducados de empréstimo. A câmera em *contra-plongeé* exibe os dois descendo pelas escadas até Shylock ir em direção a um jornal para ver as taxas de juro. Nesse momento, chega Antônio. Dando sequência, ele faz o discurso sobre a usura e repele o fato de Antônio cuspir na manta dele, como no texto shakespeariano. A atuação majestosa de Olivier é intercalada por falas e gestos que denotam indignação, com uma certa comicidade e ironia, principalmente quando critica Antônio sobre a incoerência no pedido de ajuda.

É certo que havia várias possibilidades de Shylock ser tratado dignamente, mas isso não acontece. Após acertar o contrato, Shylock tira a luva para cumprimentar Antônio e o mercador rapidamente vira as costas e troca algumas palavras com Bassânio. O uso emblemático do figurino, como um simples par de luvas, é importante para mostrar a ressignificação e a transformação do personagem. O significado desse gesto deixa claro que Shylock procurava uma aproximação, se comparado a versões anteriores. Na transição para a cena seguinte, a câmera posicionada de baixo para cima mostra Shylock sozinho no meio da escada, com a luva vestida, o que leva a entender que compreendera o sentido daquele gesto de rejeição e assim perceber

que o mercador não pretendia uma aproximação. Nessa cena, acontece uma elipse. A narrativa é acelerada no sentido de que eventos principais e secundários são pulados ou deslocados. Como exemplo, quando Bassânio sai da casa de Shylock e Lancelote Gobbo, o *clown* procura pelo jovem para tentar mudar de patrão. Diferentemente, no texto shakespeariano, há uma cena inteira dedicada ao empregado de Shylock. Essa adaptação acabou alterando o ritmo da narração e antecipa os acontecimentos ao incluir somente um breve encontro entre Lancelotte e Bassânio.

O famoso monólogo de Shylock é enunciado em frente à casa dele, na presença de Solânio e Salério. A cena é apresentada em plano estático, como se fosse vista de uma janela ou enquadrada em um palco, sem cortes do texto shakespeariano. Nesse momento, há um efeito sonoro conhecido como som realista ou som diegético[190]. Ouve-se o repique dos sinos da Igreja. Tem-se aqui uma alusão à gratidão, ao perdão, à vida cristã e, ao mesmo tempo, Shylock tem a lembrança de que ele está dentro de um contexto de diferenças culturais, étnicas e religiosas em que impera a intolerância, o que reforça a tensão dramática do monólogo. Essa passagem amplia a cena e intensifica a dramaticidade que o discurso requer.

Shylock para, volta-se para Solânio e Salério, suaviza, prossegue lentamente o discurso quando comenta sobre a humanidade compartilhada para, em seguida, acelerar novamente o fluxo do discurso. Destaca-se que ele está um degrau acima novamente e a câmera posicionada em *contra-plongée*, como se fosse o olhar de Solânio e Salério. Em seguida, com a posição da câmera em *close-up* ou plano detalhe[191], Shylock começa o monólogo e, expressando sofrimento em suas palavras,

[190] Som realista ou diegético: “o som realista, também conhecido como som diegético, é aquele que existiria logicamente no universo auditivo descrito na tela [...]. O som diegético é utilizado de forma inteligente para revelar o personagem” (SIJLL, 2017, p. 122).
[191] *Close-up* ou plano detalhe: “um *close-up* tradicional inclui a cabeça e os ombros da pessoa. Um

diz: “Eu sou judeu”. Nesse momento, olha para um, dirige o olhar para o outro, continua o discurso e profere a famosa pergunta: “Um judeu não tem mãos, órgãos, dimensões, sentidos, afeições, paixões? (3.1.45-46). Interrompe, olha para a câmera e menciona a palavra afeições (*affections*), como se se direcionasse diretamente ao telespectador. Tal opção intensificou o sentido e a força dramática do texto shakespeariano. Shylock, energeticamente, expressa a frase final sobre a vingança: “A vingança, pois. A vileza que me ensinais eu executo, e, por mais difícil que seja, superarei meus mestres” (3.1.55-57). Olivier entona de forma precisa e acentua as dimensões trágicas. Ressalta determinadas palavras, enfatiza alguns trechos com muita expressividade e sentimento de raiva no início, que aparentemente é abrandado na sequência da narrativa. Como esse discurso não sofre cortes, Shylock é um locutor que se marca como pessoa no discurso (eu). O tempo verbal no presente do indicativo é fundamental no contexto de enunciação. A interpretação de Olivier torna essa cena magistral. Olivier, citado em Kaplan, diz que “estava determinado a manter a dignidade e não me rebaixar física e mentalmente à vilania vitoriana [...]”[192] (2020, p.10). Esta escolha filtrada e refinada, por Jonathan Miller, foi central na adaptação.

Shylock é um pai dominador que ama sua filha dentro da sua forma de ver o amor, mas não a deixa viver a própria vida. É importante destacar que a peça não trata de judeus bons ou maus. É sobre um judeu em especial, Shylock, que, em contraste com outros, inclusive com seu amigo Tubal, tem seus dilemas e fraquezas como ser humano. A cena do desespero em saber notícias de sua filha por Tubal é marcante. Ele segura o porta-retratos da filha e joga-o no chão. A câmera em *zoom*[193]

close-up fechado (*extreme close-up*) é um plano mais próximo em que se filmam apenas os olhos ou os lábios, por exemplo. O termo ‘plano detalhe’ pode se referir a uma pessoa ou objeto. O termo ‘*close-up*’ geralmente se refere a pessoas” (SIJLL, 2017, p. 186).

[192] “I was determined to maintain dignity and not stoop physically and mentally to Victorian villain [...]” (2020, p.10).

[193] *Zoom*: “as lentes se mexem, aproximando-se ou recuando, mas a câmera permanece fixa. Sublinha

flagra o momento em que o vidro do porta-retratos se despedaça, mas ao saber do infortúnio e prejuízo de Antônio, abraça o amigo. Shylock aproxima-se do retrato da esposa, beija, chora e demonstra tristeza. Em seguida, segura o *talit*[194] e se envolve nele até a ida para a sinagoga.

Durante a cena do julgamento, Shylock sem a balança para pesar a libra de carne, como no texto shakespeariano, senta-se. Pórcia/Balthazar pergunta a Antônio se ele é Shylock, o que sinaliza uma troca de identidades. É sinal de que as referências se misturam. Em Shakespeare, ela questiona quem seria o mercador, quem seria o judeu. Ao discorrer sobre o assunto, Kaplan destaca que "Pórcia pergunta claramente: Quem é o comerciante aqui, e quem é o Judeu?, e o desempenho e o figurino de Olivier tornaram essa questão não apenas plausível, mas essencial para ver Shylock como um *insider*, não um *outsider*, como um banqueiro rico, não um agiota mal-humorado"[195] (2020, p.10).

Ao fim do julgamento, assim como em Shakespeare, o personagem é apagado, sem posses, sem residência, sem dinheiro a até mesmo sem religião. A cena seguinte é emblemática: a câmera mostra Shylock encostado na parede ao saber do veredicto e, com sinais de desespero, a imagem dele fica desfocada para dar visibilidade aos demais, que estão posicionados ao fundo. Cada um o acusa, ele

---

enfaticamente um elemento ou um momento de cena, dá sustos, cria estranheza, irrealidade" (BAHIANA, 2012, p. 93)

[194] Na cultura judaica, o *talit* é um manto de oração que separa o homem do mundo físico e o liga ao mundo espiritual. Ao olhar para ele, os judeus se recordam das leis de Deus, da responsabilidade em obedecê-las. É um xale feito de seda, lã ou linho, tendo em suas extremidades as *tsitsiot,* que significa franjas e é usado pelos homens. As franjas à mostra despertam no homem uma consciência direta da Presença Divina. Esta era a função especial que tinha o fio azul (*techelet*). Na cultura judaica, a cor azul assemelha-se às cores do mar, do céu e do trono de Glória de Deus. A bandeira de Israel de 1948 alude ao *talit*, por ser branco com listras azuis.

[195] "Portia famously asks: Which is the merchant here, and which is the Jew? and Olivier's performance and costume made that question not simple plausible but integral to seeing Shylock as an insider, not an outsider, as a wealthy banker, not a scruffy loan shark" (2020, p.10).

cai no chão, em posição de prece e de dor, é amparado por dois amigos judeus. A câmera em *plongeé* mostra-os de costas, captando e destacando os solidéus.

O diretor inova e interpola uma cena em que Pórcia/Balthazar se dirige até Shylock e com as duas mãos levanta o rosto dele, em sinal de solidariedade. Um dos amigos de Antônio se volta para Shylock e profere palavras de insulto. A câmera em *close-up* mostra Pórcia/Balthazar, reagindo contrária ao insulto, perceptível pela sua expressão facial, desvia o rosto para o lado. Esse é um gesto, por certo, de indignação pelo preconceito, pela forma desumana como ele é tratado. Shylock, após deixar o tribunal, emite um som agudo em *voice-over*[196], quase um uivo de um animal acuado, seguido de um choro de dor prolongado, o que pode reverberar várias camadas de significado desde as injustiças cometida há séculos contra o povo judaico com o genocídio de um passado recente à época da adaptação. A cena se amplia e todos, em pé, entreolham-se como se sentissem indignados e culpados pela injustiça e desonestidade de recorrerem a táticas condenáveis para atingirem seus objetivos. A "vitória amarga" dos cristãos permanece no filme, acentuada pela *performance* de Olivier. Novamente, vale a pena salientar os diferentes significados da peça pós-holocausto.

Essa adaptação inova as cenas de Shylock e mostra o fim do julgamento surpreendente, apesar de seguir o texto shakespeariano, com o brilhante gestual e atuação dos atores. A meu ver, os gestos dos personagens podem ser comparados a um minuto de silêncio em um momento de reflexão, de respeito e de pesar pelos que morreram no Holocausto. Em seguida, os personagens saem desse estado e retornam à cena, e fica mais em evidência o motivo do silêncio e da estagnação.

---

[196] *Voice-over*: narração, comentário em *off*. Disponível em: https://dictionary.cambridge.org/. Acesso em: 10 out. 2023.

Shylock acaba se tornando mais uma vítima, perdendo-se de certa forma a ambiguidade com a qual Shakespeare mostrou ter uma fusão de vítima e carrasco, apesar de ser implacável ao exigir uma libra de carne em troca da dívida de Antônio — e evidentemente não foi uma opção do diretor remover tal cena. Conforme afirma Camati,

> [...] o judeu insiste na semelhança dos atributos humanos entre cristãos e judeus e expressa sua revolta com relação à intolerância, introduz a temática da inversão de papéis, que será o *leitmotif* da peça; a fala de Shylock faz lembrar o quão facilmente se invertem os papéis de carrasco e vítima, fato que realmente acontece no decorrer da peça: o judeu passa de vítima a carrasco e novamente a vítima no final. (2009e, p. 64)

É possível constatar que no ato de adaptar, as escolhas são feitas, como visto, segundo Hutcheon, “com base em diversos fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. As decisões são tomadas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético” (2013, p. 152-153). A escolha por uma atmosfera vitoriana enfatiza a conformidade com o mundo financeiro. Essa versão, por mais que Shylock tente se aproximar da cultura, apesar de haver assimilação em boa parte, ainda mostra um personagem em busca de inclusão.

O olhar, nesse momento, direciona-se aos dissidentes de gênero e sexualidade no Período Vitoriano, uma época que poderia ser denominada de “era dourada do patriarcado”, dadas as convenções sociais que tornaram tabu a discussão sobre gênero, sexo, sexualidade, mas ao mesmo tempo um período de grandes contrastes, quando a pornografia e a prostituição prosperaram. Foi um período de excessiva austeridade sexual, repressão e pudor. O vitorianismo passou a dominar ideias, hábitos e convenções de toda a sociedade. Diante do deslocamento do texto

shakespeariano para o puritanismo do Período Vitoriano, deve-se ter em mente quais reflexões e ressignificações foram decididas pelo diretor John Sichel e sua equipe nessa adaptação.

4.3 DISSIDENTES DE GÊNERO E SEXUALIDADE NA SOCIEDADE VITORIANA

> *Rejeitar as nossas experiências é impedir o nosso desenvolvimento. Negar as nossas experiências é pôr uma mentira nos lábios da nossa vida.*
> Oscar Wilde, *De Profundis*, 2004, p. 75.

> *Ain't I a Woman?*[197]
> Sojourner Truth, 2021.

Do Período Shakespeariano ao Período Vitoriano, houve alterações nas mentalidades em relação à sexualidade e à heteronormatividade. Os papéis dos homens e mulheres, na Época Vitoriana, tornam-se cada vez mais definidos. Os homens continuavam a exercer sua força e poder sobre as mulheres que, entretanto, eram consideradas moralmente superiores aos homens. Sobre o homoerotismo e a homossociabilidade no período, a percepção do que era amizade se altera, uma vez que a relação homoerótica passou a se tornar algo que causava desconforto, virando um problema social.

Na primeira cena dessa transposição midiática de *O mercador de Veneza* para a televisão, sob a direção de Sichel, percebem-se indícios visuais de que Antônio e Bassânio têm algo mais do que uma simples amizade. Dentro da cafeteria, a rotação da câmera ao longo de seu eixo horizontal faz uma tomada do ambiente[198]. A câmera

[197] Não sou uma mulher? (TRUTH, 2021).
[198] Tomada do ambiente ou *pan*: "a câmera se mantém em seu eixo, mas roda pela cena, antecipando-se aos atores — assemelha-se ao nosso quando, parados, giramos lentamente a cabeça para tomar conhecimento de uma situação ou ambiente" (BAHIANA, 2012, p. 92).

gira lentamente para em seguida se fixar na porta, por onde entram Antônio, Salério e Solânio. O primeiro profere a frase inicial do texto shakespeariano sobre sua tristeza, enquanto retira a cartola e coloca-a em um porta-chapéus e diz: “Garanto que eu não sei por que estou triste” (1.1.1). Estão sentados à mesa, acompanhados de chá e sanduíches, provavelmente uma clara referência ao famoso chá das cinco, cuja imagem os ingleses carregam como estereótipo, o “*englishness”*. De fato, esta cena traz à memória a comédia farsesca *A importância de ser prudente* (1895), de Oscar Wilde (1854-1900), na qual o autor tece críticas às convenções sociais da Londres vitoriana. Chama a atenção essa possível associação com a peça de Wilde, por dois motivos: primeiro, uma possível alusão ao pepino servido na peça no horário do chá com suas conotações sexuais, de acordo com estudos da obra. Segundo, porque há ambiguidade no personagem Algernon, o que pode indicar uma comparação com a dualidade de Antônio e Bassânio. Algernon cria o termo “*bunbury*”*.* Para ele, “*bunburyismo*” era fazer-se passar por personagem fictício para se envolver em comportamentos que fogem às normas sociais restritivas e que podem ser prejudiciais à reputação de alguém. O “*bunburyismo*” pode ser um modo de vida que oferece opções além do convencional, assim como a possível homoafetividade entre o mercador e o jovem veneziano. Pode-se afirmar que é uma cena que gera outra configuração de sentido na mídia de destino, ressignificando o texto shakespeariano.

Em seguida, chegam Bassânio, Graciano e Lorenzo. Bassânio dá um beijo no rosto de Antônio, considerado, segundo Marion Perret, “um gesto surpreendente no contexto vitoriano” (1983, p. 148). A comicidade dos alcoviteiros impera ao quererem obter as informações de Antônio sobre a razão de sua tristeza. Nada diferente do texto shakespeariano. Retiram-se. Antônio e Bassânio finalmente ficam a sós. Há uma diferença de idade significativa entre os dois.

O figurino de Bassânio, vestido com uma casaca no estilo príncipe de Gales, lembra muito o figurino de Sherlock Holmes interpretado pelo próprio ator Jeremy Brett na televisão, o que pode indicar uma homenagem ao emblemático detetive da literatura inglesa do Período Vitoriano, uma evidente referência intermidiática, uma das subcategorias proposta por Rajewesky (2012). Os dois se aproximam, ficando de frente um para o outro, demonstrando uma certa cumplicidade e intimidade nos olhares. Há um tempo subjetivo nesse momento e Bassânio, perdido nas lembranças, fala de sua infância e como perdeu a fortuna. É com olhar apreensivo e desconfiado que inicia a fala sobre Pórcia.

Neste momento, o ator muda a expressão facial e ouve-se uma música romântica não diegética para compor o clima emocional que requer a ação. A câmera em plano detalhe mostra Bassânio, à frente, com iluminação como se fosse à luz de velas, favorecendo seu rosto e, ao mesmo tempo, demonstrando um ar afetuoso e aparentemente apaixonado, quando inicia: “Há em Belmonte uma moça, muito rica,/Que é linda e — o que é mais lindo ainda — /É virtuosa [...]” (1.1.162-164). Bassânio hesita antes de proferir as palavras “*debts*” e “*money*”. O jovem ainda dá ênfase ao advérbio “*richly*”. Ao proceder desta forma e mencionar que em Belmonte há uma moça muito rica, Bassânio demonstra mais interesse na fortuna da jovem do que na paixão que supostamente sentia por ela (PERRET, 1983, p. 148).

A escolha desse plano permite uma proximidade física de Bassânio, o que indica uma imersão no campo íntimo do personagem. Por certo, o público pode ser levado a se questionar se o jovem está ou não sendo sincero. Quais seriam os reais interesses dele com o amigo? É uma pergunta inevitável que vem à mente do telespectador, principalmente, por conta dos gestos e dos movimentos dos olhos de Bassânio no início do monólogo. Sentado, ao fundo, Antônio, cabisbaixo, denota

melancolia e tristeza, o que se acentua quando Bassânio descreve atributos da rica herdeira de Belmonte. O uso da técnica de aproximação do personagem ao público pode provocar empatia ou repulsa. A câmera, como se estivesse em um canto da sala, espreita a intimidade dos dois e mostra a troca de olhares bastante sutil, enquanto se aproximam e dialogam. Chama a atenção que, apesar de haver esta troca de olhares e gestos que indicam uma provável relação homoerótica, para um espectador da atualidade, os dois atores não convencem como um casal homoafetivo, muito provavelmente pela falta de intimidade. Certamente, inserir uma cena em que a relação homoerótica fosse mais explícita na mídia televisiva, diferentemente do cinema, nos anos 1970 não seria adequada naquele contexto de recepção, haja vista que o relacionamento entre homens foi proibido na Inglaterra até 1967. É um passado bem recente em relação ao lançamento dessa adaptação (1973). Vários movimentos gays eclodiram em alguns países, entre eles em Nova York, quando, em 1969, multidões reagiram contra a violência policial em um ato marcante para os direitos humanos e que ficou conhecido como a rebelião de Stonewall. Ressalta-se a possível homoafetividade de Antônio e Bassânio estava sendo discutida no meio acadêmico no início de 1970, como no estudo seminal *The Rival Lovers in The Merchant of Venice*, de autoria de Lawrence Hyman. Sichel certamente se inspirou nesse e em outros estudos. Finalmente, a câmara mostra Bassânio apanhar o chapéu, fazer uma brincadeira com o funcionário e retirar-se.

Para o público conhecedor da história íntima da vida de Wilde, ainda mais no contexto dessa adaptação, é inevitável não lembrar da relação homoerótica e dos infortúnios do autor com o jovem lorde Alfred Bruce Douglas (1870-1945), conhecido como Bosie. Certamente ao falar de sexualidade no século XIX e do Período Vitoriano imediatamente há associação com o infortúnio de Wilde. Seguindo nessa mesma linha

de raciocínio estão as reflexões de M. Lindsay Kaplan (2020) e Marion D. Perret (1983; 1988). Ambas corroboram a afirmação ao dizer que Miller, em 1970, e Sichel, em 1973, tratam desse assunto e que ambos certamente pensaram, segundo Kaplan, em "Antônio e Bassânio em termos de relacionamento entre Oscar Wilde e Bosie, no qual um triste homem se arrepende do amor oportunista de uma pessoa que ele adorava"[199] (2020, p. 26). Ao lado de Shylock, Peter afirma que os "outros personagens parecem viver no mundo superficial e elegante que os personagens de Oscar Wilde ocupam, uma impressão apoiada talvez no comentário de Miller de que ele modelou Bassânio (Jeremy Brett) e Antônio (Anthony Nicholls) tendo em mente o relacionamento de Oscar Wilde e Bosie"[200] (1988, p. 157).

Pórcia, em sua primeira cena, sentada em uma poltrona no quarto, lê uma carta. As arcas estão presentes no recinto dispostas sobre uma pequena mesa ao lado de sua poltrona. Durante toda a cena, as arcas estão ora em primeiro plano, ora ao fundo, conforme a movimentação dos atores, mas as arcas ocupam um lugar de destaque na cena. A ambientação é ricamente adornada com paleta de cores de tonalidade dourada que remete aos quadros dos pré-rafaelitas, o que caracteriza uma outra homenagem a arte desses artistas que compartilharam várias ideias no período vitoriano, como Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) e John Everett Millais (1829-1896).

Não somente às cores, mas a decoração e a própria Pórcia, interpretada por Joan Plowright, aparecem como se fosse um quadro pré-rafaelita, em uma verdadeira translação pictural, termo utilizado por Liliane Louvel (2006). Destaca-se a atuação de Plowright, que inclusive recebeu críticas bem favoráveis pela representação. Ainda

[199] "Antonio and Bassanio in terms of the relationship between Oscar Wilde and Bosie, in which a sad man regrets the opportunistic love of a person he adored" (2020, p. 26).
[200] "other characters seem to live in the superficial, elegant world that Oscar Wilde's characters occupy, an impression supported perhaps by Miller's comment that he modeled Bassanio (Jeremy Brett) and Antony (Anthony Nicholls) on Oscar Wilde and Bosie's relationship" (1988, p. 107).

dentro dessa comparação e estilo de época, a caracterização de Pórcia remete à famosa atriz do teatro shakespeariano no Período Vitoriano: Ellen Terry (1847-1928). A atriz foi musa inspiradora de Millais no quadro da morte de Ofélia, com base em *Hamlet*. Os vitorianos tinham uma certa veneração pela morte. Segundo Cristiane Busato Smith, “talvez não seja exagerado afirmar que em nenhum momento da história da arte ocidental a morte tenha estado tão presente e tão diretamente associada à figura da mulher do que na Inglaterra do século XIX” (2022, p. 141). O figurino de Pórcia nessa versão (Figura 16) é comparado aos usados por Ellen Terry (Figura 17) no teatro: vestidos, penteados e maquiagem eram semelhantes.

Figura 16: Fotograma de Pórcia (Joan Plowright), em *O mercador de Veneza*, sob a direção de John Sichel, aos 11’. Fonte: O MERCADOR de Veneza. Direção de John Sichel. Los Angeles: Universal, 1973. VHS.

Figura 17: Ellen Terry como Margarete, em *Fausto*, Teatro Lyceum, em dezembro de 1885. Fonte:< https://collections.vam.ac.uk/item/O141494/guy-little-theatrical-photograph-photograph-window--grove/>. Acesso em: 20 out. 2023.

Ellen Terry tem uma presença física importante no teatro vitoriano, e não somente ela, também seu esposo, Henry Irving, são referência na história do teatro na Inglaterra do século XIX. Recorro novamente a Smith, que afirma: “a presença esta que se torna ainda mais visível, uma vez que a famosa atriz sabiamente escolhe a representação pictórica (*pictorial acting*)” (2022, p. 103). Chama-nos a atenção porque essa forma de representar baseia-se em fazer uso de gestos e expressões já codificadas. É uma combinação do código visual com o texto. Nesse sentido, a interpretação de Joan Plowright, em um primeiro momento, parece “forçada” para a televisão dos anos 70, mas há que se considerar o contexto, a história do teatro e das encenações naquele período. Faz então sentido tal maneira de interpretar à personagem.

Pórcia mostra-se distraída ou até mesmo petulante, aos olhos da contemporaneidade, no decorrer da adaptação. Quando comenta com Nerissa que daria conselhos, mas não seguiria nenhum, a jovem está posicionada em um espaço mais elevado no quarto, em frente a um grande espelho. A câmera em *contra-plongeé* é uma metáfora visual que remete a “estar acima”, representando o poder e a superioridade, entre outras possibilidades. A imagem do rosto de Pórcia é projetada no espelho. A câmera está posicionada acima do ombro de Nerissa. Nesse sentido, o espelho pode acumular várias simbologias: ser visto como um símbolo da verdade, da sinceridade ou um mundo mágico, um instrumento para prever o futuro, entre outros simbolismos. Salienta-se que a imagem no espelho efetivamente é uma realidade aparente, pois é invertida. Tal ideia de realidade e aparência concretiza-se no discurso de Bassânio quando faz elogios ao artista que captou a imagem de Pórcia no retrato com tamanha perfeição, conforme abordado anteriormente.

Essa versão apresenta algumas inovações científicas do Período Vitoriano. Ao contrário de Shakespeare, em que a descrição dos pretendentes é feita com base na percepção de Pórcia e sua ama Nerissa, a jovem faz uso de um grafoscópio, para visualizar detalhadamente as fotografias de alguns de seus aspirantes e ridicularizá-los pela aparência física, vestimenta e caráter. Com gestual bastante codificado e a voz impostada, Pórcia critica negativamente e despreza cada um, descartando as possibilidades de um futuro esposo. Na próxima cena, a "suposta" submissão de Pórcia se efetiva quando Nerissa desperta empolgação em Pórcia por mencionar o nome de Bassânio. Plowright empenha-se em demonstrar que Pórcia estava dissimulando para não demonstrar a Nerissa que, na verdade, o nome do jovem havia despertado interesse.

Ao trazer notícias do Príncipe de Marrocos, o mordomo, de forma irônica, imita o forte sotaque marroquino. Assim que o Príncipe chega, retira do bolso um porta-rapé (tabaco moído) de prata e inala o produto, ação muito comum na Europa e na África, pois era considerada elegante, no entanto não deixava de estar associada a um vício.

Pórcia volta a usar a palavra *complexion* ao fim de sua fala. Mas o preconceito pela cor da pele é retomado nesse momento e implica nas questões de racismo em relação aos africanos. A cena é acompanhada de som não diegético, uma música instrumental marroquina ao violino. Pórcia reproduz seu discurso de submissão e inicia a interpretação: "Em minha escolha eu não sou só guiada/Pelo que me sugere o meu olhar [...]" (2.1.13-14). As urnas já estão dispostas na sala principal sobre uma mesa redonda giratória. Essa é uma inovação nessa transposição. A mesa girando remete à roda da fortuna ou à roda da vida, uma imagem consagrada desde a Antiguidade. A jovem, com um sorriso no canto dos lábios e "nos olhos", sai do

enquadramento, retorna e sobe as escadas para permanecer no nível superior da sala, deixando evidente que ambas tinham um plano e já sabiam qual arca continha o retrato. A câmera mostra Pórcia em um plano elevado, o que representa a sua altivez e segurança. Parte do discurso sobre os elogios do Príncipe a Pórcia é cortado do texto shakespeariano. Ao escolher e abrir a arca de ouro, o Príncipe se depara com a mensagem que diz a famosa frase de Shakespeare “nem tudo o que reluz é ouro (2.8.65)”. Parte da mensagem também é cortada nessa cena. O Príncipe se despede de Pórcia e essa lhe dá a mão para que a beije. Ele a recusa e sai de cena.

Há antecipação dos acontecimentos em relação ao texto-fonte e o Príncipe de Aragão, com uma faixa com as cores da bandeira espanhola, chega à sala ao som de uma música instrumental ao estilo espanhol. Amparado pelo braço, senil e arqueado, Pórcia o ajuda a entrar. Sichel coloca comicidade nessa cena, algo que já havia na peça de Shakespeare. O Príncipe não enxerga a mesa e caminha a esmo até ir diretamente em direção à arca de chumbo, demonstrando que é aquela que escolheria; entretanto, Nerissa rapidamente interfere e gira a mesa. Tanto o Príncipe de Marrocos quanto o de Aragão são representados com excessivo exagero, beirando a caricatura.

É chegada a vez de Bassânio. Nesse momento, há uma interrupção na ação e surge uma placa escrita interrompendo e sinalizando o fim da parte 2. A narrativa apresenta interrupções durante algumas cenas por meio de intervalos, considerando-se que essa era uma estratégia muito utilizada no cinema mudo para situar o público das passagens e ações.

Há uma única cena externa interpolada quando Bassânio e Pórcia retornam de uma cavalgada. Ao supor que o jovem tem algo a falar, Pórcia posiciona a vara de equitação usada para guiar o cavalo durante o passeio sobre o ombro de Bassânio.

De forma imperativa, afirma: “Então, confesse/ Que traição está mesclada em seu amor” (3.2.27-28). Ao impor suas condições, a jovem retira-se e Bassânio se posiciona no meio do enquadramento, segura com as duas mãos o chicote usado na cavalgada e, demonstrando preocupação, olha para a câmera, em um gesto que denota estar sendo manipulado pela jovem. Isso evidencia que Pórcia subvertia o papel que era esperado dela e Bassânio se sentia ameaçado no seu intento.

Novamente Pórcia manipula a situação. Na cena da escolha das arcas, na vez de Bassânio, tem-se o som diegético. Entram duas cantoras líricas e iniciam o canto que dará pistas a Bassânio sobre qual seria a arca decisiva. Assim como em Shakespeare, os fins dos versos da música rimam com a palavra chumbo (*leaden*). Repetem-se duas vezes os primeiros versos, recurso muito usado na música para fixar o refrão na memória. Bassânio e o amigo se entreolham, o primeiro ri discretamente, dando a impressão de ter entendido o sinal e a real intenção da música naquele momento, e faz a sua escolha. O texto shakespeariano, em parte, foi cortado, como normalmente acontece em adaptações.

Durante o discurso de submissão, Pórcia, diferentemente de sua postura nas outras cenas, muda o tom da voz. Calma e com a voz delicada, faz a sua interpretação, mas quando diz que era o “senhor” da casa, altera o volume e recupera a sua forma de falar com altivez e segurança.

A cena do julgamento é marcante nesta adaptação. A lente dá *zoom* em Pórcia em muitos momentos, como na fala de misericórdia com que a jovem tenta convencer Shylock a desistir do contrato. O traje de advogado é muito similar ao figurino que Ellen Terry vestiu nos palcos durante a interpretação da mesma personagem (Figuras 18 e 19).

Figura 18: Fotograma de Pórcia/Balthazar durante o julgamento, em *O mercador de Veneza*, de John Sichel. Fonte: O MERCADOR de Veneza. Direção de John Sichel. Los Angeles: Universal, 1973. VHS.

Figura 19: Ellen Terry como Pórcia/Balthazar em O mercador de Veneza. Fonte: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw159597/Ellen-Terry-as-Portia-in-The-Merchant-of-Venice>. Acesso em 20 out. 2023.

Bassânio declara-se abertamente a Antônio com formalidade, típico daquele universo vitoriano em que uma revelação explícita de homoerotismo poderia levar à prisão. Pórcia percebe que o discurso sobre a misericórdia não teve efeito com Shylock e resolve apelar para o fato de que ele era um estrangeiro e atentava contra a vida de um veneziano. O julgamento está sendo performado. Recorro a Thompson para refletirmos sobre a exclusão e o discurso da classe dominante, quando declara que “as crenças generalizadas nas diferenças são visíveis, os momentos em que as desigualdades estão sendo construídas, os momentos em que as exclusões baseadas

nessas desigualdades construídas estão sendo realizadas”[201] (2021, p. 8). Shylock é destituído de todo poder. Este julgamento dentro do contexto de recepção pode ter provocado muitas reflexões acerca das leis e dos discursos racializados que ainda eram sustentados e criados ao longo dos anos.

No fim, não diferente do texto shakespeariano, Pórcia inventa a cena dos anéis. Há uma complexa rede de significados na palavra anel e que estão ativos por todo o texto dramático e por todas as versões. Pórcia toma consciência de que seu casamento ainda está em perigo, entrega os documentos a Bassânio e a Antônio. Nesse momento a câmera encontra-se em posição elevada novamente para capturar e reforçar a imagem de Pórcia em posição privilegiada, como se tivesse vencido a “*battle line”*.

Em cena interpolada pelo diretor, todos entram na casa de Pórcia, exceto Antônio, que está com o documento de resgate dos navios em mãos, e Jéssica, que lê o testamento. Antônio oferece-lhe a mão, mas ela recusa, aparentando estar mais triste do que Antônio, que está contido nas suas emoções. Jéssica, afinal, não se encaixava naquele mundo de Lorenzo e amigos e não tinha mais a ligação com o seu pai. Era o “outro”, o diferente, o estrangeiro, vivendo isolada no mundo cristão em que adentrou. Entre Pórcia e Jéssica, esta última rompeu fortemente com o patriarcado: deixou pai e religião e foi viver a sua história com Lorenzo. Antônio entra e Jéssica fica só. Nesse momento, há interpolação de uma música, o *Kaddish*, um réquiem de cerimônia judaica cantada pela família do falecido, que pode significar o prenúncio do horror que estava para acontecer na primeira metade do século XX. As músicas, embora não diegéticas, desempenham uma função narrativa e fornecem um

[201]“the moments when the ‘mental terrain’ and ‘pervasive belief’ of differences are visible, the moments when inequalities are being constructed, the moments when exclusions based on those constructed inequalities are being performed” (2021, p. 8).

acompanhamento emocional ao telespectador, em especial, nesta cena considerada crucial dentro da narrativa, onde ambos terminam excluídos. Finalmente, Jéssica retira-se. A câmera mostra em grande angular a imagem da casa e a porta de acesso à residência entre duas colunas de sustentação, que pode significar algo novo, diferente, ou trazer uma reflexão ao espectador sobre o acolhimento, uma vez que a porta tem o significado de receber quem está fora.

O domínio de Pórcia e toda habilidade retórica da jovem no julgamento nos fazem pensar que há um poder simbólico muito grande do desempenho e domínio das mulheres nos séculos XIX ao XXI, na Inglaterra. Apesar de a adaptação abordar o Período Vitoriano, comandado por uma mulher por 63 anos, vale destacar que ainda no contexto de recepção, nos anos 1970, as mulheres da Inglaterra estavam bem representadas politicamente. Duas das principais lideranças políticas da nação estavam nas mãos de duas mulheres: rainha Elisabeth II (1926-2022), que ficou no poder por 70 anos, e Margaret Tatcher (1925-2013), a Dama de Ferro, que, na época do lançamento dessa versão, iniciava os caminhos como líder da oposição, vindo posteriormente a se tornar a primeira mulher ocupante do cargo de primeira-ministra. Dessa forma, temos um pouco mais de dois séculos e o papel de destaque é dado às mulheres.

Adaptar uma história, seja para a televisão ou para o cinema, entre outras mídias, é um processo não diferente de um pintor escolher cores e maneiras de escolher a tinta, aliado ao talento e à criação artística. O texto de Shakespeare foi ressignificado, pois *O mercador de Veneza*, diferentemente de outras obras do dramaturgo, é pouco adaptado em virtude provavelmente das questões discutidas nesta tese. O fato é que John Sichel e sua equipe levaram essa história para a

televisão e colocaram questões importantes para a reflexão de milhares de pessoas sobre dissidência de gênero e sexualidade no Período Vitoriano.

5 *O MERCADOR DE VENEZA*, DIREÇÃO DE TREVOR NUNN

5.1 TRAVESSIA PARA AS DÉCADAS DE 1920 E 1930

> *Aconteceu, portanto, pode acontecer de novo: este é o cerne do que temos a dizer. Isso pode acontecer e pode acontecer em qualquer lugar.*
> Primo Levi,1986.

A versão de *O mercador de Veneza* (2001), sob a direção de Trevor Nunn, é inovadora, o que a torna mais uma criação ímpar, pois é uma adaptação que faz parte de uma lista de produções que ousaram, como a de John Sichel. Apesar de ser uma obra para a televisão, ela é denominada “filme de teatro”, o que significa recriar em estúdio uma produção cênica anterior. Ressalta-se que a peça foi levada primeiramente à cena em 1999, com críticas elogiosas à encenação[202]. Segundo o jornal de *The Guardian*, em matéria intitulada *Best Shakespeare Productions*: The Merchant of Venice, “a melhor produção dos últimos anos foi a de Trevor Nunn, na *National*, em 1999, cuja ambientação é na fascista década de 1930 e mostrou o Shylock de Henry Goodman tentando manter sua identidade judaica em um mundo barbaramente hostil”[203] (*The Guardian*, 13 abril. 2014).

O texto dramático de Shakespeare é deslocado para o período entre o fim de 1920 e princípio de 1930, alguns anos antes do início da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), perceptível pela caracterização dos personagens, pela ambientação e

---

[202] Não é o foco desta tese analisar o processo adaptativo do palco para a televisão, entretanto em alguns pontos algumas especificidades do teatro, como o gestual dos atores, a iluminação, o cenário, entre outros recursos audiovisuais ou até mesmo da peça originária de Nunn serão necessários para justificar determinadas cenas da narrativa televisiva, uma vez que nesse processo de adaptação há camadas sobrepostas nos filmes e nas apresentações posteriores.

[203] “the best production of recent times was Trevor Nunn's at the National in 1999 which set the action in the fascist 1930s and showed Henry Goodman's Shylock seeking to maintain his Jewish identity in a barbarically hostile world” (*The Guardian*, 13 abril. 2014). Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2014/apr/13/best-shakespeare-productions-the-merchant-of-venice>. Acesso em: 22 nov. 2023.

pelo estilo do cenário, um período no qual três grandes veículos de massa se desenvolveram sobremaneira: a imprensa, o rádio e o cinema.

Supostamente, a ação acontece em dois espaços: Veneza e Belmonte. No entanto, chama-nos a atenção porque não há uma localidade definida, embora o texto dramático enuncie Veneza e Belmonte. Não existe qualquer referência cenográfica às cidades italianas. Ora o espectador pode ter a sensação de a ação se passar na Alemanha, em Berlim, porque há diversas cenas dentro de um cabaré — a Berlim imaginária tão bem representada por Christopher Isherwood (1904-1986), em seu livro *Adeus Berlim* (1939) — ora na Itália, presumivelmente na Itália pré-fascista.

Para uma melhor compreensão do *Zeitgeist,* ou seja, o espírito da época*,* faz-se necessário rever alguns pontos importantes da história: primeiro o contexto de recepção e os acontecimentos marcantes do início dos anos 2000, época de lançamento do filme na TV; em seguida, o contexto cultural e social em que a história de Shakespeare fora transposta, uma vez que a mudança pode trazer questionamentos e propiciar alusões sociais, políticas, culturais, de acordo com as mentalidades do período.

O contexto de recepção é bastante complexo. É inevitável assistir à versão e não a relacionar com o mundo atual, nas devidas proporções. O projeto Genoma, por exemplo, estava em andamento na época do lançamento da versão. Somente em 2003 foi apresentado o relatório final do projeto com as informações sobre o DNA humano, comprovando a não existência de raças. Mesmo com as diferenças físicas entre as pessoas, a espécie humana é única. Nesse sentido, quando o personagem Shylock sofre preconceito por ser judeu, essas questões de raça e racismo estão bem presentes. Foram séculos de perseguição por atribuírem inferiorização ao que era compreendido por “raça”, conforme abordado no primeiro capítulo. A internet foi outro

avanço e se consolida como grande veículo de comunicação de massa e armazenamento de dados. A era da informação alterou as relações sociais.

No tocante à política internacional, o período é marcado por conflitos e ações militares, em especial dos EUA em países do Oriente Médio, desencadeados pelo ataque ao *World Trade Center* por grupos terroristas, em 2001. Ainda é um período em que os EUA prestaram apoio militar no conflito entre Israel e a Palestina, região que também apresenta batalhas entre eles, como o Hamas na Palestina, Talibã no Afeganistão, entre outros.

Outro ponto marcante dentro do contexto da recepção e que provavelmente contribuiu para que a peça fosse bem recebida pela crítica e pelo público, como evidenciado no depoimento na citação anterior do *The Guardian*, é que a literatura de relatos memorialísticos sobre a Segunda Guerra estava em voga no início dos anos 2000. Era um nicho importante nas áreas de história e de ficção, propiciando diálogos com a atualidade, trazendo oportunidades de diferentes olhares sobre os acontecimentos da humanidade, entre eles os horrores da guerra. Adaptações para o cinema contribuíam para propagar ainda mais essa memória, como os filmes *A vida é bela*, de 1999, sob a direção de Roberto Benigni, ganhador do óscar da Academia de Hollywood de melhor filme estrangeiro daquele ano, e *A lista de Schindler*, de 1993, de Steven Spielberg, com base na história verídica de Oskar Schindler (1908-1994), premiado com sete óscares.

Quanto ao gênero e a sexualidade, nos anos 2000 cresceram as conquistas e reveses por meio de movimentos, como o das feministas e da comunidade LGBTQIAPN+. Discussões sobre a aprovação da união estável e o casamento homoafetivos, aliadas às questões de equidade de gênero, são pautas das discussões no início do século XXI.

Por outro lado, tem-se o contexto da versão de Nunn, anos de 1920 e 1930. O século XX foi uma época de grandes transformações na sociedade, um período de ambiguidades. Supostamente, nunca ocorreram tantos avanços rápidos e mudanças na história da humanidade em tão pouco tempo; por outro ângulo, houve os horrores das duas guerras mundiais e do Holocausto, entre outras barbáries. Segundo Eric Hobsbawn (1914-1991) em seu livro *O século XX*: *a era dos extremos*: “locais, regionais ou globais, as guerras do século XX iriam dar-se numa escala muito mais vasta do que qualquer coisa experimentada antes [...] 1914 inaugura a era do massacre” (1995, p. 32).

A primeira década do século XX foi um momento em que a rigidez moral da era vitoriana dava lugar a uma nova atmosfera com sensação de mais liberdade. As transformações que aconteciam na Europa desencadearam choques em diferentes nações, trouxeram a incerteza que culminou na Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Vários jovens procuraram se alistar e participar do que achavam ser um momento necessário para o engrandecimento das nações; entretanto, a guerra, que fora prevista como rápida, provocou mais de 10 milhões de mortos, principalmente no continente europeu. A tecnologia e os avanços da Revolução Industrial foram utilizados para matar.

No fim, condenada a assumir financeira e politicamente as consequências de suas realizações e com os bancos quase todos arruinados, a Alemanha estava em crise, despertando a ira e o sentimento de humilhação de grande parte da população. Os judeus foram brutalmente atacados. Segundo Hannah Arendt, “é quando os judeus perdem a função e influência, quando estão integrados, assimilados, que o antissemitismo se exaspera e que eles ficam mais ameaçados” (ARENDT, citada em ATTALI, 2003, p. 494). Aliada a essa crise mundial, desde Charles Darwin (1809-

1882), Sigmund Freud (1856-1939), Albert Einstein (1879-1955), entre tantos outros pesquisadores, as crenças estavam arruinadas, desestabilizando as certezas do homem.

No período pós-guerra, cabarés, bares e clubes noturnos proliferavam promovendo o *jazz*, as roupas e danças traziam liberdade a todos, especialmente às mulheres, que cortaram os cabelos, usaram vestidos curtos, clamaram pelo direito ao voto, falavam sobre suas vidas e assumiram papéis públicos na sociedade. Foi um período de liberdade sexual, de celebração frenética, de inovações nas artes, de crescimento financeiro e de novos entretenimentos, como o cinema.

Apesar dessa euforia, a Europa teve uma onda de forte sentimento nacionalista e uma economia que enfrentava uma catástrofe econômica, agravada pela quebra da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929. Na Alemanha, os bancos judaicos mal sobrevivem e “são acusados, sem provas, de ser responsáveis pela recessão” (ATTALI, 2003, p. 499). Alemanha, Itália e Espanha enfrentavam uma avassaladora corrente nacionalista no período. Estava plantado o terreno para a ascensão de regimes totalitários que emergiram na Europa durante a primeira metade do século XX: o fascismo na Itália, liderado por Benito Mussolini (1883-1945), o nazismo na Alemanha, por Adolf Hitler (1889-1945) e, em menor medida, o franquismo na Espanha, por Francisco Franco (1892-1975), o salazarismo em Portugal, por Antonio Salazar (1889-1970) e vários outros “ismos”.

As ideias do nazismo se iniciaram no século XIX. O darwinismo social defendia a ideia de que havia povos biologicamente superiores. Nasceu com isso a ideia de povo de raça ariana. O regime pregava a pureza da raça branca e a libertação da Alemanha do que chamavam de “contaminação semita”. Os dirigentes se utilizavam de uma mesma retórica sobre a decadência de valores tradicionais da

sociedade, sobre a crise econômica etc., iniciando perseguições contra os chamados “inimigos do povo”.

Hitler assumiu o poder em 1933 como primeiro-ministro prometendo reerguer a Alemanha e elevá-la à potência novamente, recuperar a economia, propor o fim do marxismo. O nazismo deu novas esperanças a um país em crise e o partido se aproveitou disso para enredar toda a sociedade, as instituições do Estado, as organizações sociais e a cultura. Passou a utilizar a educação e a propaganda para incitar a população ao ódio contra os judeus, considerados como raça inferior, com instinto de autopreservação, acusados de deterem o poder do dinheiro e do capital internacional para se espalharem pelo mundo e destruir as “raças consideradas puras”. Hitler criou campos de concentração no início de 1933 para os oponentes do regime, presentes em vários setores da sociedade, e o antissemitismo passou a fazer parte de tema na escola primária, com a construção da imagem do inimigo do povo alemão. Dentro desse projeto, por exemplo, os livros de biologia passam a definir o judeu como um inimigo mundial.

A concepção nazista da cultura era a de encarnar valores pretensamente eternos do povo alemão, servir à nacionalização e à mobilização das massas. A arte nazista era a estetização da política levada ao extremo. Por meio de uma estratégia de fusão e expropriação dos grupos pertencentes a judeus, os nazistas controlaram a maior parte da mídia. Hitler considerava as artes modernas degeneradas e tentava retomar a grandiosidade que via nos estilos clássicos. Os elementos estrangeiros seriam todos excluídos, a começar pelos judeus. A cultura de exclusão se espalhou por toda parte. Os nazistas acreditavam que os judeus pervertiam as artes, procurando destruir os costumes, os valores e a consciência nacional alemã.

Sobre *O mercador de Veneza* nesse contexto, segundo Camati, “houve a proliferação de um grande número de montagens antissemitas que tenderam a cortar a parte final do discurso de Shylock, porque estas palavras remetem à questão da retaliação, à violência que gera violência, ideia malvista nas interpretações racistas da peça de Shakespeare” (2008a, p. 301), o que corrobora Galery, sobre a adaptação da peça pelos nazistas, que a “grande preocupação era o casamento da filha do judeu com um cristão. Assim, Jéssica foi transformada em filha adotiva de Shylock na encenação que ocorreu em 1942, ano de deportação em massa dos judeus” (2019, p. 22).

O mercador de Veneza foi apresentado mais de cinquenta vezes na Alemanha nazista a fim de propagar e incitar o ódio contra os judeus. Os diretores, atendendo aos interesses do regime, raramente deixavam de acentuar certas passagens ou de cortar parte de discursos. Galery afirma que “este tipo de utilização da peça de Shakespeare, que tem como objetivo a difusão do ódio aos judeus, é um dos motivos que faz com que *O mercador de Veneza* seja considerado um documento do antissemitismo” (2006, p. 166). A peça traz à tona a explosão de ódios e agressividade decorrentes da intolerância recíproca nas relações de oposição e dependência representadas pelo judeu e pelo cristão, mas, na ótica nazista, o judeu transforma-se em carrasco sanguinário (CAMATI, 2009a). Segundo Bulman, “tais extremos indicam quão perversamente os determinantes históricos e culturais moldaram os significados de *O mercador*” (1991, p. 143).

De 1933 a 1939, mais de meio milhão de alemães se refugiam no exterior, cerca de 350 mil eram judeus. Segundo Attali, “o brutal empobrecimento dos judeus e sua exclusão do trabalho provocam um amontoamento nas grandes cidades” (ATTALI, 2003, p. 339). Instituiu-se o gueto. Hitler, percebendo que não podia

depender das massas para resolver a questão judaica, decidiu que a solução deveria ser encaminhada secretamente e sem a participação popular. O momento chegou. Finalmente, em 1945, o mundo ficou horrorizado ao vir à tona o que foi o Holocausto. Doze anos foi um tempo terrivelmente longo que acarretou mais de seis milhões de pessoas assassinadas; entre elas, judeus, ciganos, homossexuais, prisioneiros políticos e de guerra, entre outros, provocados por uma política abominável.

Passa-se agora a examinar como Nunn transpõe a obra shakespeariana para a TV. O diretor e sua equipe apresentam, por meio de um metatexto, um “filme dentro do filme” no início da versão (Figura 20).

Figura 20. Cena do início do filme *O mercador de Veneza*, de Trevor Nunn, 2001. Fonte: O MERCADOR de Veneza. Direção de Trevor Nunn. Londres: BBC, 2001.

Ao expor os créditos, um filme de cor sépia, que remete aos antigos retratos de daguerreótipo, surge à direita da tela de forma criativa como uma referência intermidiática. Esse filme, como se fosse projetado, exibe algumas cenas de época, intercaladas com som não diegético, em especial com música da era do *jazz*. Segundo Pavis, uma

> encenação não se contenta em contar uma história, ela reflete (sobre) o teatro e propõe sua reflexão sobre o teatro, integrando-a, mais ou menos organicamente, à representação. Portanto, não é somente o ator, como no distanciamento brechtiano,

> que diz sua relação com seu papel, mas o conjunto da equipe teatral que se põe em cena “em segundo grau”. Desta maneira, o trabalho teatral passa a ser uma atividade autorreflexiva [...]; ele mistura o enunciado (o texto a ser dito, o espetáculo a ser feito) à enunciação (a reflexão sobre o dizer). (2005, p. 241)

Resgatando o que foi pontuado por Pavis e situando essa mesma fala no âmbito da adaptação fílmica, qual seria o sentido da escolha de Nunn e equipe ao mostrar o “filme dentro do filme”? Ao que tudo indica, em um primeiro momento é uma homenagem prestada ao cinema e à fotografia, suas linguagens e técnicas e, consequentemente, aos diretores dos primeiros filmes dos primórdios da exibição cinematográfica quando não eram narrativas estruturadas, mas tomadas breves de cenas do dia a dia. Destaca-se que os principais estúdios de Hollywood, como “Universal, Fox, Paramount, Warner Bros., MGM, RCA e CBS são todas criações de imigrados judeus do leste da Europa” (ATTALI, 2003, p. 505).

Em um segundo momento, ao mostrar mundos diversos: um com cenas de alguns locais da Europa com pessoas transitando por vários lugares do cotidiano, motivados por um clima de festa, de liberdade, como em bares, cassinos, onde mulheres circulam livremente, participam de festas, em cassinos ou *night-clubs*, bebem e fumam cigarros e charutos. É inegável fazer alusão aos romances *Paris é uma festa* (1964), de Ernest Hemingway (1899-1961) e *O grande Gatsby* (1925), de F. Scott Fitzgerald (1896-1940).

Intercalado, em outro momento, o filme mostra cenas de judeus em bairros da comunidade judaica, transitando também livremente pelas ruas ou trabalhando dentro de bancos. Esta interpolação de Nunn pode trazer à mente um passado não muito distante, repleto de saudosismo, uma “provável harmonia” no convívio entre esses dois mundos, em contraponto com o que estava sendo vivenciado politicamente naquele contexto do filme, um clima tenso, de insegurança e incertezas.

Destaca-se que as cenas iniciais não são apenas imagens do passado. Elas fazem parte de uma linguagem, de um conjunto de códigos e convenções. O importante é pensar qual é o sentido naquilo que se vê. Segundo Ramazzina-Ghirardi, “o receptor se torna uma peça-chave para a apreensão e para as possíveis significações inferidas à nova mídia” (2022, p. 88).

Assim como Shakespeare, Pirandello e Brecht, entre outros, que empregavam o teatro dentro do teatro, Nunn faz uso desse recurso ao adaptá-lo para a nova mídia, cujo emprego “corresponde às mais diversas necessidades, mas sempre implica uma reflexão e uma manipulação da ilusão”, visto que a ilusão do cinema se baseia “no reconhecimento psicológico de fenômenos já familiares ao espectador (PAVIS, 2005, p. 202).

Com isso, o diretor e sua equipe fazem a historicização por meio do cruzamento dessas imagens. No fim dos créditos e do filme interpolado, o rolo do filme de uma câmera 35 mm acaba, o som termina e aparece a imagem da tira da fita projetada como era no cinema mudo, seguido de um único quadrinho em branco que some e toda a tela fica escura, sem nenhum crédito, o que pode indicar uma passagem do tempo para um prenúncio da tenebrosa escuridão e luto que estava por vir.

Não há cenas externas nessa versão. Isso leva a crer que é uma alternativa do diretor para não especificar um local exato a fim de proporcionar uma reflexão acerca das questões de racismo, etnia, preconceito, sexualidade e gênero em qualquer lugar do planeta. Não há fronteiras que delimitem um ou outro espaço. Entende-se que no projeto adaptativo não se pretende falar de Veneza somente, assim como Shakespeare também não quis. O diretor dá indícios para que a ação possa retratar tempo, angústias, hesitações e inquietações do contexto de recepção.

No campo da arte, a versão de Nunn tem um universo expressionista, cuja vanguarda artística revolucionou a Europa, em especial na Alemanha no início do século XX, e cresceu no período entreguerras. O expressionismo se faz sentir “em todas as formas de relações: nas artes, na política, na filosofia e na religião. Foi mais que um movimento artístico, foi uma revolução cultural [...]” (TELES, 1972, p. 79). Esse movimento apresenta características que asseguram expressividade em grande parte e atinge o espectador uma vez que os atores, o cenário, a luz e a música trazem uma valorização das emoções, como a atuação de Henry Goodman (1950-). Goodman recebeu muitos elogios da crítica, ganhador do prêmio Laurence Olivier da *Society of London Theatre* de melhor ator por sua atuação no ano de 2001.

Destacam-se, na pintura da primeira metade do século XX, os artistas expressionistas Edvard Munch (1863-1944), Wassily Kandisky (1866-1944), o simbolista Gustave Klimt (1862-1918). Nunn faz uso de obras de Klimt, em especial da fase denominada dourada, que será aprofundada no subcapítulo sobre Pórcia.

No cinema, o realismo expressionista apresenta abordagem profunda de aspectos sociais e psicológicos, uso de câmera lenta, contraste do claro e escuro, de um forte estilo visual que usava iluminação *low-key*[204], formas geométricas, ângulos de câmera oblíquos e justaposições bem definidas de luz e sombras, entre outras estratégias, recebendo influências de outras artes, como da literatura, da pintura e das artes plásticas. Essa versão apresenta várias referências intermidiáticas e inspira-se em muitas dessas fontes artísticas do teatro, do cinema, da pintura, entre outras artes, para a concretização de seu projeto criativo de transposição.

O teatro europeu sofreu grande influência da Alemanha, que apresentava obras de temas marxistas ou experiências abertas de propaganda, como o teatro de

[204] *Low-key*: imagem sombria.

Bertolt Brecht (1898-1956). O teatro épico brechtiano rejeita a emoção que visa a uma identificação do público com a cena, com o personagem. O que o dramaturgo pretende é um deslocamento das emoções, com certos recursos e a atuação do ator, a fim de provocar outras emoções para que o espectador possa passar por uma reflexão, uma análise e uma crítica. Destacam-se no período, além de Brecht com seu teatro épico, o austríaco Max Reinhardt (1873-1943) e suas grandes produções. Reinhardt revolucionou o estilo teatral em toda a Europa, quando levou a peça *Sonho de uma noite de verão* ao palco (1905) e ao cinema, em 1935.

Os cabarés-artísticos foram criados no fim do século XIX e floresceram por toda a Europa no século XX, principalmente em Berlim, evocando o glamour, a sordidez, o excesso de uma sociedade que estava em efervescência. Tinham uma importância significativa no contexto social e político, uma vez que eram repletos de sátiras políticas. Nem sempre agradavam à crítica, que estava mais acostumada com o *vaudeville*, e nem tão pouco agradavam à censura. Localizados em espaços pequenos, com decoração escura, com luz fraca, em um ambiente íntimo, misterioso, entre fumaça de cigarros encobrindo os holofotes, os cabarés geralmente ligavam-se ao submundo das grandes cidades, ofereciam espetáculos de dança, teatro, música, *stand-up comedy*, *strippers*.

Os cabarés funcionavam como grandes laboratórios de experimentação e criação compartilhada, abrigando as vanguardas artísticas e transformando a *performance*, tudo com linguagem híbrida e eclética. Reinhardt foi o fundador do famoso cabaré *Schall und Rauch* (som e fumaça), um cabaré satírico-literário, tendo sido um dos pioneiros no uso de *chansons* (gênero de composições musicais em língua francesa), considerado um dos mais avançados. Os cabarés da Alemanha rivalizavam apenas com os de Paris. Na Alemanha, sobressaíam-se os famosos

cabarés, como *Überbrettl*, *Die Elf Scharfrichter*, *Schall und Rauch*, *Das Kabarett der Komiker* e *Eldorado* (um cabaré frequentado pela comunidade homossexual, uma vez que em Berlim dos anos 1920 e início dos anos 1930 havia uma cultura gay próspera na capital). Ainda havia o *Eros Theater*, outro espaço exclusivo para espetáculos de temática homoerótica. A vida homossexual era intensa, muitos estabelecimentos acolhiam gays e lésbicas, travestis homens e mulheres. Em 1920, havia em Berlim mais de vinte jornais direcionados ao público homossexual masculino e às lésbicas. Em Paris, destacavam-se *Le Chat Noir*, *Le Lapin Agile*, *Les Folies Bergère*, *Le Moulin Rouge*, entre outros.

Foi no período denominado República Weimar (1918-1933), uma época em que a Alemanha vivia uma desordem política, sofrendo o trauma da Primeira Guerra Mundial e a incerteza de contínuas mudanças no governo, que houve um grande número de cabarés políticos, considerados deliberadamente anárquicos. O cinema imortalizou esses locais, por exemplo, em *O anjo Azul*, de 1930, sob a direção de Josef von Sternberg (1894-1969), com produção de Erich Pommee (1889-1966) e a brilhante *performance* de Marlene Diedritch (1901-1992), cuja atuação a impulsionou na carreira como atriz e cantora (Figura 21).

Figura 21: Marlene Diedritch no filme *O anjo azul*, de 1930. Fonte: <https://www.dw.com/pt-br/1930-estreia-o-filme-o-anjo-azul/a-486370>. Acesso em: 22 nov. 2023.

Posteriormente, em 1972, foi a vez do musical *Cabaret*, sob a direção de Bob Fosse (1927-1987), com Liza Minelli (1946-) no papel principal. *Cabaret* ganhou o Oscar de Melhor Diretor, Melhor Atriz e Melhor Ator Coadjuvante e continua encantando o público até hoje com suas atuações, coreografias e músicas espetaculares. A ambientação dessa versão de Nunn alude ao musical *Cabaret,* de Bob Fosse (Figura 22) e ao filme *O anjo azul*. Nunn e equipe concretizam essa ambiência e prestam uma grande homenagem a esses e a outros ícones do passado por meio de diferentes efeitos de iluminação, fumaça, música diegética, localização, dança, entre outros recursos.

Figura 22: Fotograma da cena de *show* inspirada no musical Cabaret (1972), de Bob Fosse, no filme *O mercador de Veneza*, de Trevor Nunn, 2001. Fonte: O MERCADOR de Veneza. Direção de Trevor Nunn. Londres: BBC, 2001.

No tocante à sexualidade no contexto em que o filme fora transposto, é notável que, em 1897, o médico alemão Magnus Hirschfeld (1868-1935) criou em Berlim a primeira organização de luta pelos direitos dos homossexuais. Posteriormente, recebeu o nome de Comitê Científico e Humanitário, ligado ao Instituto de Ciência Sexual, aos estudos e direitos dos homossexuais e transexuais. Era um centro de pesquisas e o local ainda prestava serviços educacionais e consultas médicas para homossexuais e transexuais. Tinha como um dos principais objetivos revogar a lei alemã, o Parágrafo 175, que penalizava as relações homoeróticas. Este

Parágrafo somente foi revogado em 1969. Uma das primeiras ações dos nazistas foi a destruição do Instituto de Ciência Sexual com a queima da biblioteca, em maio de 1933.

Após o final de Segunda Guerra, os homossexuais não foram contabilizados como vítimas. Houve um apagamento desse grupo. O homerotismo continuou a ser ilegal na Alemanha pós-guerra. Somente durante os movimentos de libertação nos anos de 1970 é que a perseguição teve atenção pública. Nessa época, o triângulo rosa invertido (utilizado inicialmente para identificar homossexuais ou pessoas trans nos campos de concentração) foi retomado como um símbolo de libertação pela comunidade gay.

Nunn acentua explicitamente a relação homoerótica entre Antônio e Bassânio nessa adaptação e usa do espaço do cabaré para concretizar a relação homoerótica entre os dois.

O diretor e toda a equipe adaptaram essa versão na conjunção entre o teatro e a televisão de forma memorável, sutil, precisa nos pequenos detalhes. Cada época foca as obras do passado de sua própria maneira. Por conseguinte, essa versão, por se tratar de uma adaptação para a mídia televisiva, utiliza-se de técnicas, muitas delas do cinema, como iluminação, posicionamento e movimentação de câmera, enquadramento, som, corte de cenas, *zoom*. Por meio delas, chama a atenção do espectador para que se perceba realmente que o texto de fato é do século XVI, e que, apesar de uma contextualização para o século XX, a força dramática do texto e o teor da peça ainda continuavam (e continuam) presentes naqueles sombrios anos de grandes incertezas e hesitações dos anos 1920 e 1930.

5.2 O PRENÚNCIO DO GENOCÍDIO: SHYLOCK À ÉPOCA DO FASCISMO E DO NAZISMO

> *Encerrei minhas anotações com o nosso retorno a Praga em 1945 e as palavras "finalmente em casa". No entanto, não havia casa à qual retornar. Minha mãe e eu não tínhamos para onde ir; meu pai jamais voltou e nosso antigo apartamento fora ocupado. [...] Começamos uma vida nova.*
>
> Helga Weiss, 2013, p. 25.

Transpor o personagem Shylock do século XVI, em que a visão sobre o judeu estava atrelada a sérias questões religiosas e de poder financeiro do início da Idade Moderna e colocá-lo no século XX é um grande desafio para qualquer diretor. Tratar de temas como a vingança, justiça, misericórdia e manter um equilíbrio nesse contexto pós-holocausto é tarefa árdua. Trevor Nunn faz isso muito bem e recebe elogios da crítica especializada, elevando essa transmidiação ao topo como uma das melhores de todos os tempos, segundo críticos da época. Em entrevista no *Film Media Group*, Nunn menciona que "queria mostrar por que Shylock age daquela maneira. Desvilinizá-lo e desdemonizá-lo é muito importante. [...] *O mercador de Veneza* é uma obra-prima sobre o comportamento humano *in extremis*"[205] (2000).

Shylock, interpretado brilhantemente pelo ator Henry Goodman, é caracterizado com um empresário, quase sempre de terno e sobretudo escuros, usa chapéu e solidéu e apresenta um forte sotaque de habitante da Europa Central, cheio de gestos, maneirismos. Sobre a atuação do ator, Larry Campbell afirma que

> o colorido emocional com que investe as suas falas ajuda-nos a compreender este homem, que é obrigado a mostrar misericórdia onde nenhuma lhe é dada. A maneira

[205] "I wanted to show why Shylock acts as he does. To de-villainise and de-demonise him is very important, says Nunn, calling Merchant of Venice a masterpiece about human behavior in extremis." Disponível em:<https://www.films.com/ecTitleDetail.aspx?TitleID=201995>. Acesso em: 19 mar. 2024.

> como ele fala a frase ‘Este quilo de carne foi comprado caro’, demonstra seu conflito interno com grande poder.”[206] (2024)

Shylock é um personagem complexo vivendo em mundo altamente hostil no período entreguerras. Ele surge em cena aos 14 minutos do filme, em um cenário que representa ser uma cafeteria. É um ambiente que tem iluminação clara e escura, um certo “*look noir*” e que remete fortemente às influências do expressionismo alemão nos filmes “*noir*”.

O fio narrativo é bastante similar ao texto shakespeariano. Antônio (David Bamber) aproxima-se do café. Nessa cena, a câmera dá um *zoom* e, em *close-up*, Shylock olha para ela com olhar penetrante, à parte (Figura 23), como se pedisse para o público a atenção para o que será dito. Ressalte-se que uma câmera nunca é neutra. Há alguém atrás dela que seleciona o que será mostrado. Nesse caso, o espectador tem o ponto de vista do personagem. Esse gesto do “à parte”, que vem da técnica do teatro e é bastante utilizado por Shakespeare em suas peças, aproxima o personagem do público, que passa a observar Shylock de forma diferente, tornando-se seu confidente. Shylock profere o discurso sobre o ódio aos cristãos, suprimido de outras versões, como a de Sichel. Frequentemente, essa fala é cortada em produções modernas, por acreditarem que deixá-la reforçaria o estereótipo do judeu vilão e para provavelmente deixar o personagem mais simpático. O discurso de Shylock evidencia que ele tem “queixas muito antigas” com Antônio. O ódio de Shylock por Antônio existe por duas razões: primeiro porque o mercador desaprova a usura e frequentemente empresta dinheiro sem taxas de juro. A segunda, por causa da diferença religiosa entre eles. Nessa versão, é muito mais por questões de poder financeiro, assim como

---

[206] “The emotional color with which he invests his lines helps us understand this man, who is forced to show mercy where none is given him. The way he speaks the line ‘this pound of flesh is dearly bought’ demonstrates his inner conflict with great power” (CAMPBELL, 2024). Disponível em: <https://culturevulture.net/television/the-merchant-of-venice/>. Acesso em: 20 fev. 2024.

em Sichel. A virada do século XX ressuscitou a antiga ira. Segundo Szpilman, “o velho ódio aos judeus, motivado pela inveja de sua rápida ascensão social e o sucesso nas profissões liberais, exacerbado pelas fantasias de fundo religioso, foi canalizado para um movimento antissemita [...]” (2012, p. 179).

Figura 23: Shylock discursa o “à parte” em frente à câmera, em *O mercador de Veneza*, de Trevor Nunn, 2001. Fonte: O MERCADOR de Veneza. Direção de Trevor Nunn. Londres: BBC, 2001.

Antônio demonstra não querer compartilhar da mesma mesa e procura sentar-se mais distante de Shylock, gesto declaradamente preconceituoso. A conversa entre eles é em tom de ironia, um jogando farpas no outro. A atuação de Bamber no papel de Antônio não deixa dúvidas de que é um sujeito preconceituoso e evita a troca de olhares com Shylock. Esse tentou se aproximar, mas Antônio foi áspero. Antes de sair, Shylock estende a mão para se despedir de Antônio, mas esse inicialmente recusa e acaba por aceitar, selando o compromisso em cumprir com a cláusula do contrato.

A visão de Jéssica (Gabrielle Jourdan), filha de Shylock, sobre a casa na qual reside com seu pai, é demonstrada quando em encontro com Lancelote menciona que lamentava o fato de ele abandonar seu pai. No entanto, Jéssica diz que o compreendia por saber o que era morar naquele lugar. A casa sombria de Shylock é o contraste da casa opulenta e requintada de Pórcia. Jéssica compara a casa a um “inferno”. Tal

imagem era recorrente desde a Antiguidade, em especial na Idade Média, quando associavam o judeu ao demônio, conforme discutido no capítulo 1, o que demonstra que Jéssica, aparentando ser infeliz, tem pensamentos que comungam com o discurso de racismo vigente.

Embora Shylock tenha carinho e afeição pela filha, algumas vezes, dirige-se a ela da mesma forma que a Lancelote. O *clown* sempre se preocupa com Jéssica. Nunn dá visibilidade e voz ao personagem e o transforma em um comediante no cabaré, no estilo *stand-up*, além de funcionário de Shylock e posteriormente de Bassânio. Lancelote é muito franco e, em tom de brincadeira usando muitos trocadilhos, alerta Jéssica de que nada poderia salvar a alma da jovem porque ela era judia e isso seria para sempre; além do fato de que todo o estigma e preconceito associados aos judeus recairiam sobre ela. Lancelote é interpretado por um ator negro. Nessa versão, temos a presença de vários atores negros, como Andrew French, no papel de Lancelote; Oscar James, como o velho Gobbo; Mark Springer, como Leonardo; Chu Omambala, como o Príncipe de Marrocos. Dessa forma, Nunn também presta homenagem a Ira Aldridge (1807-1867), um conceituado ator shakespeariano negro do século XIX, que fez *tours* triunfantes pela Europa como Otelo, Rei Lear e Macbeth. A partir dos anos de 1980, em especial, na década de 1990, houve um número significativo de papéis shakespearianos para atores negros.

Shylock e sua filha conversam em *iídiche*. Essa é uma interpolação de Nunn, pois nem o texto dramático, nem a versão de Sichel apresentam os personagens se utilizando dessa língua, o que significa uma valorização da importância do idioma e atribui, com isso, intensidade dramática na atuação dos atores. Nesta mesma cena, a jovem dirige-se ao seu pai, segurando uma panela de cobre na mão. Shylock olha no fundo da panela, faz comentários agressivos e a repreende, demonstrando não estar

satisfeito. Esta é outra referência cultural do povo judaico. Tudo indica que Jéssica prepara a vasilha para "*casherizar"*, ou seja, tornar o utensílio apropriado para receber o alimento, por meio de processo detalhado e de acordo com as leis da dieta judaica, chamada "*cashrut*". Shylock não aprovou o preparo, condenando a filha por não seguir rigorosamente às tradições.

O tratamento de Shylock para com a sua filha, que é reprimida por ele, não é nada harmonioso. Apesar de dizer amá-la, ele é patriarcal, rude, hostil, abusivo e imponente; ela é uma jovem infeliz e frustrada. Jéssica encontra apoio e gentileza em Lancelote (Andrew French). A jovem busca fugir daquele contexto acreditando que por meio de seu amor pelo cristão Lorenzo (Jack James) tudo mudará. Ela acredita que essa união e a ruptura com sua cultura poderá torná-la feliz, ideia que é refutada por Lancelote.

A infelicidade de Jéssica é ainda mais visível ao espectador quando Shylock se prepara para jantar com os cristãos a convite de Bassânio no cabaré. Antes de sair, pai e filha cantam uma canção tradicional hebraica. Todos se emocionam e choram, inclusive Lancelote, que geralmente costuma fazer trocadilhos e brincadeiras, rende-se à emoção do momento. Nessa versão, o *clown* apresenta uma ligação profunda com Jéssica, diferentemente do que é mostrado em outras versões, como em Sichel, na qual ele teve um papel superficial com o mínimo de atuação.

Shylock é um personagem que apresenta inconstância de sentimentos, pois apesar de se mostrar um pai rude em alguns momentos, ele também demonstra ser afetuoso. Nessa mesma cena antes de sair para a ceia, Shylock acaricia os cabelos de Jéssica, em um gesto paternal. O momento de ternura termina quando Lancelote o informa sobre a mascarada, ou seja, a terça-feira de Carnaval, quando os cristãos saem às ruas usando máscaras. Shylock, transtornado pelo que ouviu do *clown*, uma

vez que está desconfiado do interesse de Lorenzo por sua filha, implora que Jéssica mantenha a porta fechada para se proteger dos foliões cristãos. Agindo impulsivamente por desespero em um ato aloucado, desfere um tapa no rosto da filha para em seguida arrepender-se. Antes de se retirar, Shylock dirige seu olhar para um retrato, provavelmente, de sua esposa Leah. A cena é forte, inovadora, e o espectador parece visualizar a história de Jéssica com seu pai escrita em seu rosto, por causa de sua expressão de dor e indignação, como se ela denunciasse: “Isso é o que ele sempre faz comigo”. Nunn interpola uma fala de Jéssica quando ela se volta para o retrato da mãe. A jovem segura o porta-retrato, comprime-o contra o peito e diz: “Eu sou filha do sangue dele, não da loucura dele[207]”. Até o momento da adaptação de Nunn, nenhuma versão anterior, ao que tudo indica, colocou Shylock como agressivo e abusivo a ponto de ter cometido tal violência contra a própria filha.

Nesse sentido, Nunn corta parte do discurso shakespeariano e não mostra Shylock vitimizado, mas um ser humano com suas contradições e fragilidades. Não é uma justificativa, mas Shylock, no momento em que vê a possibilidade de perder sua filha por causa de um cristão mascarado, entra em desespero e todo o peso da manutenção da tradição recai sobre ele. Jéssica não consegue mais tolerar a violência e ser submissa, abandona seu pai para se casar com o cristão. Assim, segue em busca de sua pretensa liberdade.

Na cena em que Schylock pleiteia sua humanidade, a iluminação é escura, apenas com tonalidade de cinza e azul escuro. A *performance* de Goodman é notável e chega a um dos pontos altos da narrativa televisiva. Os sentimentos do personagem se alteram à medida que os acontecimentos ocorrem. No início, a raiva de Shylock é veemente quando faz o discurso sobre os cristãos. Sua alma fica ferida e o ódio mais

[207] I am his daughter to his blood, not to his madness!

evidente quando oferece a Antônio uma amizade de conveniência e o mercador a recusa. No discurso mais famoso sobre a humanização, Shylock está furioso, motivado pelos maus tratos e pela fuga de sua filha com o cristão Lorenzo. É um crescente contínuo de frustrações e amarguras.

Após conversar com seu amigo Tubal, Shylock, enraivecido porque sua filha fugiu com um cristão e motivado pelo desejo de vingança por toda a discriminação que sofre, sozinho em cena, olha para a câmera em *close-up* e repete dois versos: "Se consigo apanhá-lo num aperto, /Mato a fome de queixas muito antigas"[208] (1.3.39-40). Esse é outro momento importante da adaptação quando relembra ter sido ultrajado por Antônio. Novamente, Shylock recorre na ideia de que a justiça seja feita a todos pelo que sofreram nas mãos dos cristãos.

Antônio, sob a custódia da polícia, passa em frente à casa de Shylock, quando se dirige ao julgamento. O mercador implora a Shylock para que o escute, mas ele está irredutível. Há cortes nesse discurso, entretanto Shylock enfatiza por diversas vezes a frase: "Eu quero a multa"[209] (3. 3. 5).

No julgamento, o antissemitismo é demonstrado pelos personagens, principalmente quando o juiz conversa com Shylock, que está sentado. Praticamente, todo o texto de Shakespeare está presente. A câmera alterna a tomada da cena e compõe o plano com as técnicas *plongée* e *contra-plongée*, como se fosse vista pela perspectiva de Shylock, ora como se fosse da perspectiva do juiz, o qual mantém um olhar de superioridade e de prepotência.

Shylock exige que a lei seja cumprida e afia uma faca pontiaguda, que trouxe dentro de uma maleta junto à balança para pesar a libra de carne. Chama a atenção o momento em que ele prepara a faca para executar seu plano, dirigindo-se até

[208] "If I can catch him once upon the hip, /I will feed fat the ancient grudge I bear him" (3.1.42-43).
[209] "I'll have my bond" (3.3.5)

Antônio, mas para, pensa, hesita, recua, desespera-se até que, decididamente, parte para cima do mercador quando Pórcia dá a ordem para parar. Essa cena aumenta a tensão dramática nesse que é o ponto culminante do filme, bastante acentuado em Nunn. Ao que tudo indica, o diretor faz uma clara referência intermidiática às representações imagéticas de São Sebastião ao colocar Antônio de peito descoberto e imóvel (Figura 24).

A imagem do chão em várias cenas, tanto no julgamento, quanto na casa de Pórcia nos faz lembrar um tabuleiro de xadrez, o que é uma metáfora visual de um jogo de caráter competitivo e uma constante luta pelo domínio do “rei” – do adversário (Figura 24). Assim como no jogo de xadrez, Shylock recebe o xeque-mate, que representa o fim da partida. É assim com Shylock no julgamento. Ele não teve escolha. Venceu o mais “forte”.

Figura 24: Fotograma de Shylock na cena do julgamento de Antônio, em *O mercador de Veneza.*
Fonte: O MERCADOR de Veneza. Direção de Trevor Nunn. Londres: BBC, 2001.

A cena da saída de Shylock da sala do julgamento é inovadora e metafórica, representando a exclusão do “outro”. Shylock fica sozinho no tribunal. Tubal, que era seu amigo, sai antes do veredicto final e o olha com ar de recriminação, dando-lhe as costas. Tal gesto pode ser considerado que Tubal, como representante de todo o povo judaico, não aprovava a exigência de Shylock e que repugnava o ato bárbaro. Em um

ímpeto de raiva, Shylock, derrotado, retira seu *talit katan*[210] e arranca o solidéu. Ambos são símbolos judaicos milenares que representam sua religiosidade e ancestralidade. Com a sala em completo silêncio, ele segura seus pertences na mão e deposita-os na balança, que é incoerentemente o símbolo da justiça. Por causa do peso de seus pertences, um dos pratos desce. Nesse momento, ouve-se apenas o barulho da batida do prato na mesa. O peso sobre um dos pratos pode simbolizar o fardo que cairia sobre a humanidade, funcionando como uma prefiguração dos horrores da guerra que estava por vir. Shylock sai do tribunal cabisbaixo. Estas particularidades não estão no texto shakespeariano evidentemente, mas elas são inovações criativas do trabalho de Nunn e de sua equipe com detalhes que nos parecem completamente novos e apropriados e, portanto, que ressignificam a obra shakespeariana.

5.3 GÊNERO E SEXUALIDADE NA ERA DOS CABARÉS

> *May they never be forgotten, these multitudes of dead, our anonymous, immortal martyrs*[211]*.*
> Heinz Heger, 1972, p.115.
>
> *Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.*
> Simone de Beauvoir, 1980.

A cena inicial da adaptação sob a direção de Trevor Nunn, assim como a maioria das encenações e filmes modernos de *O mercador de Veneza,* é mostrada em espaço interno. Nesse ato de adaptar e transpor uma narrativa no tempo e no espaço requer que as decisões sejam tomadas “com base em diversos fatores,

[210] *talit katan*: vestimenta religiosa judaica usada por debaixo da camisa pelos homens durante o dia.
[211] Em tradução livre: “Que nunca sejam esquecidos, essas multidões de mortos, nossos mártires anônimos e imortais”. Heinz Heger foi o primeiro sobrevivente gay a revelar em sua autobiografia *The Men with The Pink Triangle* (1972) as atrocidades cometidas aos homossexuais nos campos de concentração nazista.

incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético" (HUTHEON, 2013, p. 152-153). Nunn e sua equipe, a fim de caracterizar o contexto e o ambiente dos anos 1920 e 1930, optam por começar a ação dentro de um cabaré.

Um cabaré é um local de alegria e animação, mas nessa versão é o oposto: ele está praticamente vazio, sem a costumeira festividade característica desses lugares de entretenimento. As poucas pessoas presentes estão envolvidas por uma iluminação baixa, com tonalidade opaca, em uma metáfora visual de um espaço de tristeza, um prenúncio do que está por vir e que de certa forma coaduna com o sentimento depressivo no qual Antônio se encontra. A câmera está em posicionamento *plongée.* Dentro do cabaré, encontram-se Antônio, interpretado por David Bamber, e alguns dos seus amigos e amigas, elegantementes trajados à moda daquela época (Figuras 25 e 26).

Figura 25: Fotograma da cena inicial dentro do cabaré, em *O mercador de Veneza*, de Trevor Nunn.
Fonte: O MERCADOR de Veneza. Direção de Trevor Nunn. Londres: BBC, 2001.

Figura 26: Moda masculina *black tie* nos anos 1930. Fonte: <https://www.gentlemansgazette.com/tuxedo-black-tie-guide/black-tie-tuxedo-history/depression-1930s-black-tie/> . Acesso em: 25 nov. 2023.

As mesas quase desertas estão à espera do público que consuma bebidas, ouça a banda e se divirta naquele ambiente. A tonalidade dessa primeira cena ainda é vívida, com intensidade para o branco e o preto, em contraste com o prateado, mas que em determinadas cenas acaba se diluindo e perdendo o brilho.

A primeira cena mostra Antônio sentado ao piano. A câmera em plano geral[212] coloca-o no centro do enquadramento de forma que o mercador está ora de frente, ora de perfil. Os músicos da banda estão ausentes. Antônio, pensativo, apoia suas mãos sobre o teclado e toca decididamente alguns acordes dissonantes com meia força, provocando um ruído estridente, uma sensação de incômodo, de desequilíbrio, pois acordes dissonantes são sons desagráveis. Esta cena já prepara o espectador para o estado psicológico em que se encontra Antônio. Em seguida, o mercador menciona estar triste e não saber o motivo. A câmera faz uma panorâmica e mostra os demais personagens. Antônio prossegue tocando uma música melodiosa, romântica, o que contrasta com os acordes iniciais dissonantes. Entre o som

[212] Plano geral: a câmera revela o cenário à sua frente com um ângulo visual bem aberto.

dissonante e o som consonante, diz estar triste, metaforicamente simbolizando estar nesse entre-lugar: o de outrora romântico, harmonioso, assim como os acordes da música; e o outro, de dissonância, de ruído, de tristeza. A cena é interrompida abruptamente quando toca um forte acorde dissonante e, impestuosamente, levanta-se do piano. Os amigos o questionam se está apaixonado e Antônio nega veementemente, seguindo o texto dramático de Shakespeare.

Nessa primeira cena, percebe-se a qualidade da filmagem, uma vez que é primorosa pela sensibilidade na ambientação, na escolha das tonalidades, na iluminação, na presença da música, que cria tensão, desconforto e incerteza, entre outros recursos. As imagens, na maior parte, seguem a tonalidade cinza, às vezes mais coloridas, alternando o tom prata escuro, o que pode simbolizar opressão, com o brilho, como na casa de Pórcia, em uma metáfora visual que representa dinheiro, riqueza e ouro, enfim, abundância.

Bassânio, interpretado pelo ator Alexander Hanson, chega ao cabaré acompanhado de amigos em algazarra, dirige-se a uma mulher, que parece ser a dona do cabaré, beija-a e conversam. Lorenzo e Graziano, bêbados, riem e esse último dirige-se ao microfone simulando que irá contar uma piada, ao estilo de uma *stand-up comedy*, nos moldes do que de fato acontecia dentro de um cabaré, e diz a famosa frase: “Pois que eu seja o bobo”[213] (1.1.81). Bassânio, galanteador e ambíguo nos olhares, cria o momento oportuno para falar com Antônio quando somente estão presentes algumas garotas e solicita que os deixem a sós. O gestual e o olhar de cumplicidade de Antônio demonstra que a dupla tem um relacionamento íntimo. Diferentemente da versão de John Sichel, que é por demais contida na questão do provável homoerotismo, esta transposição é mais explícita e coloca Antônio

[213] Em inglês: Let me play the fool! (1.1.79).

acariciando suave e rapidamente os cabelos de Bassânio (Figura 27). Chama a atenção porque Antônio olha para os lados para ver se alguém está próximo, o que indica que a provável relação é secreta, deve ser escondida, sendo, portanto, suficiente para o espectador compreender que eles são mais do que amigos.

Figura 27: Fotograma da cena em que Antônio acaricia Bassânio dentro do cabaré, em *O mercador de Veneza*, de Trevor Nunn, 2001. Fonte: O MERCADOR de Veneza. Direção de Trevor Nunn. Londres: BBC, 2001.

A tomada de cena sugere a relação homoerótica, a paixão e a atração que Bassânio exerce sobre Antônio, contradizendo-se, pois ele havia negado aos amigos estar triste por causa de uma paixão. Ele mantém seus sentimentos bem escondidos dos amigos, mas não do espectador. Para o contexto de recepção, até certo ponto, pode justificar o motivo de o mercador concordar em dar parte de sua fortuna e uma libra de sua carne como garantia ao contrato de empréstimo com Shylock, embora essa situação fosse estranha naquele contexto. Há de se pensar a libra de carne no sentido metafórico. O personagem Antônio interpretado por David Bamber apresenta tristeza e melancolia, o que se coaduna com o espaço em que eles estão naquele momento. Bamber fala de uma forma deliberada e perfeitamente articulada para quem tem que enfrentar o difícil fardo que seu amor por Bassânio lhe trouxe.Tão logo Antônio aceita assumir o compromisso de ser o fiador, Bassânio volta-se para ele e tenta beijá-lo, mas, imprevisivelmente, ele recusa.

Não diferente da narrativa dramática de Shakespeare, Antônio fica incomodado pela repentina paixão de Bassânio por Pórcia, demonstrando estar ansioso para agir a favor de seu amigo e colocar-se como fiador. Conforme apresentado no subcapítulo anterior, a relação homoafetiva naquele contexto dos anos 1920 e 1930 era fortemente combatido, em se tratando de um meio em que o fascismo e o nazismo emergiam, porque os gays eram vistos como fracos, efeminados, incapazes de lutar pela nação e improváveis geradores de filhos, sendo inábeis para aumentar a taxa de natalidade. Os nazistas acreditavam que as raças inferiores se reproduziam em maiores números do que os arianos. Nessa crença, a relação homoerótica era vista como uma possibilidade de diminuir a reprodução, o que era considerado um perigo racial. No prefácio do livro seminal *The Men With The Pink Triangle* (1972), um relato autobiográfico de Heinz Heger, um dos poucos sobreviventes gays do campo de concentração, David Fernbach assegura que

> o destino dos homossexuais sob o domínio Nazi tem sido objeto de supressão deliberada. [...] nem na própria Alemanha, nem nos países cujos exércitos libertaram a Europa dos nazistas, os poderes constituídos queriam que se soubesse que os homossexuais também foram vítimas de assassinatos em massa pelos nazistas. Os gays, embora sejam uma categoria muito distinta nos campos de concentração, foram até omitidos dos memoriais erguidos em homenagem às vítimas do nazismo[214] [...]. (1997, p. 8)

Nesse sentido, percebe-se o quanto houve de perseguições aos gays. Possivelmente, o pavor e a proibição que um gesto de carinho pudesse revelar uma

[214] “The fate of gay people under Nazi rule has been the object of deliberate supression. [...] neither in Germany itself, nor in the countries whose armies liberated Europe from the nazis, did the powers-that-be want it known that homosexuals, too, were the victims of Nazi mass murder. Gay people, though a very distinct category in the concentration camps, were even omitted from memorials erected to the victims of Nazism [...].” (1997, p. 8)

relação homoerótica justifique o gesto de Antônio no cabaré ao se preocupar em não ser visto fazendo um carinho em Bassânio. Presumivelmente, Nunn fez uso desta primeira cena dentro de um cabaré, sabendo-se que esse espaço e o homoerotismo estavam sendo vistos como degradação naquele momento, o que leva a entender a preocupação de Nunn em trazer o tema ao debate, pois o diretor já havia abordado essa temática no filme *Noite de Reis* (1996). Segundo Anthony Guy Patricia, "Nunn ressalta na 'Introdução' de seu roteiro em *Noite de Reis* que tanto ele quanto Shakespeare estavam preocupados com a problemática do (homo)erotismo e do desejo."[215] (2017, p. 160). Evidentemente, abordar a questão do homoerotismo no contexto era imprescindível.

O cenário de Belmonte apresenta uma casa ricamente decorada ao estilo *Art Déco*, com poucos móveis minimalistas, ao estilo da época. Pórcia é interpretada pela atriz Derbhle Crotty. A caracterização da jovem retrata uma mulher madura, moderna, elegantemente vestida, altiva e segura de si. Mostra-se independente tomando champanhe como as mulheres apresentadas na projeção de câmera 35 mm no início do filme (Figura 28).

Figura 28: Fotograma de Pórcia e Nerissa, em
O mercador de Veneza, de Trevor Nunn, 2001. Fonte: O MERCADOR de Veneza. Direção de Trevor Nunn. Londres: BBC, 2001.

[215] "Nunn points out in the 'Introduction' to his screenplay for Twelfth Night that both he and Shakespeare were concerned with the related problematics of (homo)eroticism and desire" (2017, p.160).

Queixa-se de sua condição de submissão ao desejo de seu pai de que seu futuro marido deveria passar pela prova das arcas e demonstra estar profundamente aborrecida por isso. Pórcia não se mostra com ar de ingenuidade, como era retratada em encenações e alguns filmes anteriores.

O diretor faz referências intermidiáticas de Pórcia com as imagens de atrizes famosas de Hollywood, além das modelos retratadas por Klimt. A câmera faz tomadas em posições glamurosas; o vestuário e a forma de se colocar em cena remetem a determinadas passagens de filmes, como Marlene Dietrich (1902-1992), em *Desejo*, de 1936 (Figura 29).

Figura 29: Marlene Dietrich no filme *Desejo*, em 1936, USA. Fotografia de Frank Borzage. Fonte: Bildanbieter:ARCHIVIO GBB / Alamy Stock Foto. Disponível em:< https://www.alamy.de/fotos-bilder/?name=ARCHIVIO+GBB&pseudoid=F4E43032-A1A2-47C1-B727-9070389B6CC4&sortBy=relevant>. Acesso em: 24 nov. 2023.

Na versão de Sichel, Pórcia visualizava seus pretendentes por meio do grafoscópio. Nessa adaptação, ela os visualiza por um projetor de filmes de 35 mm projetado na parede de seu quarto por Nerissa. Novamente, Nunn faz uso da mídia dentro da mídia. Nerissa e ela comentam sobre cada um deles e todo o discurso que remete ao preconceito étnico e cultural é cortado ou atenuado em algumas passagens.

Na passagem da escolha das arcas, Pórcia se mostra surpresa, um tanto vibrante e atraída pela abordagem do Príncipe de Marrocos, o que pode indicar desejo pelo pretendente. Isso é notório quando ele se aproxima da jovem, insinuando uma certa sensualidade ao falar e tentar beijá-la. A cena não é exagerada. O ator em determinado momento retira uma espada de prata, que simboliza o poderio, a bravura, a riqueza e também é um símbolo fálico, e entrega-a nas mãos de Pórcia. A fala de Pórcia sobre a cor da pele do Príncipe é cortada, o que evidencia que o diretor evitou determinadas passagens que pudessem trazer polêmica naquele contexto.

Nunn explora a comicidade quando o Príncipe de Aragão chega a Belmonte. Ele é um dançarino de flamenco que fala inglês com forte sotaque espanhol. O príncipe acena segurando uma rosa nos dentes e dança flamenco sobre um tablado de madeira, acompanhado de um músico ao violão, na tentativa de seduzir Pórcia.

Quando Bassânio chega a Belmonte, Pórcia o leva até o salão das arcas. O texto dramático de Shakespeare prevalece nessa passagem até o momento em que Pórcia não questiona Bassânio sobre uma possível traição, como em Shakespeare e em Sichel. Toda a cena da desconfiança é eliminada; entretanto, ela se coloca como a mulher sedutora, ao estilo “*femme fatale*” ao enfatizar que se ele a amasse, por certo a encontraria. Aqui mostra um aumento da liberdade sexual pela qual as mulheres da época estavam buscando. Ao fim da cena, após a escolha da arca de chumbo, Pórcia dirige-se até a estante onde estavam dispostas as arcas e arremessa-as contra a parede, em sinal de revolta, protesto e de liberdade daquilo que a mantinha presa aos desejos do pai. Segue um padrão bem hollywoodiano de encenar, nos moldes de Betty Davis (1908-1989), uma atriz que construiu um novo estilo na arte de atuar: forte, determinada e, principalmente, independente, traços também encontrados em Pórcia. É nesse momento que ela rompe com seu passado. Pórcia é extremamente teatral ao

performar seu papel de submissão a Bassânio, mas nesta cena ela exterioriza o que estava incutido dentro dela sobre a questão da opressão e do patriarcado.

Os quadros na casa de Pórcia são de autoria de Klimt. O pintor era filho de ourives, o que provavelmente o inspira a incorporar folhas de ouro em suas telas, na fase denominada dourada. Ao usar essa técnica, o pintor realça a beleza e aumenta a sensação de magia e de preciosidade em sua obra. Uma de suas musas foi a modelo Emilie Flöge (1874-1952). O pintor a retratou em suas telas como enxergava as mulheres: com olhar de superioridade, uma figura que aparentava estar acima dos homens, poderosa e dominante (Figura 30).

Figura 30: Gustav Klimt, Judith I (1901), óleo sobre tela - 84 x 42 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Viena. Fonte: Disponível em: <https://www.belvedere.at/en/product/2367>. Acesso em: 25 nov. 2023.

Além de Flöge, Klimt retratou Adele Bloch-Bauer (1881-1925), uma requintada senhora dos salões vienenses, apaixonada pelas artes e amiga próxima do artista (Figura 31). Assim eram as mulheres de Klimt. Mesmo em algumas telas, quando o artista as retratava aparentemente submissas, era como se as mulheres se

permitissem dar uma concessão ao mundo masculino, tamanha a força da representação em sua obra.

Figura 31: Retrato de Adele Bloch Bauer, Gustav Klimt. Fonte: Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/adele-bloch-bauer-i/8AGgCo0-kGh2aw?hl=pt-PT>. Acesso em: 25 nov. 2023.

A inclusão de quadros de um artista famoso da época passa a ser uma inovação do diretor. Há muita semelhança entre as musas de Klimt com a atriz que representa Pórcia (Derhle Cotty), pois ela se parece com elas fisicamente. Cotty apresenta tez pálida, contrastando fortemente com olhos escuros, lábios vermelhos e cabelos pretos. Em determinados momentos, tem-se a nítida impressão de que a modelo do quadro se transubstancia na personagem Pórcia. Nesse sentido, pode-se considerar uma translação pictural no conceito de Liliane Louvel (2006) e que adquire função retórica. Segundo Sophie Berto citada em Roek, essa função retórica “consiste em produzir o efeito da arte sobre um dos personagens da narrativa” (2006, p.176).

Esta versão é apurada ao caracterizar Pórcia com base nas mulheres. Todas são fortes, imperativas, decididas e cientes do que querem. O brilho das obras do artista parece iluminar o ambiente na casa da jovem, refletindo nela própria com tons de dourado, o que representa a riqueza da herdeira.

Além da semelhança física com as modelos das pinturas, tem-se ainda o gestual. Pórcia parece imitar as cenas dos quadros em alguns momentos. O figurino dela moldura o corpo feminino, uma tendência da moda dos anos 1930 (Figura 32), que remete ao retrato de Adele, imortalizada por Klimt, e, principalmente, ao estilo das atrizes de Hollywood.

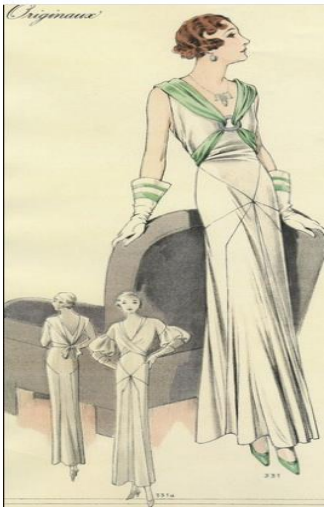

Figura 32: Tendência na moda dos anos 1930 que inspirou o figurino de Pórcia, em O mercador de Veneza, de Trevor Nunn, em 2001. Fonte: Disponível em: <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1930-1939/>. Acesso em: 25 nov. 2023.

Durante a cena do julgamento, há várias tomadas em *close-up*, em especial entre a jovem e Shylock. Há momentos que a cena do julgamento é mostrada pela lente da câmara em grande-angular ou em *close-up*. Segundo Pamela Bickley e Jenny Stevens, “onde a tomada em grande angular revela a hostilidade do tribunal, o *close-up* leva o público à chegada sóbria e digna de Shylock ao processo”[216] (2021, p. 97).

Pórcia, bastante andrógina, destaca-se como Balthazar pela sua atuação enérgica na condução do evento (Figura 33).

[216] “where the wide-angle shot reveals the hostility of the court, the close up takes the audience into Shylock's sober and dignified arrival at the proceedings” (2021, p. 97).

Figura 33: Fotograma de Pórcia e Nerissa travestidas de advogado e escrivão, em *O mercador de Veneza*, de Trevor Nunn, 2001. Fonte: O MERCADOR de Veneza. Direção de Trevor Nunn. Londres: BBC, 2001.

Apesar de estar no papel de homem, aos olhos de todos, a cena não deixa de fazer novamente referências intermidiáticas com filmes clássicos de Hollywood e as atrizes dos anos 30, em especial a Marlene Diedritch, um ícone da liberação sexual naquela década, que vestia com naturalidade roupas masculinas e rompia com a moda dita feminina, desafiando as convenções e os estereótipos da sociedade naquele período (Figura 34).

Figura 34: Marlene Dietrich, precursora na moda masculina para mulheres, nos anos 1930. Fonte: Disponível em: <https://www.artphotolimited.com/nl/themas/film/actrice/amerikaanse-actrice/marlene-dietrich/foto/suddeutsche-zeitung/marlene-dietrich-1933>. Acesso em: 25 nov. 2023.

Shakespeare usa o travestimento como transgressão às normas estabelecidas. Em Nunn, o fato de Pórcia enfrentar um tribunal de julgamento a coloca como uma das muitas mulheres à frente de seu tempo. Somado o seu poder a tantas personagens marcantes da época e que disseminavam ideias de liberdade e igualdade, provocando muitas vezes a ira das tradições, a atuação de Coty nessa versão é impecável.

Bassânio chora quando Antônio revela que o amava, um gesto mais sensível da atuação em comparação à interpretação do mesmo personagem na versão de Sichel. Pórcia ouve e acompanha o discurso deles de longe enquanto ambos se abraçam e choram. A atuação do autor e a forma enfática como Antônio diz amar Bassânio não suscita dúvida alguma no espectador de que eles tinham um relacionamento homoerótico.

No fim, Pórcia retorna a Belmonte. A câmera em *close-up* capta a imagem da jovem e revela a expressão de preocupação. A cena é representativa porque é intercalada com o diálogo entre Jéssica e Lorenzo sobre amantes do passado, entre eles, Píramo e Tisbe, e sobre a beleza e a harmonia de uma música. Eles descrevem a paixão com base nesses casais famosos; entretanto, as histórias dos amantes parecem ser inapropriadas, pois evocam um fim trágico para cada um dos casais.

Assim como Shakespere usou da imaginação para expressar a ideia de noite na mente dos espectadores, pois as apresentações em sua época eram realizadas de dia, Nunn usa do imaginário e criatividade. A iluminação dessa cena é de tonalidade azul escuro e prateada, uma vez que os jovens comentavam sobre o brilho do luar. O diretor transpõe as palavras em imagens visuais, tendo como trilha sonora a Sonata para piano n. 14, de Beethoven, a famosa *Sonata ao luar*, cujo pulsar rítmico é lento e se desenvolve gradativamente, provocando no ouvinte a sensação de paz, harmonia

e tranquilidade, compasso a compasso. Nesse sentido, a escolha dessa música vem para rememorar o que Lorenzo comentou com Jéssica sobre a harmonia da música que eles estavam ouvindo no momento em que dialogam na casa de Pórcia e ela chamou-lhe a atenção ao mencionar que ela nunca se alegrava com a doçura de uma música.

Ressalta-se que nenhuma versão anterior mostra Bassânio ajoelhando-se para pedir perdão a Pórcia por ter dado o anel como forma de pagamento e agradecimento ao advogado/Pórcia. Tal gesto o coloca em uma posição de reconhecimento pela superioridade da esposa. Percebendo o desespero de Bassânio, Antônio intercede por ele, assim como em Shakespeare. Pórcia decide confessar a verdade, junta-se a Nerissa e ajoelham-se em pedido de perdão aos maridos por terem sido enganados, em sinal de igualdade ao gesto de Bassânio. É um gesto altamente performático e demonstra que elas ensaiam uma provável submissão a eles. Isso está presente nos olhares entre elas. Pórcia usa esse momento para salvar seu casamento e convencer Antônio a repassar o anel ao amigo para que em posse dele jurasse fidelidade a ela novamente, como no texto de Shakespeare. Antônio não olha para o jovem diretamente, desvia o olhar, entrega-lhe o anel. Em um gesto inesperado, Antônio une as mãos do casal sendo a testemunha do juramento e beija Pórcia no rosto.

Por fim, Antônio recebe das mãos de Pórcia uma carta que relata a condição atual de seus empreendimentos financeiros e entusiasticamente dirige-se a Bassânio para lhe dar um abraço, mas o jovem inflexível refuta, sugerindo que não seria possível, ou na verdade nunca mais (ou pelo menos, não naquele lugar!). É um posicionamento ambíguo.

A peça termina com todos os personagens no palco. A comicidade da troca de papéis é eliminada nesta versão. Jéssica busca seguir seus caminhos, por fim ajoelha-se, após ter conhecimento do julgamento do pai e da riqueza que herdará, chora e canta em forma de lamento dois versos da música hebraica que cantou com ele, como se fosse um choro de dor. Essa canção chama-se *Eshet Chayil* e é uma oração hebraica tradicional da cultura judaica. É um poema famoso de Salomão, o terceiro rei de Israel, que expressa como é, ou como deveria ser uma mulher virtuosa. Jéssica canta os versos: “Ela lhe fará bem e não mal todos os dias de sua vida.”[217] Este poema determina que uma mulher deve ser forte, de confiança do marido, gentil para com todos, caridosa, entre outras virtudes. Jéssica é o “outro” dentro desse novo contexto. O motivo de ela cantar novamente em hebraico é possivelmente porque, por meio daquela língua e cultura, Jéssica encontre a sua identidade. Nesse momento, ecoa o discurso de Lancelote quando mencionou que ela sempre seria uma judia. E ela respondeu que o esposo a salvaria por ser cristão. Mais um personagem com fim ambíguo. Será que ela iria demonstrar uma identidade diferente e se submeter ao domínio do esposo, assim como a canção preconiza? Pórcia termina a peça dizendo: “Está quase amanhecendo”. Todos ficam em silêncio!

[217] Em inglês: *She will do him good and note vil all the days of her life*. Em hebraico: GUEMALÁTEHU TOV VELÔ RÃ, COL YEMÊ CHAYÊHA.

6 *O MERCADOR DE VENEZA*, DIREÇÃO DE MICHAEL RADFORD

6.1 HISTORICIZAÇÃO: ÓTICA CONTEMPORÂNEA DE VENEZA DO SÉCULO XVI

> *Venice, he who seeth thee not praiseth thee not, but he who seeth thee it costs him dear*[218]
> John Florio, *Second Frutes*, 1591.

> *I may say of thee the traveller doth Venice: Venetia, Venetia, chi non ti vedi non ti pretia.*[219]
> Shakespeare, *Love's Labour's Lost* (4.2.82-85).

Os processos criativos e as transações intermidiáticas utilizadas na adaptação de *O mercador de Veneza* para o cinema (2004), sob a direção de Michael Radford, exploram de forma mais explícita as questões de raça, gênero e sexualidade já expostas por Shakespeare. O dramaturgo evidencia as tensões em virtude do ódio religioso, racial e cultural; portanto, a pergunta que permanece é: até que ponto, Radford historiciza e apresenta nessa transposição fílmica mudanças de significado do texto de Shakespeare para o cinema?

Cada adaptação de uma obra clássica proporciona várias possibilidades de criação nesse percurso de uma mídia a outra no tempo e no espaço, já que se trata de um processo em constante mudança. Segundo Anne Ubersfeld, um clássico é tudo aquilo que, não tendo sido escrito para nós, mas para outros, reclama uma adaptação [...]. Ler hoje é des-ler o que foi lido ontem — não que esta leitura tenha se tornado 'falsa', mas é que não é mais para nós" (2002, p. 9-13).

A estética de Brecht já preconizava a atualização dos clássicos. O dramaturgo cunhou o termo "historicização". Na visão de Brecht, historicizar é "mostrar os

---

[218] "Veneza, quem não te vê não te elogia, mas quem te vê lhe custa caro" (FLORIO,1591- minha tradução). Disponível em: <https://www.florioshakespeareauthorship.com/2021/06/18/shakespeare-proverbs-john-florio/.> Acesso em: 21 mar. 2024. Em italiano: "Venetia, chi non te vede non ti pretia, ma chi ti vede bene gli costa."

[219] "Posso falar de ti como faz o viajante: Veneza, Veneza, quem não te vê não te aprecia" (4.2. 82-85).

acontecimentos e os homens sob seu aspecto histórico, efêmero" (BRECHT, citado em PAVIS, 2005, p.196). Sob essa ótica, Pavis assevera que historicizar é "mostrar um acontecimento ou uma personagem à sua luz social, histórica, relativa e transformável [...], o que levará o espectador a pensar que sua própria realidade é histórica, criticável e transformável" (2005, p.196).

Camati (2009d) e Hutcheon (2013) corroboram os conceitos de Brecht e Pavis. Segundo Camati,

> Brecht defendia a necessidade da historicização dos clássicos, um processo que põe em jogo duas historicidades: **o tempo em que o texto foi escrito** e o **tempo em que ele é reescrito ou transposto para outro meio**, visto que o passado influi no presente, e o presente modifica o passado. (2009d, p. 295 – minhas ênfases)

Outro posicionamento é o apontado por Hutcheon, ao asseverar que

> o tempo possui ainda a capacidade de nos fazer esquecer, é claro, mas podemos nem sempre ter tido conhecimento de coisas — como detalhes de um contexto temporal — que poderiam ser relevantes para questões de poder. A adaptação cinematográfica [*The Merchant of Venice*] (2005), de Michael Radford, **historiciza**, através de imagens visuais, coisas que o público de Shakespeare (ou de hoje) pode não ter conhecido. (2013, p. 195-196 – minha ênfase)

Trazendo a História para auxiliar na contextualização dessa adaptação ambientada no século XVI, apesar de o diretor abordar as questões na ótica da contemporaneidade, Veneza era o centro do mundo conhecido nos séculos XV e XVI. Considerada a cidade mais importante da economia mundial, de acordo com Attali,

> é lá que se fixam os preços das principais mercadorias e se constroem as melhores embarcações, as *galere da mercato*[220]. É de lá que mercadores cristãos e judeus

[220] Galés de mercado: tipo de navio movido a remo, usado no Mediterrâneo.

> remetem para o Oriente a lã de Flandres, o veludo de Gênova, a lã feltrada de Milão e de Florença, o coral de Barcelona. (2008, p. 241)

Antônio (Jeremy Irons) “tem um barco que se destina a Trípoli, outro às Índias e [...] um terceiro rumo ao México, um quarto à Inglaterra, e mais outras empresas que espalhou pelo estrangeiro” (1.3.15-16). Os comerciantes e navegadores exportavam mercadorias e traziam diversas novidades do Oriente para Veneza, como sedas, perfumes, brocados, joias, entre outros artefatos de luxo. Lá abundavam os perfumes, as especiarias, os tecidos ricos, os cosméticos, as joias e uma grande alegria de viver.

Veneza era um centro emergente, um local do capitalismo nascente e de grande influência na Europa, com projeção em muitos campos artísticos, sempre buscando mostrar a sua influência, como na publicação e difusão de imagens, na pintura a óleo e no uso das cores, chegando a criar uma escola veneziana de pintura, a qual exerceu influência em muitos artistas, na construção de palácios grandiosos sobre canais ou de habitações modestas e bem organizadas para os artesãos; na música coral, madrigais e no desenvolvimento da música para instrumento de corda, na criação de cristais requintados, no teatro vernáculo, entre outras.

O símbolo desse apogeu de Veneza desde o século XI por mais de três séculos foi a moeda de ouro, o ducado, um dos padrões monetários junto com o florim florentino. Na Sereníssima República, como era denominada, concentravam-se todas as qualidades e todos os defeitos da nova sociedade que surgia após o declínio da longa Idade Média, a chegada dos pensamentos humanistas e o esplendor do Renascimento.

Diferentemente das adaptações de Sichel e Nunn, um dos grandes destaques desta adaptação é a filmagem em locações autênticas em Veneza, uma vez que a preservação do patrimônio histórico se presta bastante como cenário para filmes de

época, como a ponte do Rialto e o palácio do Doge, entre outros espaços. A luz do sol e as gravações externas conferem ao filme uma aparência dourada e importante como metáfora de riqueza, fazendo alusão também à famosa frase de Shakespeare: “Nem tudo que reluz é ouro”.

A cena inicial do filme tem como cenário o Grande Canal de Veneza, local intensamente retratado por vários artistas em diferentes épocas (Figura 35), como o artista italiano Giovanni Antonio Canal, conhecido por Canaletto (1697-1768), nascido em Veneza.

Figura 35: Giovanni Antonio Canaletto, *O Grande Canal com San Simione Piccolo.* óleo s/ tela (c. 1740), National Gallery. Fonte: Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/canaletto-venice-the-grand-canal-with-s-simeone-piccolo>. Acesso em: 20 nov. 2023.

O pintor era mestre em retratar a atmosfera da cidade pelo ângulo barroco, captando a visão de suas ruas e canais, envoltos em luzes e sombras, uma das características deste estilo artístico. Tudo indica que Radford se inspirou em Canaletto para a abertura do filme e para várias outras cenas. Das três versões analisadas nesta tese, a de Radford é a única que apresenta cenas gravadas *in loco*.

Radford e sua equipe expandem e constroem novos significados ao ambientar o rico contexto veneziano daquela época. De forma marcante, dão destaque ao cenário e ao figurino do fim do século XVI com extremo detalhismo e riqueza. Como Veneza era um lugar de luxo e de novidades, principalmente no tocante a publicações

de livros, dicionários, diários de bordo etc., o fato de ser uma cidade em que circulavam muitos estrangeiros e muitos visitantes de outras culturas impulsiona um novo tipo de publicação impressa: o livro de trajes, que espalhava na Europa o estilo veneziano de se vestir e que serviu de base para o figurino dessa versão. Com isso, Radford apresenta a movimentada cena renascentista italiana, aos moldes de *A megera domada* (1967) e *Romeu e Julieta* (1968), de Franco Zeffirelli (1923-2019), cujas obras cinematográficas remetiam às pinturas dos mestres do Renascimento. Essa já era uma prática de Shakespeare. Fazia uso de obras da pintura, como em *Vênus e Adônis*, inspirado nas *Metamorfoses*, de Ovídio, e na tela homônima, de Ticiano (1554).

Radford e equipe, ao que tudo indica, inspiram-se em Shakespeare e em Zeffirelli e fazem referências intermidiáticas, no conceito de Rajewsky, ao retratarem cenas e personagens semelhantes às telas. Outros diretores fizeram uso de técnicas similares na transcriação midiática, “não se trata de pinturas específicas, mas de especificidades da pintura como cores, formas, luz, texturas e enquadramentos utilizados como inspiração para a composição de cenários, figurinos e organização espacial” (CAMATI, 2013, p. 24).

Shakespeare certamente voltou seu ouvido sagaz para as conversas de marinheiros nas tavernas sobre as diferentes localidades, em especial sobre Veneza e o gueto, e para os relatos dos famosos cortesãos exploradores, como Walter Raleigh (1552-1618) e Francis Drake (1540 -1596). Segundo Maria Clara Galery:

> Veneza foi exaltada por sua diversidade na escrita do viajante inglês Thomas Coryat (1577-1617), assim como na do cardinal e diplomata italiano Gasparo Contarini (1483- 1542) [...]. Tanto em *Otelo* quanto em *O mercador*, Shakespeare se apropriou do mito de Veneza, difundido durante o Renascimento a partir das obras de Coryat e Contarini. (2019. p. 23-24)

Ao que tudo indica, Shakespeare teve também contatos com as traduções do italiano para o inglês, de John Florio (1552-1625), importante tradutor e professor de italiano na Inglaterra, uma vez que Florio, por volta de 1592, esteve a serviço de Henry Wriothesley, conde de Southampton, (1573-1624), patrono do poeta.

Segundo Shaul Bassi e Alberto Toso Fei, “durante o Renascimento, a justiça foi a virtude que Veneza colocou firmemente no centro da imagem mítica que projetava de si mesma e a justiça veneziana foi celebrada tanto por historiadores e cronistas estrangeiros como por venezianos”[221] (2007, p. 17). Foi em nome dessa inabalável justiça que Shylock pleitearia que seu contrato fosse cumprido.

Nessa época o europeu teve contato com “o outro”, sob muitas faces, conforme afirma Geraldine Heng (2018), já abordado no capítulo 1. Veneza era parada para pessoas dos mais diversos cantos do mundo, cada qual com suas tradições e costumes, o que colocava o homem moderno diante de novas realidades.

A constante expulsão de judeus de vários locais da Europa provocou uma diáspora, dispersando o povo hebreu, e muitos decidiram fugir para outras terras, partindo sem ou quase sem nenhum bem. Uma boa parte se dirigiu à Itália, em especial para Veneza, denominada naquela época de a Sereníssima República, porque era uma cidade que prosperava e resplandecia por meio de sua arte, erudição, diversidade, economia, fascinação. Tal desenvolvimento povoava o imaginário de muitos pelo mito de prosperidade, da riqueza, de ser um local onde tudo era permitido. Veneza passou a ser palco de uma onda de antissemitismo.

[221] “During the Renaissance Justice was the virtue that Venice placed firmly at the centre of the mythical image it projected of itself and Venetian justice was celebrated as much by foreign as by Venetian historians and chroniclers” (2007, p. 17).

Devido ao número de estrangeiros que estavam chegando à Itália, em especial os judeus, foram criadas políticas de segregação em Veneza, em 1515. A comunidade judaica que vinha da Alemanha, da Itália, da Espanha, de Portugal e do Império Otomano foi confinada em uma das ilhas minúsculas e insalubres chamada de Giudecca.

Após a instalação dos judeus nessa ilha, o bairro passou a ser denominado originariamente de "*getto*" e se tornou um local de segregação. O lugar recebeu esse nome porque algumas fundições de cobre estavam instaladas nessa parte de Veneza e o local ficou conhecido como "*Geto del nome del nostro Comum*", o que significa "Fundição Pública de Cobre". Como os primeiros judeus que se mudaram para a área eram alemães e falavam a palavra com o "g" forte, nasce a palavra "*ghetto*" (BASSI; FEI, 2007, p. 152). Essa é a origem da palavra na Europa, embora não fosse a primeira vez que os judeus eram obrigados a viver em bairros segregados. Os judeus foram forçados a viverem isolados no "*ghetto"*, onde permaneciam separados do resto da cidade por muros e portas fechadas das 18h até às 12h do dia seguinte. A palavra "ghetto" aportuguesada para "gueto" passou a ser sinônimo de segregação racial.

Shakespeare não menciona a palavra gueto na peça *O mercador de Veneza*; entretanto a descrição de Lancelote, o *clown*, quando indagado por seu pai (Gobbo) sobre a localização da casa de Shylock é de um espaço similar a um bairro isolado de judeus em Veneza. Além de serem isolados, passaram a usar identificações em suas vestimentas, aumentando ainda mais o preconceito — isso volta novamente no século XX, quando o nazismo impõe a diferenciação do povo judaico. Destaca-se que, em novembro de 2023, após todos os acontecimentos de terror do século XX, em virtude de conflito entre Israel e a Palestina, Israel solicita que cidadãos evitem exibir símbolos judaicos em outros países, como o *quipá* com a Estrela de Davi, diante do aumento

significativo de antissemitismo e violência contra israelenses e judeus em todo o mundo, o que mostra que a temática posta por Shakespeare sobre a intolerância e a violência ainda continuam a ressoar, passados mais de 400 anos.

Desde o Concílio de Latrão (1215), já havia o decreto de obrigatoriedade de código de vestimenta diferenciada aos judeus e sarracenos[222] que viviam em terras cristãs para que pudessem ser distinguidos da população cristã. Dessa forma, procuravam evitar o casamento entre eles e, consequentemente, a miscigenação. No século XIV, a pequena comunidade judia em Veneza era próspera e eles encontravam-se bem integrados, mas em 1420, o doge, preocupado com esta integração, determinou o uso de um chapéu amarelo para diferenciá-los.

Radford mostra que os judeus diferenciados por chapéus vermelhos (Figura 36), não usavam somente este adorno, a vestimenta também os diferenciava. O uso do chapéu começou a ser associado aos “assassinos de Cristo” e à traição em geral, de acordo com a mentalidade medieval europeia.

Figura 36: Fotograma de Shylock (Al Pacino) e seu amigo Tubal (Allan Corduner), em *O mercador de Veneza*, de Michael Radford (2024). Ambos fazem uso de chapéus vermelhos, obrigatoriedade instituída pelas leis venezianas para diferenciar judeus dos cristãos. Fonte: O MERCADOR de Veneza. Direção de Michael Radford. Los Angeles: Columbia Tristar Home Entertainment, 2004.

Os historiadores não sabem exatamente quando houve a transição da cor amarela para o vermelho. Acreditam que, em decorrência do amarelo ter sido uma cor

[222] Sarracenos: árabes muçulmanos ou não, assim referenciados pelos cristãos na Idade Média.

que estava associada com prostituição, uma vez que foram feitas tentativas de impor o uso da cor amarela para as a prostitutas, é que houve a mudança. Certamente, para a igreja e para as leis, não era a cor da roupa que importava, e sim o reconhecimento para que não houvesse a possibilidade de se relacionarem com cristãos.

Ao longo dos séculos, cada grupo da comunidade judaica em diferentes partes da Europa usava vestimentas diferenciadas (Figura 37). Destaque para os números 4, 5 e 11, que mostram como se vestiam os judeus na Itália renascentista e que inspirou o figurino dos judeus na versão de Radford.

Figura 37: Vestuário dos judeus ao longo dos séculos - 1. França (séc 12). 2 e 3. Alemanha (sécs 12 e 13). 4 e 5. Itália (séc 14). 6. França (séc 14). 7. Alemanha (séc 15). 8 e 9. Constance (1417). 10. Holanda? (séc 15). 11. Itália (sécs 15 e 16). Suiça (sécs 15 e 16). Fonte: Disponível em: <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/4699-costume>. Acesso em: 03 nov. 2023.

Embora o gueto tenha sido concebido para segregar os judeus, isso não os impediu de manterem interações sociais e econômicas com os cristãos. Segundo Attali, “como o papa continua recebendo confortáveis foros dos banqueiros judeus instalados em seus Estados, não é o caso de expulsá-los. A decisão é então tomada: separação” (2003, p. 294). Apesar de toda a humilhação e estilo difícil de vida, pela primeira vez encena-se o teatro judaico entre 1528 e 1575, constroem-se sinagogas espetaculares, desenham-se belíssimas iluminuras, imprimem-se vários livros e organizam-se debates filosóficos. Como os judeus não podiam exercer determinadas profissões e estavam vivendo em péssimas condições, o que dificultava ainda mais a

sobrevivência, “o empréstimo de dinheiro resta como única atividade autorizada a esses enclausurados, privados de qualquer abertura” (ATTALI, 2003, p. 56). Em 1586, dez anos antes de Shakespeare escrever a peça *O mercador de Veneza,* “havia em torno de 1.424 judeus vivendo na cidade (Veneza)” (BRAUDEL, 1987, p. 116).

Os judeus tinham importância vital para a economia de Veneza, pois com os empréstimos a juros movimentavam os negócios e contribuíam para a vida política da cidade-estado. Eram os únicos que dispunham de grandes somas em moedas para emprestar às empresas e aos mercadores. Sobre cada empréstimo cobravam juros, tomando como garantia objetos da vida cotidiana, como louças e vestimentas (LE GOFF, 1998). O gueto de Veneza seria desmantelado no século XVIII, em virtude dos ideais da Revolução Francesa. Atualmente, a região que serviu de aprisionamento é um centro de história e cultura judaica. Muitos judeus continuaram a viver em bairros segregados, mesmo no século XX, em cidades como Varsóvia, Praga, Frankfurt.

A aceitação do “outro”, do “estrangeiro”, do diferente nas relações culturais, regionais, linguísticas, religiosas e outras, depende do avanço de uma sociedade na arte de educar o conhecimento dos indivíduos a fim de diminuir o preconceito. É pela inferioridade atribuída ao “outro” que se discrimina. Nesse sentido, o grupo social dominante se legitima para subjugar o outro. Assim, Camati enfatiza que:

> Em *O mercador de Veneza*, Shakespeare mostra as constantes tensões decorrentes do ódio racial, religioso e cultural entre o cristão e o judeu, **ambos mercenários e usurários, atados em simbiose econômica** na Veneza renascentista, centro do capitalismo emergente, onde a peça é ambientada. Na verdade, porém, o objeto da reflexão do dramaturgo é a Londres de sua época, igualmente um grande centro comercial internacional, que também era palco de uma forte onda de antissemitismo. Em evidente paralelo, Shakespeare não só mostra a explosão dos ódios e agressividades de ambos os lados, fruto da intolerância recíproca em suas relações de oposição e dependência, mas também evidencia um processo de desmistificação da ideologia dominante. (2009e, p. 62 - minha ênfase)

Sobre a historicização que Radford e equipe promovem, destaca-se o figurino. As mulheres da nobreza no século XVI usavam tecidos caros, como brocado, veludo ou seda, mostrando discretamente os seios, e corpetes justos com saias largas, como usado pela personagem Pórcia. Lenço e leques eram acessórios importantes e Radford insere uma cena onde Jéssica deixa o lenço cair na saída da sinagoga para dar sinal de seu amor a Lorenzo, que está acompanhado de Bassânio, ambos mascarados, o que nos faz lembrar que a cena se dá durante o Carnaval.

As máscaras desempenham papel importante na vida dos personagens, como Bassânio, Lorenzo, entre outros, em especial quando os jovens estão comemorando o Carnaval. Elas poderiam ser usadas no Renascimento em diferentes épocas e não apenas no Carnaval, com a finalidade de que alguém poderia simplesmente brincar e liberar “suas máscaras sociais” e proibições de classe ou de gênero. Essa tradição em Veneza era proibida às prostitutas. As máscaras estão presentes em várias culturas. Nesse contexto, já inserido por Shakespeare, faz-se alusão ao carnaval veneziano, muito em voga no século XVI, aos *maschereri* — artesãos que as produziam — e aos recursos utilizados no teatro. O Carnaval veneziano tem grande tradição e as máscaras estão presentes na Europa “desde a antiga tradição livresca das *saturnais*[223], com seus ritos, disfarces, destronamentos e pauladas” (BAKHTIN, 2008. p.172). No teatro, as máscaras eram “usadas para expressar a característica principal da personagem [...]. As máscaras, além de estabelecer a individualidade e o traço dominante de cada personagem, aumentavam a altura do ator [...] (HELIODORA, 2013, p. 36).

[223] Do latim *sartunalis*. Festas romanas celebradas após ao inverno em honra de Saturno para comemorar o renascimento da vida e das forças da natureza.

As mulheres estampavam o chique decadente em Veneza — foram elas que criaram a moda de pintar o cabelo ao sol, criando as famosas nuances acobreadas do louro veneziano. A Sereníssima República era famosa pela beleza e o estilo mais livre das mulheres era relatado por historiadores. Parte da sociedade via a liberdade dessas mulheres com preconceito. Vale ressaltar que Shakespeare faz uso dessa mentalidade da época em *Otelo* (1603-1604), quando Iago incute em Otelo a dúvida sobre a lascívia de Veneza, onde as mulheres eram consideradas muito livres. Na ótica de Iago, se as mulheres não fossem prostitutas de fato, elas eram pelo pensamento. Iago diz "à parte": "Com Cassio, agora, eu falarei de Bianca, /Rapariga que vende os seus desejos/ Pra comprar pão e roupa. Adora Cassio, /E a praga da rameira é seduzir [...] (4. 1.91-94)".

Pórcia era uma representação da estética da beleza do Renascimento, com seu cabelo de "tosão de ouro", inclusive a tonalidade da filmagem na casa da rica herdeira segue uma paleta de cores pendente para o dourado. Muitos pintores e humanistas do Renascimento italiano criaram o modelo de beleza feminina e o representaram em suas telas. Segundo Umberto Eco:

> A mulher renascentista usa a arte da cosmética e dedica-se com atenção à cabeleira (é uma arte requintada, sobretudo em Veneza), tingindo-a de um louro que muitas vezes tende ao ruivo. Seu corpo é feito para ser exaltado pelos produtos da arte dos ourives, que também são objetos criados segundo cânones de harmonia, proporção e decoro. O Renascimento é um período de empreendimento e atividade para a mulher, que na vida de corte dita leis na moda e adequa-se ao fausto imperante, sem esquecer, no entanto, de cultivar a própria mente, participante ativa das belas-artes e com capacidades discursivas, filosóficas e polêmicas. (2013, p. 196)

O figurino dos homens no século XVI em Veneza era abundante de roupas sobrepostas, com muito linho e vestiam um casaco justo chamado gibão, uma espécie de colete, com golas de diversos modelos e ombros almofadados, chapéus achatados

e largos, correntes e capas curtas, entre outras peças. Usavam calções curtos e bufantes, geralmente com *codpiece*[224]. Para Victoria Bartels, da Universidade de Cambridge, os homens naquela época estavam preocupados com a masculinidade, com as proezas militares e com a virilidade (2015)[225]. As pinturas renascentistas servem de inspiração para o vestuário masculino dessa versão (Figura 38). Por exemplo, o figurino da cena de Bassânio e sua comitiva masculina na casa de Pórcia remete à obra *O retrato de um jovem*, do pintor renascentista italiano Rafael (1483-1520), mestre da pintura da escola de Florença (Figura 39).

Figura 38: Fotograma de Bassânio e sua comitiva na casa de Pórcia, em *O mercador de Veneza*, de Michael Radford, 2004. Fonte: O MERCADOR de Veneza. Direção de Michael Radford. Los Angeles: Columbia Tristar Home Entertainment, 2004.

Figura 39: Retrato de um jovem. c. 1504-1506. Óleo sobre madeira 54 x 39 cm. Rafael. Museu de Belas Artes de Budapeste. Fonte: Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/sheepdog_rex/8011616027>. Acesso em: 27 nov. 2023.

[224] *Codpiece*: uma peça acoplada à calça muito em voga nos séculos XV e XVI para cobrir a genitália masculina.
[225] Artigo *What goes up must come down*: a brief history of the codpiece. Disponível em: <https://www.cam.ac.uk/research/features/what-goes-up-must-come-down-a-brief-history-of-the-codpiece>. Acesso em: 20 nov. 2023.

A questão da licenciosidade dos costumes de Veneza é retratada por Radford ao optar por recriar e transpor a cena inicial do terceiro ato, quando Shylock, ao saber da fuga de sua filha Jéssica (Zuleikha Robinson) sai à procura dela pelas ruas da cidade e entra em um prostíbulo. Considerando-se que se trata de um local de exclusão, mais uma vez Radford reforça o *leitmotif* da narrativa fílmica, que é a intolerância e o preconceito. Uma adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos" (STAM, 2006, p. 48).

A figura da prostituta é emblemática na adaptação. Para melhor compreender o contexto, é importante ter em mente que as cortesãs, consideradas *cortigiana onesta*, uniam, na grande maioria, a beleza a uma cultura ampla e domínio das artes e letras. Eram geralmente mulheres cultas e com uma formação cuidadosamente trabalhada. Kay Stanton em *Shakespeare's 'Whores': Erotics, Politics, and Poetics* (2014), obra que foca nos efeitos pessoais e sociais positivos da sexualidade feminina, afirma que *Otelo*, de Shakespeare, é a peça em que a palavra "***whore***"[226] aparece mais vezes na obra shakespeariana.

Segundo relato da época e registrado na obra de Cesare Vecellio (1530-1601), editor de um livro de 420 páginas sobre o vestuário na Europa e principalmente da Veneza renascentista, "os aspectos mais diferenciados no vestuário das cortesãs eram o uso de maquiagem e a prática de tingir os cabelos, utilizando-os em seu penteado acessórios exóticos" (SANT'ANNA; LAGO, 2020, p. 37). As prostitutas, na grande maioria, usam penteados exóticos nessa versão de Radford (Figura 40).

[226] *Whore*: prostituta.

FIGURA 40: *Cortigiana Famosa* – Habiti delle Donne Venetiane
(ca. 1591-1610). FRANCO, Giacomo. Gravura em metal, 28 x 21 cm (página). Fonte: Disponível <em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/350079>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Em uma cena nessa adaptação, Solânio e Salério estão entre prostitutas com seios de fora. As prostitutas eram obrigadas a andarem de seios de fora para provar que eram mulheres e cortesãs. Pelas ruas, além de estarem com os seios de fora, elas usavam *chopine.*[227] Ressalta-se que os únicos pés vistos na arte de Veneza eram das cortesãs e prostitutas, além das telas de Vênus, nas quais eram representadas nuas (Figura 41).

Figura 41: Cortesã veneziana usando *chopine*. Imagem de Pietro Bertelli, 1589. Fonte: Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-dfcd-a3d9-e040-e00a18064a99>. Acesso em: 19 nov. 2023.

[227] *Chopine:* sapatos altíssimos de plataforma, bastante comums durante o Renascimento e usados por grande parte das mulheres.

Shakespeare faz referência a esse estilo de calçado em *Hamlet* (1600-1601) quando o príncipe se encontra com os jovens atores da trupe. Ao lembrar-se de um deles travestido, ironicamente, diz: *By'r Lady, you ladyship is nearer to heaven than when I saw you last by the altitude of a chopine*![228] (2.2.364).

Os amigos de Bassânio (Joseph Fiennes) aparecem em primeiro plano ao lado de uma das cortesãs que está com seio desnudo. Uma outra jovem toca teorba[229] e canta uma canção renascentista. A criação da cena de uma cortesã tocando teorba e cantando é, ao que indica, uma referência intermidiática a uma famosa poetisa e cortesã veneziana do século XVI, chamada Veronica Franco (1546-1591). Essa cortesã dominava o canto e o alaúde perfeitamente. Tintoretto (1518-1594) a eternizou em retratos (Figura 42).

Figura 42: *Retrato de uma dama* (Veronica Franco),
Século XVI. Museu de Arte Worcester, Massachusetts. Fonte: Disponível em:
<https://dornsife.usc.edu/veronica-franco/portraits-of-franco/>. Acesso em: 15 nov. 2023.

[228] Prefere-se deixar a frase em inglês. A tradução de Barbara Heliodora para estes versos não contempla na totalidade o sentido de *chopine.* Segue: "Pela Virgem, a senhorita chegou mais perto do céu desde que a vi pela última vez pela altura de um coturno" (2.2.382-384). No entanto, na tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, o tradutor se utiliza de um termo mais arcaico: "Por Nossa Senhora, Vossa Mercê está mais próxima do céu do que quando a vi pela última vez: a diferença é toda a altura de um chapim" (1976, p. 94).

[229] teorba: instrumento italiano criado no fim do século XVI, semelhante ao alaúde.

O cinema trouxe à tela a vida de Veronica Franco no filme *Em luta pelo amor (Dangerous Beauty - 1998*). Há várias aproximações em termos de figurino e caracterização da personagem com a versão de Radford*,* o que indica que o cineasta pode ter se inspirado nesse filme. Além de conhecedora das artes, Veronica Franco era escritora e lançou algumas obras, como *Terze Rime* (1575), *Lettere Familiari a Diversi* (1580), *Tullia D'Aragona* (c. 1510-1556), *Dialogo dell'infinità di amore* (1547) e *Rime* (1549).

Várias pinturas do século XVI retratam mulheres venezianas em posição semelhante às prostitutas semidesnudas da versão de Radford, as quais foram eternizadas em quadros. Ao que tudo indica, ao caracterizar o ambiente do prostíbulo por meio de figurinos, cores, luz e sombras, cenário, Radford parece evocar um outro retrato de Tintoretto, o *Retrato de uma jovem mostrando seus seios,* de 1570 (Figura 43), também atribuído a Veronica Franco a musa inspiradora de Tintoretto. Segundo Ana González Mozo, citada em Guido Reni, "quer seja ou não Veronica Franco, ela sintetiza a beleza erotizada arquetípica da Renascença veneziana — enraizada na Idade Média — que é suficientemente realista para exercer no espectador um apelo tanto visual como táctil"[230] (2023, p. 341). É considerado o mais atrativo dos retratos pintados com um magnífico jogo de cores, formado por cinza, branco e roxo de extraordinária sutileza e refinamento, cores presentes nessa versão. Segundo Antônio Santoro, "as cores têm sua função dentro da pintura, elas harmonizam, tranquilizam, conciliam, compatibilizam, inflamam os sentidos, tudo dependendo do modo como são usadas pelos artistas" (2017).

[230] "sea o no Veronica Franco, la obra escenifica el arquetipo de belleza erotizada del Renacimiento véneto, enraizado en la Edad Media, cuya verosimilitude apela a la vista y al tacto del espectador" (MOZO, citada em RENI, 2023, p. 341).

Figura 43: *Retrato de uma jovem mostrando seus seios*. c. 1590. Oil on canvas**.** Museu do Prado Tintoretto, Domenico 1560 -1635. Fonte: Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/lady-revealing-her-breast/d35be5fe-c294-43c8-ab61-db79d4fd39c5>. Acesso em: 10 nov. 2023.

Outro artista com influência italiana que pode ter inspirado Radford e equipe é o pintor holandês Johannes Vermeer (1632-1675), cuja obra artística em geral é caracterizada pelo jogo de luz e sombra, observando-se certa influência italiana. A luz é usada com maestria para ressaltar a expressão, aprofundar ou criar uma atmosfera intimista. Vermeer retratava cenas da vida burguesa, repleta de simbolismo e intenções morais. Era um artista que preferia escolher por entre o povo modelos humanos, como prostitutas, que posavam como personagens para as suas obras. Há muitas telas de moças tocando alaúde (Figuras 44 e 45). É certo que Radford fez uso da técnica de Vermeer, entre outros pintores, na iluminação das cenas em sua adaptação, prestando homenagem à pintura, na saturação das cores, no uso da luz e sombra, da nitidez e obscuridade etc. Cada cena é como se fosse retirada de quadros. Nesse sentido, tais referências intermidiáticas, segundo Rajewsky, são processos pelo qual uma mídia (o cinema) dentro de seu espaço e com seus próprios recursos, refere uma outra mídia (pintura), tematizando, simulando alguns de seus elementos, técnicas e estruturas (2012b, p. 57). Sobre a descrição pictural, Viola Winner, citada em Louvel, afirma que é “a prática que consiste em descrever pessoas, lugares,

cenas, como se tivessem quadros de pintura, ou temas de quadros, e a utilização de objetos estéticos para enfatizar os desenvolvimentos temáticos” (2012, p. 47).

Figura 44: Vermeer. *Mulher tocando alaúde*, 1669-1672. Fonte: Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/a_mansao/obras/vermeer_viola.htm>. Acesso em: 20 out. 2023.

Figura 45: Vermeer. *Mulher tocando alaúde*, 1669-1672. Fonte: Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/a_mansao/obras/vermeer_viola.htm>. Acesso em: 20 out. 2023.

Há grande preocupação nessa adaptação com a contextualização do texto shakespeariano, mostrando que o ódio e o preconceito aos judeus foram construídos. Para isso, o diretor e sua equipe se utilizam de fontes históricas nesse processo de historicização brechtiana para valorizar ainda mais a obra de Shakespeare e com isso atestar que o autor retratava não somente as mentalidades, mas todo o contexto histórico-político do início da Idade Moderna, uma vez que as características

socioeconômicas de *O mercador de Veneza* seriam uma metáfora da própria Londres elisabetana, representando um porto que se desenvolvia e fervilhava de atividades comerciais (ATTALI, 2008, p. 310). Segundo Galery: “o público de Shakespeare, ao ver a representação da cidade italiana na peça, era capaz de identificar ali aspectos do mundo em que viviam e perceber, porventura, algumas de suas contradições (2019, p. 25).

Apesar de a narrativa se passar no século XVI, a essência dessa versão cinematográfica é de uma leitura contemporânea da obra de Shakespeare, sob o olhar das questões de racismo, de gênero e sexualidade, principalmente por meio da ênfase dada ao homoerotismo, à questão do patriarcado e ao papel das mulheres, bem como à intolerância religiosa e étnica da atualidade.

6.2 NAS BORDAS DA CIDADE: OS GUETOS E A EXCLUSÃO SOCIAL DE SHYLOCK

> Pórcia: *É impossível; pois não há poder/ Que altere qualquer lei já promulgada* [...]./ *Isso é impossível*.
> *O mercador de Veneza* (4.1. 222-226)

> Shylock: *Tomai a minha vida junto ao* resto. /*Pra que serve o perdão se me tomais/ Minha casa e mais tudo o que a sustenta:/ Ao tomar-me os meus meios de viver*,/ *Vós tomastes de mim a própria vida.*
> *O mercador de Veneza* (4.1. 374-378)

O mercador de Veneza certamente sofreu forte influência da onda nociva que se espalhava contra os judeus na Inglaterra e no mundo na época de Shakespeare, embora eles tivessem sido expulsos do Reino Unido havia muitos anos. Essa informação histórica, entre outras, é importante para o contexto de recepção da adaptação fílmica de Michael Radford.

No início, diferentemente do texto shakespeariano, Radford insere um prólogo para situar o espectador na conjuntura do início da Idade Moderna. Essa historicização, na perspectiva brechtiana, aborda sobre a onda de antissemitismo que varria Veneza no século XVI, considerada a cidade-estado mais liberal da Europa. Na sequência da versão, os espectadores seguem uma gôndola pelos canais de Veneza, na qual estão representantes da igreja dentro de uma navegação, segurando uma enorme cruz, e proferindo sermão que condena a usura. O discurso dos religiosos incita o público a se rebelar contra os judeus que se encontram na ponte do Rialto e redondezas. Essa cena vem acompanhada de um texto de rolagem,[231] no qual constam informações sobre a localidade e o ano da narrativa (1596), além de uma breve contextualização do período. O ano é a data provável de quando Shakespeare escreveu a peça. Na versão dublada para o português, além do texto de rolagem, a informação é transmitida por meio de uma narração em *voice-over*.

O espectador é situado no cenário da onda de intolerância contra o povo judaico. Segundo Mirian Gilbert, a estratégia de informar o espectador "predomina nas encenações há pelo menos setenta anos" (2020, p. 19). O texto atenta quais as obrigações a serem cumpridas pelos judeus dentro dos guetos; entre elas, o horário de recolhimento e o uso de chapéu vermelho para que eles pudessem ser diferenciados dos cristãos, conforme apresentado no subcapítulo anterior. Segundo Hutcheon,

> ao fazer com que os judeus de Veneza utilizem chapéus vermelhos em seu filme, e que as prostitutas apareçam com os seios nus — conforme a lei os obrigava naquela época —, o diretor torna *O mercador de Veneza* uma peça sobre o antissemitismo e o papel das mulheres. (2013, p.196)

[231] Texto de rolagem (*scroll rolling* ou *crawling text*): termo utilizado para designar a rolagem de uma legenda ou um crédito em um filme ou produção televisiva.

O texto de rolagem chama a atenção sobre o “fanatismo religioso”. A frase diz: “Os sofisticados venezianos fechariam os olhos para isso, mas para os fanáticos religiosos, que odiavam os judeus, era outra questão...”[232], Radford atualiza o tema apontado e desperta na memória do espectador fatos recentes do mundo que foram motivados por causa de fundamentalismo religioso, à época do lançamento do filme. A estratégia de preparar o público por meio desse prólogo é de grande relevância porque a peça apresenta conotações e leituras diferenciadas após o Holocausto.

Intercalada à informação, surgem imagens de Antônio e Shylock em meio à multidão na Ponte do Rialto. No texto shakespeariano, quando Antônio se dirige até ele para solicitar o empréstimo de 3 mil ducados, Shylock comenta sobre a incoerência do mercador e rememora que Antônio havia cuspido na gabardine judaica dele. Radford intensifica essa cena dramática. Quando esbarra no mercador ainda no início da versão, Shylock recebe uma cuspida de Antônio no rosto, diferente do texto dramático, em forma de desprezo por ser usurário e judeu. Ainda nessa mesma cena, a multidão, incitada pelo discurso dos religiosos, lança um homem judeu da Ponte.

Um dos recursos de que um cineasta se utiliza em uma adaptação é deslocar ações, antecipando, postergando ou até mesmo cortando o que não lhe convém a fim de atender aos propósitos fílmicos. Essa é uma cena em que Radford “mostra” o que Shylock “narra” no texto de Shakespeare no momento em que eles têm o primeiro diálogo. Em Shakespeare, Antônio cospe na gabardine de Shylock; no entanto, em Radford, para atribuir mais força dramática à cena, Antônio cospe no rosto de Shylock. Radford demonstra muita competência nessa passagem. Mostrar o gesto agressivo de Antônio logo no início do filme desperta ainda mais no espectador a consciência

[232] “The sophisticated venetians would turn a blind eye to it but for the religious fanatics, who hated the Jews, it was another matter...”

sobre a intolerância dos cristãos aos judeus e o faz ver o personagem Shylock de outra forma. Tal iniciativa encontra ecos em Hutcheon quando assevera que “na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais” (2013, p. 69).

Ainda com o propósito de ampliar o universo de conhecimento do espectador sobre o contexto, há uma transição para uma nova cena em que é mostrada uma tocha acesa queimando as páginas de um livro religioso, provavelmente o Torá, o livro sagrado do judaísmo. Essa imagem remete a várias possibilidades de interpretação, pois é uma metáfora visual de intolerância religiosa. É inegável a associação com as constantes depredações e queimas de sinagogas em várias partes do mundo ocasionadas pela intolerância. Essa cena ainda pode ser uma alusão à Noite dos Cristais, quando, em 1938, milhares de lojas e mais de 250 sinagogas foram incendiadas na Alemanha por civis partidários do nazismo em uma única noite.

Surpreendentemente, a câmera em posição *plongée* mostra um ferrolho trancando os portões do agrupamento dos judeus, da mesma forma que procediam nos *ghetos* de Veneza do século XVI. A cena termina com o som diegético do barulho do metal. Tem-se nesse momento mais uma metáfora cinematográfica de exclusão.

O som destaca-se no universo ficcional dessa adaptação. Simultaneamente ao prólogo, todo o início vem acompanhado de uma música judaica instrumental tocada no *Kanun*[233] até ser interrompida abruptamente no momento em que o ferrolho fecha o gheto. O som não diegético da cena inicial atribui ênfase emocional à narrativa. A música continua e contribui para diferenciar dois mundos: o do cristão e do não cristão. Nesse momento, Shylock cumpre os rituais judaicos dentro de uma

[233] *Kanun*: instrumento utilizado no Oriente Médio semelhante a uma cítara.

sinagoga. Escuta-se um som diegético que é uma oração paralitúrgica iemenita, chamada *O Senhor de tudo revive toda alma*. A música fortalece a imagem de fé do personagem. Em seguida, aparece Antônio ajoelhado frente a um religioso que segura uma enorme cruz e o abençoa. Ao fundo toca uma canção do mundo do catolicismo, um *Dominus*[234]*.*

Todo esse primeiro momento de filme é uma interpolação inovadora de Radford e sua equipe. Essa introdução com a música é provavelmente a mais significativa na versão porque ela serve de apoio para o enredo e está sincronizada com a imagem, o que fortalece os significados que Radford procura evidenciar entre as diferenças entre o judaísmo e o catolicismo (LEONARD, 2024).

A alternativa de Radford para a primeira fala de Shylock é representativa no desenrolar da narrativa cinematográfica. Shylock e Bassânio se encontram em um mercado ao ar livre à margem de um dos canais de Veneza. Shylock compra carne de cordeiro, seguindo as tradições alimentares judaicas. O texto de Shakespeare já coloca tradições judaicas (*Jewishess*) quando Shylock menciona não comer carne de porco por ser uma prática condenada no judaísmo. A câmera capta a gôndola de Antônio chegando ao mercado. Ele toca a água com uma das mãos. Intercalada à chegada de Antônio, há uma cena rápida e a câmera mostra um carneiro de cabeça para baixo sendo abatido. A lâmina corta o pescoço do animal e o mostra sangrando. O contraste do branco com o vermelho é simbólico. O sangue escorre para o canal. Inevitável não associar o sangue do carneiro escorrendo e indo em direção à água com o gesto de Antônio tocando a água. Ressalta-se que o cordeiro é um dos símbolos mais representativos da Páscoa Judaica. No Antigo Testamento, Moisés indica que o cordeiro seja o sacrifício judaico comido na Páscoa, antes de os judeus

[234] *Dominus*: oração cantada em latim nos rituais cristãos.

fugirem do Egito. O sangue do cordeiro manchado nas portas das casas dos judeus protegeu o primogênito das famílias do anjo da morte.

A imagem do cordeiro também está presente no discurso de Antônio durante o julgamento, quando Bassânio se oferece para estar no lugar dele e diz: “Sou o pior cordeiro do rebanho;/O melhor para morrer. O fruto fraco/Cai logo ao solo; e eu me sinto assim./Não há melhor destino pra você/Que viver e escrever meu epitáfio” (4.1.116-120). Segundo Sinfield, Antônio se oferece à faca como a ovelha doente do rebanho, “isto é, um carneiro castrado” (1996, p.125). Na tradução de Heliodora[235] este excerto é: “Sou o pior cordeiro do rebanho” (4.1.116). Segundo Galery:

> A gota de sangue que jorra do pescoço do animal sacrificado, apesar de ser uma imagem sutil, é uma das mais significativas do filme: lembra a cera vermelha usada para selar o documento em que os termos do empréstimo que Shylock faz a Antônio estão explicitados e reforça a ideia do sangramento, crucial para a derrota de Shylock perante a lei de Veneza. Mas a simbologia do sangramento transcende a obra e não deixa de ser uma alusão a outro sacrifício, o próprio Holocausto. (2006, p.167)

Shylock compra uma peça de cordeiro e a câmera, com pouca iluminação, mostra o espaço e alguns detalhes. Sobressai-se apenas a cor vermelha da carne. Isso é mostrado no momento em que o açougueiro fatia um pedaço do cordeiro a pedido de Shylock e o coloca na balança. Tem-se aqui um *flashforward*. Há um prenúncio visual.[236] Nesse momento, Shylock tem conhecimento de que Antônio será o fiador de Bassânio. A carne é pesada e envolvida em um pano branco. Sabe-se que Shakespeare traz para seu texto dramático a libra de carne das fontes originárias da peça; entretanto, Radford, ao que tudo indica, interpõe esta cena para mostrar ao

---

[235] Em inglês, *a tainted wether of the flock*. Na tradução de Carlos Alberto Nunes (1966) optou-se por “a ovelha doente”. Na tradução de F. Carlos de Almeida Cunha e Medeiros e Oscar Mendes (1978) por “sou a ovelha negra do rebanho”.

[236] Prenúncio visual: ocorre quando um símbolo visual introduzido antes sugere uma ação que terá lugar posteriormente no filme (SIJLL, 2017, p. 114).

espectador que a ideia de Shylock pelo pedido de libra de carne nasceu naquele momento, motivado pela cena presenciada por ele. Nesse sentido, Radford faz uso do texto fonte de Shakespeare, o qual passa a ser “transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização” (STAM, 2006, p. 50). Na sequência do discurso, Shylock, já ciente do que pretende exigir — caso Antônio não cumpra o contrato — atesta que uma libra de carne humana não tem tanto preço e nem se pode aproveitar quanto a carne de carneiro.

A fala de Shylock sobre a fuga da filha e o dinheiro é uma referência ao texto de Marlowe; contudo, Shakespeare, diferentemente, dá mais ênfase à expressão ao usar as locuções interjetivas “Oh filha!” e “minha filha!”, que expressam sentimentos e emoções de surpresa, dor, dúvida e posse. Radford retira a parte em que Shylock menciona ter ódio dos cristãos, provavelmente, para atenuar o sentimento de Shylock por Antônio. Cabe ressaltar que há uma interpolação de Radford no momento da fuga de Jéssica, quando ela arremessa dinheiro a Lorenzo pela janela no ato II, cena 6, uma provável referência ao mesmo gesto de Abigail, filha de Barrabás, em *O Judeu de Malta,* de Marlowe. Abigail lança o tesouro escondido do pai pela janela. Shylock e Barrabás têm filhas que se distanciam de seus pais para se unirem a cristãos. Segundo Azevedo, há semelhanças “não apenas na escolha de um judeu como protagonista, mas também nas relações entre pai e filha” (2008b, p. 09). Começam as motivações de Shylock: ao tomar ciência da fuga da filha com o cristão e os ducados, sai pelas ruas de Veneza, esbravejando: “Oh filha! Oh meus ducados! Oh **minha** filha!” (2.8.15 – minha ênfase). Esta é uma cena bastante explorada nas ilustrações, principalmente do século XIX. Segundo Heliodora, é “justamente o comportamento de Jéssica que leva Shylock a radicalizar sua posição em relação à multa imposta pelo

contrato pois, ele o vê não só como um golpe pessoal, mas como também uma transgressão de seus princípios raciais e religiosos" (2004, p. 276).

O discurso de humanização de Shylock tem início aos 50'46", sem cortes do texto shakespeariano. Essa cena é gravada nas ruas de Veneza. A câmera inicialmente posicionada, em ângulo alto, desloca-se e enquadra Solânio (Gregor Fisher) e Salério (John Sessions) em uma estratégia chamada *over the shoulder*[237]*.* Os dois jovens estão em um degrau superior a Shylock, o que já denota a superioridade de olhares, o que obriga Shylock a olhar para cima. Nesse momento, a câmera capta também ao fundo duas prostitutas com seios à mostra, que aparecem em imagem desfocada. Esse recurso poderia ser uma metáfora cinematográfica usada pelo cineasta para que Solânio e Salério ficassem em evidência para, assim como Antônio, representar o grupo social de alto prestígio naquela Veneza a que pertencem. A fotografia é de tonalidade azul. Shylock está em evidência, pois há o contraste com o figurino de cor vermelha, bastante simbólico.

No cinema, como nas artes visuais, as cores propositalmente estão associadas ao tema e à intencionalidade de despertar sensações diferentes no público. O azul representa calma e introspecção, podendo estar associado ao divino, ao céu, ao mar e ao sentido da vida que Shylock questiona. A cor é frequentemente associada com a profundidade e estabilidade, simbolizando também confiança, lealdade, sabedoria. Santoro (2017) menciona que essas cores possuem uma *harmonia tonal característica*, muitas vezes gerando um enfoque dos olhos dos espectadores em um assunto ou tema que o artista pretende destacar, atraindo a atenção, levando diretamente o olhar do observador até ele.

[237] *over the shoulder*: por cima do ombro. Essa técnica é utilizada como um recurso para enquadrar o plano, muito usada para mostrar um segundo personagem objeto de interesse.

Segundo pesquisadores, os mestres pintores venezianos, ao que parece, não achavam que a cor se tratasse apenas de um ornamento adicionado à pintura. Para eles ela era vital. Eles também avançaram quanto às técnicas e à aplicação da pintura a óleo sobre tela. E assim seguindo a orientação de Giovanni Bellini (1430 -1516), pintor do Renascimento, os artistas fizeram uso da cor e da luz para transformar os seus esplêndidos trabalhos.

A caracterização de Shylock, como figurino, pode ter sido inspirada nas pinturas de Rembrandt (1606-1669) e de Antoine Pesne (1683-1757). As obras de Rembrandt trazem o foco do humano — expressões, inflexões e sentimentos contidos em um olhar ou no posar das mãos. Segundo Pierre Cabanne (1991), crítico de arte, não há, na história da pintura, artista que tenha penetrado tão profundamente, com tanta dúvida e angústia, no problema das relações entre o homem e seu mundo. O fato de Rembrandt ter morado em um bairro de vida judaica foi fundamental para mudar sua visão sobre os judeus. Os historiadores são unânimes em afirmar que foi pela mão do mestre holandês que se percebeu uma visível mudança na forma como os judeus eram retratados nas artes plásticas (Figura 46).

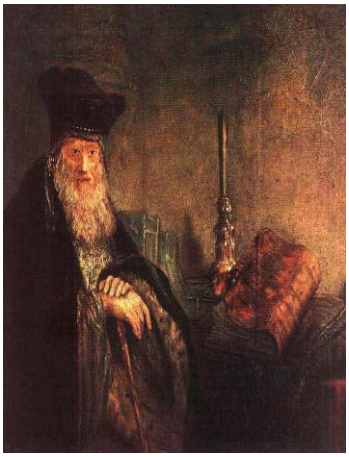

Figura 46: *Rabino idoso* (1642) Rembrandt.
Rembrandt Museu Szépmûvészeti, Budapeste. Fonte: Disponível em: <https://www.wga.hu/html_m/r/rembrand/91nonrem/09noremb.html>. Acesso em: 21 out. 2023.

Shylock também lembra as obras do pintor francês Pesne, em especial a tela *Retrato de um judeu idoso* (Figura 47). Não se tem um quadro específico que designe em qual pintura Radford se inspirou, mas tomou como referência a energia visual que dela emana.

Figura 47: Antoine Pesne. *Retrato de um judeu idoso*. Fonte: Disponível em: <https://stljewishlight.org/news/news-local/jewish-art-inside-the-st-louis-art-museum-portrait-of-an-old-jew/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

A cena do julgamento é representada com uma impecável reconstituição de época dentro do autêntico Palácio do Doge. Shylock fica ao centro do tribunal e profere seu discurso. A intensidade e o desejo de vingança de Shylock enquanto se prepara para exigir seu pedaço de carne é vibrante na atuação de Al Pacino. A crítica do *Time Out* à época foi bastante favorável ao ator quando declara que:

> Este é o show de Al Pacino e felizmente seu Shylock é absorvente o suficiente para vencer. Adotando um staccato gutural, ele assume uma figura intrigante movida tanto pelo desprezo e orgulho quanto pela vingança; um autoritário ortodoxo que tem raiva controlada, ele também é vulnerável o suficiente para ser profundamente desprezado (e isolado) pela deserção de sua amada filha [...].[238] (TIME OUT, 2005)

[238] "This is Al Pacino's show and thankfully his Shylock is absorbing enough to carry the day. Adopting a guttural staccato, he assumes an intriguing figure driven as much by contempt and pride as he is by revenge; an orthodox authoritarian drawing on wells of controlled rage, he's also vulnerable enough to be deeply slighted (and isolated) by the desertion of his beloved daughter [...]. (TIME OUT). Disponível em: <https://www.timeout.com/movies/the-merchant-of-venice>. Acesso em: 10 fev. 2024.

A câmera novamente o mostra no meio do enquadramento no momento em que se ajoelha e recebe a sentença. Antônio solicita a conversão, quando então Shylock em uma dor profunda, emitindo um som gutural, segura sua corrente com um amuleto judaico e se abaixa. A câmera dá um *zoom* em seu quipá. Ao ser dispensado, Shylock sai. Enquanto caminha, seu quipá é retirado à força e as pessoas cospem no chão por onde ele passa.

Na entrada da sala de advocacia, no atual Palácio Ducal, antiga sede do Doge e da magistratura veneziana, há uma advertência escrita em latim traduzida a seguir:

> Antes de mais nada, investigue sempre minuciosamente para estabelecer a verdade com justiça e clareza. Não condene ninguém, exceto após um julgamento honesto e equilibrado. Não julgue ninguém com base em suspeitas, mas busque evidências e deixe a sentença ser compassiva. Não faça aos outros nada que você não faria a você.[239] (BASSI; FEI, 2007, p. 18)

Shylock exige justiça de acordo com o que preconiza a lei de Veneza, mas no fim passa de uma fúria de vingança a um homem destituído de qualquer poder. Radford enfatiza a exclusão de Shylock quando mostra a câmera posicionada dentro da sinagoga em direção à porta de entrada. No lado de fora, encontra-se Shylock sozinho. A porta se fecha para Shylock em represália à conversão do judeu ao cristianismo, reafirmando com isso o *leitmotif* da narrativa fílmica sobre a intolerância que gera a exclusão social e a tensão entre pessoas de diferentes culturas e religiões.

[239] "Before anything else, always investigate thoroughly in order to establish the truth with justice and clarity. Condemn noone, except after honest and balanced judgement. Judge no-one on the basis of suspicious but seek out evidence and let the sentence be compassionate. Do not do unto others anything that you would not have done to you" (BASSI; FEI, 2007, p. 18).

6.3 HOMOEROTISMO EXPLÍCITO

> *Antônio*: *diga-lhe como o amei, relate tudo*/ *E ao terminar*, *peça-lhe então que julgue*/ *Se um dia o amor não visitou Bassânio* [...].
>
> *Bassânio*: *Porém nem ela*, *nem vida*, *nem mundo*, /*Não me valem o mesmo que você* [...].
> *O mercador de Veneza* (4.1.283-293).

A versão de Michael Radford produzida especialmente para o cinema, diferentemente das adaptações de Sichel e de Nunn, inova e coloca a questão controversa da relação homoerótica ou da homossociabilidade presente no texto shakespeariano de forma reveladora em algumas cenas entre o mercador e o jovem.

Momentos significativos dessa representação homoerótica ocorrem nos palcos. Em 1987, sob a direção de Bill Alexander (1948-), pela BBC, o diretor retrata o relacionamento com um beijo no Ato I. Segundo críticos da época, Antônio era

> ‘um homossexual reprimido’ (*Time Out*, 6 maio,1987) e um ‘gay atormentado dentro do armário’[240] (*Guardian*, 1 maio, 1987), cuja paixão por Bassânio é ‘tocantemente sinalizada na cena inicial’ (*Daily Telegraph*, 29 abr., 1988). Bassânio, por brincar com o amor do homem mais velho, era considerado ‘um bissexual oportunista’ (*The Listener*, 14 maio, 1987)[241]. (BULMANN, 1990, p. 126)

Outra montagem de destaque foi em 1999, sob a direção de Trevor Nunn, que também mostrava a relação homoerótica do mercador e do jovem, já acentuava o oportunismo de Bassânio. Tal encenação serviu de modelo para a transposição para o cinema, como abordada no capítulo anterior. Como de costume, Radford deve ter

---

[240] De acordo com o dicionário Collins, a expressão “*to be in the closet*” significa: *not having identified and made known one's sexual orientation or gender identity*, ou seja, não ter a sexualidade ou identidade de gênero revelada, ser enrustido. O oposto é “*come out of the closet*”, ou seja, “sair do armário”. Disponível em: < https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/in-the-closet>. Acesso em 07 nov. 2023.

[241] ‘a repressed homosexual' (Time Out, 6 May, 1987) and a 'tormented closet gay' (Guardian, 1 May, 1987), whose ‘homosexual passion’ for Bassanio is ‘touchingly signalled in the opening scene (Daily Telegraph, 29, April, 1988). Bassanio, for playing on the older man's love, was condemned as ‘a bisexual opportunist ' (The Listener, May 14, 1987). (BULMANN, 1990, p. 126)

se inspirado em algumas dessas encenações nessa versão, inclusive ao inserir o beijo entre os dois personagens logo no início. Segundo Stam, como as adaptações de clássicos são filmados séculos depois do texto-fonte, consequentemente, “o adaptador desfruta de mais liberdade para atualizar e reinterpretar [...]. Às vezes, o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique mais sincronizada com os discursos contemporâneos” (2006, p. 42-43). Nesse sentido, Radford traz ao debate a questão do homoerotismo, uma vez que no contexto de recepção, no início dos anos 2000, havia várias tentativas de legalizar ou banir o casamento entre pessoas do mesmo sexo. Em 2001, os Países Baixos foram pioneiros em oficializar o casamento entre pessoas do mesmo sexo. Nesse sentido, o texto de Shakespeare é fértil, pois segundo Melissa Sanchez: “o drama e a poesia de Shakespeare continuam a fornecer muitos ideais e expressões eróticos” (2020, p. 15).

No início do filme, tem-se uma primeira cena que já mostra ao espectador que há uma provável relação homoerótica entre Antônio e Bassânio. Antônio, ao assistir a uma cerimônia religiosa, desloca o olhar e presta mais atenção no movimento da gôndola que conduz Bassânio pelo canal de Veneza. Bassânio estava mascarado e, nesse momento já sem a máscara, a câmera em *close-up* capta a troca de olhares. A retirada da máscara é de destaque porque, conforme no subcapítulo 6.1, a máscara pode implicar em liberar as identidades de classe e sexo. Nesse caso, é ao contrário. Bassânio está desnudo de suas “máscaras”. A maneira como o mercador sussurra o nome do jovem e a mudança de feição de tristeza para felicidade momentânea demonstram que há algo mais do que uma simples amizade, pois a câmera fornece pistas visuais para que o espectador acompanhe o desenvolvimento da história com a dúvida se era homoerotismo ou apenas amizade, o que prepara o público para a cena em que Antônio diz estar triste. Tal gesto já demonstra que Antônio está

apaixonado por Bassânio, prefigurando, portanto, o flagrante homoerotismo dessa relação e o conflito gerado entre a amizade masculina e o casamento (KAHN, 1991, p. 129), o que no decorrer da peça desencadeia o conflito gerado por tal relação e o casamento com a rica herdeira de Belmonte.

A despeito dos críticos anteriores dos anos de 1970, que afirmavam haver um amor platônico ou até mesmo um amor afetuoso entre amigos e declaravam que se tratava de homossociabilidade comum no início da Idade Moderna, no sentido do termo cunhado por Sedgwig (1985), Radford derruba essa afirmação no início da versão e situa o espectador para as cenas a seguir. Para esses críticos, os personagens masculinos mantinham relações de amizade, rivalidade e domínio regidas pela questão de classe, não estando atrelada a laços sexuais e eróticos.

Uma cena expandida no filme é particularmente evocativa do homoerotismo entre Antônio e Bassânio. O mercador comenta sobre sua tristeza aos amigos Solânio e Salério. Os amigos sentados à mesa comentam que a tristeza de Antônio deve ser por preocupações acerca dos navios, o que de imediato Antônio rebate. O texto é o de Shakespeare. Antônio está espreitando na janela com visível perturbação no seu semblante, seguido de uma leve alegria no olhar ao verificar Bassânio dentro de uma gôndola acompanhado de amigos, vindo em direção à casa dele. Salério se aproxima de Antônio, desloca seu olhar na mesma direção em que seu amigo, olha e diz: “E nem sequer apaixonado? O amigo prossegue e menciona: “Digamos então que esteja triste por não estares feliz!”, olha novamente para Antônio e anuncia: “Aí, vem meu senhor, Bassânio”.

A linguagem usada por Antônio com ou sobre Bassânio e vice-versa é ainda mais íntima, inclusive pela aproximação dos corpos, mais pessoal do que a linguagem da amizade mesmo que essa seja próxima. Antônio e Bassânio ficam a sós e o jovem

faz um sinal para que os amigos o deixem a sós com o mercador. Antônio e Bassânio se dirigem para o quarto, no qual o jovem aparenta sentir-se mais à vontade. Deita-se na cama de Antônio, como se fosse também dele, e o mercador não faz objeção a tal atitude. Antônio aproxima-se e deita-se ao lado de Bassânio. Radford insere esta importante cena especificamente no quarto de Antônio. O quarto sugere a natureza íntima física e emocionalmente do relacionamento entre os dois pelo teor erótico provocado no momento. Por meio de olhares, percebe-se que o jovem está prestes a tentar convencer Antônio a emprestar-lhe a quantia necessária para ir até Pórcia. Bassânio diz três palavras: “Oh meu Antônio”, que revelam naquele contexto íntimo que Antônio pertence a ele, e ele a Antônio. O mercador entendeu o motivo de tal aproximação e faz o discurso sobre a disponibilidade financeira em ajudá-lo.

Na cena seguinte, ainda no quarto, Antônio confirma a solicitação de 3 mil ducados. Bassânio dirige-se até o mercador e a relação íntima é confirmada, em especial pelo beijo na boca. Antônio fica imóvel diante do gesto, provavelmente pela surpresa que lhe causou a finalidade do empréstimo, mas não recusa o beijo. Esta cena é uma interpolação explícita de Radford sobre o homoerotismo entre os dois e que vai muito além da homossociabilidade do período elisabetano-jaimesco. Nenhum outro filme havia revelado a relação dessa forma. A opção de Radford reafirma o texto dramático shakespeariano, pois essa relação já se encontrava de modo latente em Shakespeare, evidentemente sutil, visto que, por conta da censura, o dramaturgo optou pela via do implícito. Não havia apenas um desejo, as palavras de Antônio já revelavam uma relação íntima, como denunciava o discurso do mercador.

Na época de Shakespeare, essa relação não poderia ser mostrada explicitamente por ser considerada crime, mas as amizades masculinas (*male friendships*) podiam e eram valorizadas, como afirma Sanchez (2020). Para driblar a

censura, Shakespeare se utiliza de estratégias, como no poema narrativo *Vênus e Adônis* (1593), em que faz referências aos textos clássicos para não ser censurado. Dessa forma, não viam como um poema erótico. Nesse sentido, segundo afirma Wells sobre a relação de Antônio e Bassânio: “não podemos dizer que Shakespeare explicitamente retrata um relacionamento sexual, mas igualmente — assim como nos sonetos — não podemos negar que o texto permite tal leitura do subtexto”[242] (2010, p. 242). Sinfield, citado em Wells, corrobora e assevera: “As peças de Shakespeare são permeadas por interações eróticas”[243] (2010, p. 242). Essa foi mais uma interpolação criativa do diretor para mostrar ao contexto de recepção o caminho que escolheu para essa versão. Antônio fica perturbado com o provável “despertar heterossexual” de Bassânio.

Em comparação ao texto de Shakespeare, as referências de Bassânio à mitologia para descrever a beleza de Pórcia são cortadas. Ainda quanto ao texto do dramaturgo, nessa versão Bassânio menciona por primeiro a situação financeira dela, o que indica o jovem ter mais atração por riqueza do que amor. Essa declaração comprova que Bassânio está mais interessado na fortuna, pois o casamento resolveria seus problemas financeiros, uma vez que se tornaria o “senhor”’ da casa. Radford retoma e reforça essa ideia quando Bassânio, em preparativos para seguir viagem a Belmonte, aproxima-se do baú com suas roupas, retira o casaco branco que usará no casamento com Pórcia e o beija, como se fosse um prêmio conquistado.

Bassânio visualiza Antônio se aproximar do cais e vai ao seu encontro, quando Shylock, à parte, diz: “mas é um bajulador!”. Embora no texto de Shakespeare ele se refira a Antônio e o discurso seja sobre o ódio que ele sente dos cristãos,

[242] “we cannot say that Shakespeare explicitly portrays a sexual relationship, but equally — as with the Sonnets — we cannot deny that the text permits such a subtextual reading” (2010, p. 242).
[243] “Shakespeare's plays are pervaded by erotic interactions” (2010, p. 242).

Radford usa apenas o primeiro verso, deixando ambíguo a quem ele se refere, pois Shylock dirige seu olhar para os dois. Diante disso, quem seria o bajulador? Antônio ou Bassânio? Isso indica que se realmente essa frase foi apontada para Bâssanio, Shylock, portanto, já tinha conhecimento do comportamento oportunista do jovem. Todo o restante do texto shakespeariano foi cortado. A câmera capta os olhares de apreensão e de cumplicidade entre Bassânio e Antônio quando se aproximam e o jovem rapidamente beija as suas próprias mãos. Tal gesto remete à cena do quarto quando Bassânio beijara a mão de Antônio, o que indica que o jovem evita beijar a mão de Antônio frente a Shylock. Metaforicamente, é como se ele beijasse a mão de Antônio. Entende-se que Bassânio imita o gesto para reforçar a Antônio o sentimento e a atração que ele supostamente tem pelo mercador.

Estes pequenos detalhes são importantes em se tratando de uma análise fílmica, na qual gestos e toques presentes podem demonstrar que a mão e as suas atividades são recursos de linguagem como metáfora, assim como no momento que Salério descreve a cena quando Antônio e Bassânio cerram as mãos durante a despedida do jovem no porto de Veneza a caminho de Belmonte. Os significados culturais que estão por trás da compreensão da contemporaneidade da mão e do gesto abrem novas possibilidade de ler e ver as peças de Shakespeare, como em *Romeu e Julieta*, quando o casal une as palmas das mãos no primeiro encontro, gesto que denota forte apelo erótico. No soneto 128 de Shakespeare, os dedos de uma dama ao tocar um instrumento são objetificados. Farah Karim-Cooper, em *The Hand on Shakespearen Stage:* Gesture, Touch and The Spectable of Dismemberment (2016), apresenta como a mão, em especial da mulher, “torna-se um importante local

de fantasia erótica porque pode ser tomada como metonímia para todo o corpo devido a sua visibilidade, atratividade e sua textura”[244] (2016, p. 171).

Considerando-se a questão da pluralidade das mídias e que cada mídia tem signos e convenções diferentes, mesmo que queira fazer igual, não consegue, pois é indesejável, passemos ao excerto da passagem no qual Shakespeare narra a despedida de Antônio e Bassânio, quando o jovem segue em direção a Belmonte e que Radford repete. A descrição é feita pelo olhar de Salério.

> Salério: Não há no mundo homem mais gentil/ Eu vi Bassânio e Antônio a despedir-se;/ Bassânio garantiu que apressaria/A volta ao máximo; e o outro disse:/Nada de pressas só por mim, Bassânio; /Tudo tem prazo para amadurecer. [...] Foi aí que (com os olhos marejados) /Voltou o rosto e, com a mão para trás, /Como mais terno e sentido dos afetos, /Cerrou a de Bassânio e foi-se embora. Solânio: Antônio ama o mundo só por ele [...]. (2.8. 34-48)

Salério descreve a cena a Solânio e comenta da gentileza de Antônio e da profundidade do amor do mercador pelo jovem. Segundo Wells, a fala final de Solânio: “é um forte testemunho do amor entre eles”[245] (2010, p. 241). Radford transpõe esta cena aos 45’51”. A beleza da fotografia e a exteriorização do sentimento dos personagens destacam-se no momento em que o jovem se despede do mercador, sob intensa chuva, e parte em destino a Belmonte. A câmera capta o gestual em *zoom*. Antônio, de forma excessivamente passional, posicionado no cais, despede-se do jovem com aceno e esse joga-lhe um beijo de dentro da embarcação, enquanto se afasta do porto.

Antônio, com aparência de tristeza e aparentemente entre lágrimas, em uma cena captada com a lente da câmera em grande angular e com som não diegético, recebe o beijo e, como se o segurasse nas mãos posicionadas em forma de concha,

---

[244]“becomes an important point of erotic fantasy because it can be taken as a metonym for the entire body due to its visibility, attractiveness and texture” (2016, p. 171).
[245] “It is a strong testimonial to their love” (2010, p. 241).

fecha-as e as dirige até sua boca, retribuindo-lhe em um gesto de profunda emoção. Novamente temos a presença e a importância do gestual das mãos nessa cena. Bassânio parte para Belmonte em busca de seus interesses e Antônio realmente percebe que está só. A partir dessa cena, o conflito e o jogo de batalha entre ele e Pórcia estão estabelecidos.

Durante a reunião após a escolha das arcas, Bassânio recebe a carta de Antônio. Em seguida, novamente tem-se uma cena de Bassânio partindo do cais de Belmonte, não sob chuva, mas em um dia ensolarado com a jovem herdeira acenando em sinal de despedida. Bassânio é o ponto chave nesse triângulo formado entre ele, Pórcia e Antônio. A câmera capta a imagem por detrás de uma grade de ferro adornada com motivos de arabesco, ornamento bastante comum na Itália Renascentista (Figura 48). Chama atenção porque arabesco é uma espiral, com simetria, equilíbrio, ritmo e constante vaivém de linhas e de curvas. Nesse sentido, Radford nesta cena, assim como nas cenas iniciais em que colocou um ferrolho para simbolizar metaforicamente a prisão, faz uso novamente de uma grade de ferro para simbolizar outra situação: agora a de Bassânio, que se encontra nessa ambiguidade e inconstância do amor dividido entre um e outro.

Figura 48: Fotograma da despedida de Pórcia no cais. Bassânio parte ao encontro de Antônio, em *O mercador de Veneza*, 2004. Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kVCfjsgobq4>. Acesso em: 9 nov, 2023.

Na cena do julgamento, a câmera posicionada em grande angular mostra Antônio olhando para um dos canais de Veneza e implorando a Deus que fizesse Bassânio vê-lo pagar a dívida, dizendo que nada mais lhe importaria. Segundo Wells, tudo que Antônio quer é que ele venha vê-lo pagar a dívida (2010, p. 241). A câmera faz uma tomada geral da sala do julgamento e mostra Antônio sentado mais ao lado esquerdo da tela, próximo à balança, que Sylock segura em suas mãos. Vários pintores se inspiraram nessa imagem do julgamento para retratarem em suas telas (Figura 49), como Jozef Horemans (1682-1759). A cena de Radford indica que é uma referência intermidiática, ou seja, segundo Rajewsky, "[...] uma mídia que está em sua própria materialidade – a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos" (2012, p. 25-26).

Figura 49: Jozef Horemans (1682-1759), *The Merchant of Venice*, oil on canvas, 51 x 73,5 cm. Fonte: Disponível em: <http://www.madamepickwickartblog.com/2010/05/sell-offs-sell-outs/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

A cena do julgamento é bastante reveladora, uma vez que Antônio declara amor a Bassânio. Quando Antônio acredita estar prestes a morrer nas mãos de Shylock, ele novamente fala apaixonadamente para o jovem, pede-lhe a mão, a beija e o abraça. Antônio declara seu amor ao jovem. Pórcia, travestida de advogada, ouve tudo. A cena do julgamento é bastante efetivada pelos atores, em especial Bassânio e Antônio, que colocam intensa dramaticidade na ação.

No ato final, ocorre o xeque-mate de Pórcia durante a cena dos anéis. A jovem, com sua sagacidade, amarra Bassânio novamente nessa trama e solicita que Antônio atenda-lhe o pedido de fazer isso pelo amigo, de forma que Bassânio não mais cometesse traição. A expressão da atriz Lynn Collins demonstra desconfiança e insegurança. Por fim, praticamente todos retiram-se e Antônio dirige-se a uma outra sala quando Lancelote, o *clown*, o único a expressar preocupação com o que se passara, não apenas com o mercador, mas com Jéssica, ao saber das notícias de seu pai, olha para onde Antônio se encontra, retira o chapéu, balança a cabeça em sinal de enternecimento e sai. Ao invés de sua *performance* geralmente cômica, em um paradoxo, Lancelote acaba se mostrando cabisbaixo e triste, tornando a cena imprevisível, pois por convenção espera-se a comicidade de um *clown.* Essa versão subtrai algumas cenas cômicas do texto shakespeariano. Alguns produtores retiram o *clown* porque acreditam que a presença dele possa atrapalhar a seriedade da peça. Antônio olha para o horizonte, triste e solitário. Termina assim como iniciou a peça.

Essa cena vem acompanhada de música para aumentar a melancolia de Antônio. Desde o momento em que o mercador se encontra isolado na sala, inicia-se um canto na voz de Andreas Scholl (1967-), um contratenor alemão especialista em música barroca. Ouvem-se instrumentos renascentistas, o que parece aumentar a

dramaticidade da cena. Essa canção chama-se *With wandr'ng steps* [246] (*Passos errantes*). É um excerto dos últimos versos do último canto de *Paraíso perdido* (1667), de John Milton (1608-1674), um dos mais conhecidos poemas épicos da língua inglesa. A letra diz: "Diante deles estava inteiro o Mundo/Para a seu gosto habitação tomarem, / E tinham por seu guia a providência. / Dando-se as mãos os pais da humana prole, / Vagarosos lá vão com passo errante/Afastando-se do Éden solitários" (MILTON, 1994, p. 469). Há, portanto, uma interpolação criativa e inteligente de Radford que serve como se fosse um epílogo, pois Antônio acaba sendo excluído daquele contexto. Ele acaba sendo o "outro", o diferente, aquele que não se enquadra dentro das normas preestabelecidas, já que tem preferências e desejos que fogem aos discursos impostos pela cultura dentro daquele contexto.

Cada lente, ao revelar aspectos do texto-fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação, uma vez que adaptações se deslocam para o tempo presente e essa foi a proposta dessa transposição fílmica. As cenas da relação entre Bassânio e Antônio são lidas de modos diversos pelo público e pelos diretores e até mesmo pelos atores.

6.4 PÓRCIA E JÉSSICA: MULHERES À FRENTE DE SEU TEMPO

Jéssica: *Por que não pede minha opinião?*
O mercador de Veneza (4.5.71)

[246] O excerto da canção é: *The world was all before them, / Where to choose their place of rest, / And providence their guide: They hand in hand/ With wand'ring steps/ And slow, through Eden/ Took their solitary way.*

O papel da mulher na sociedade do século XVI é forjado pelo patriarcado, uma construção de conceitos, práticas e pensamentos desde a Antiguidade para que o homem se sobrepusesse às mulheres.

Pórcia (Lyn Collins) é uma jovem bem caracterizada ao estilo veneziano do século XVI, com cabelos dourados ao sol, como o tosão de ouro que Bassânio mencionou em seu discurso a Antônio. Diferentemente das outras versões, a jovem aparece primeiramente ao espectador pela descrição que Bassânio faz antes de solicitar o empréstimo de 3 mil ducados. Essa cena mostra as hiperbólicas palavras de Bassânio por meio de imagens. A primeira delas é o da rica residência da jovem, mostrada “como se” fosse uma pintura, o que indica ser uma referência intermidiática de Radford e sua equipe ao optarem por uma rigorosa reconstituição de época, com direção de arte e fotografia precisas na escolha da paleta de cores que remetem às telas de Rembrandt (1609-1669) e de Diego Velásquez (1599-1660).

A câmera faz uma grande tomada da localidade e nos mostra a intimidade do palácio de Pórcia, adentrando a uma saleta onde a jovem está sentada lendo próxima a uma janela. Essa apresentação lembra uma torre de um palácio como nos contos de fadas. Todo um imaginário idealizado está sendo construído nesse momento aos espectadores com base no olhar de Bassânio, quando ele elogia a sua beleza, não apenas física, mas também a beleza interior — pelo menos no que ele acredita ser o real. Pórcia é mostrada em *close-up* e seu rosto é centralizado no enquadramento, captando o olhar altivo e sedutor para a câmera. Nessa tomada de cena, o diretor de fotografia opta por mostrar a casa com muita luminosidade, com tom dourado pelo brilho dos raios solares, simbolizando ouro, riqueza e a própria representação de Pórcia (eco do tosão de ouro). A jovem é como se fosse uma princesa dos contos de fadas, de um mundo distante, presa em uma torre à espera de um príncipe encantado.

Uma clara referência às imagens estereotipadas da feminilidade das princesas dos contos tão propagadas, em especial, nos filmes da Disney.

A cena em que Pórcia diz estar cansada do imenso mundo é mostrada como se a jovem estivesse em um altar, uma imagem que remete a uma santa. Em sua frente estão o retrato de seu pai ao alto e as três arcas dispostas sobre um grande aparador de mármore. As três versões fílmicas analisadas nesta tese apresentam Pórcia em posição elevada. Os cineastas usaram do mesmo recurso, apenas diferenciando a posição da câmera.

Pórcia está associada às telas das mulheres no Renascimento, cujo ideal era o de ser bela. No entanto, a característica superior era ser virtuosa, inclusive Bassânio comenta sobre a qualidade quando a descreve para Antônio. Atingia-se o virtuosismo pela busca de aperfeiçoamento espiritual, geralmente por meio de reclusão e afastamento. Essa idealização da mulher tornou-se convenção, topos da arte e da literatura clássica, principalmente por causa dos poemas de Francisco Petrarca (1304-1374).

Ao que tudo indica, essas telas servem de inspiração para a caracterização de Pórcia, em especial as pinturas de Sandro Boticcelli (1445-1510). Destaca-se que a musa inspiradora desse artista foi Simonetta Vespucci (1453-1476), uma nobre italiana, conhecida como a mais bela do Renascimento e que serviu de modelo a pintores, sendo imortalizada na tela *O nascimento de Vênus* e em alguns retratos (Figura 50).

Figura 50: Retrato de uma jovem mulher (Simonetta Vespucci), c.1475-1480,
Sandro Botticelli, 82 cm x54 cm, Städel. Disponível em:
<https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/idealised-portrait-of-a-lady>. Acesso em 20 fev. 2024.

Tamanha era a beleza da jovem que “Lourenço de Médici, *il Magnifico*, registrou seu aspecto, balizando um modelo de perfeição: a pele alva, mas não pálida; a postura grave, mas não orgulhosa, e doce, mas não frívola; a elegância de seus movimentos; a beleza de suas mãos” (TINAGLI, citado em Samyu, 2014, p. 122). Entretanto, assim como em Shakespeare, há quebra de expectativa nessa transposição fílmica porque Pórcia, uma mulher à frente de sua época, apesar de deter todas as qualidades físicas exaltadas, não será a mulher idealizada no tipo de comportamento esperado delas naquele contexto. A jovem — apenas aparentemente — apresenta ser fragilizada, até porque uma heroína, de acordo com os moldes das convenções literárias, deveria assim ser caracterizada pela ótica clássica da literatura, mas Shakespeare faz diferente. Essa adaptação fílmica é bem-sucedida e exemplar no tocante ao poder de Pórcia.

Os pretendentes da jovem Pórcia aguardam a sua vez de abrir a arca correta em um dos salões do palácio: lá estão o príncipe paladino, o francês, entre outros. Enquanto aguardam, alimentam-se. A câmera mostra Pórcia e sua ama localizadas

ao alto, no andar superior, espreitando por uma das vigas e fazendo comentários depreciativos sobre os hábitos alimentares e gosto pela bebida de cada um deles, diferentemente das versões de Sichel e Nunn. O cineasta corta parte do discurso, principalmente quando havia referências à etnia e à cultura dos pretendentes, evidentemente por razões óbvias para não reforçar estereótipos. Na cena do Príncipe de Marrocos (David Harewood), a câmera em *zoom* destaca a mão alva de Pórcia, contrastando a cor da pele do Príncipe de Marrocos. Todo o discurso racista é cortado nessa cena. O próximo na lista de pretendentes é o Príncipe de Aragão e sua comitiva formada por mulheres (Figura 51).

Figura 51: Fotograma de o Príncipe de Aragão escolhendo a arca de prata, em *O mercador de Veneza*, 2004. Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kVCfjsgobq4>. Acesso em: 9 nov. 2023.

A ambientação provocada pela chegada do Príncipe é uma translação pictural porque remete ao quadro *As meninas* (1656), de Diego Velásquez (Figura 52).

Figura 52: Diego Velásquez, *As meninas*, Museu do Prado, 1656. Fonte: Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en>. Acesso em: 24 nov. 2023.

Estabeleçamos que uma sequência fílmica ou um “*frame”* será dita “pictural” quando a “predominância de marcadores da picturalidade, aquilo que faz com que uma imagem seja artística, seja um artefato, será irrefutável [...] teremos uma emulsão, jamais uma fusão total, seja um iconotexto. Haverá sempre um traço, o vestígio de um no outro” (LOUVEL, 2006, p. 195). Diante disso, a postura corporal e o estado de espírito dos personagens, bem como a ambientação e o Príncipe de Aragão são configurados “como se” fossem as figuras trasladadas do quadro. Para Viola Winner, citada em Louvel, a descrição pictural é “a técnica que permite descrever as personagens, as cenas, ou os detalhes das cenas, *como se* eles fossem quadros ou conteúdos de quadros, e que [permite] a utilização de obras de arte com fins temáticos e estéticos” (2006, p. 197). Ainda para Louvel, para uma tradução ideal, trata-se de achar os meios de “transpor”, da melhor forma, a obra artística do texto de partida para o texto de chegada, por meio da linguagem. Efetua-se a passagem de um significante (pictural) a um outro significante, neste caso, de natureza diferente. As figuras 53 e 54 são cenas da adaptação.

Figura 53: Fotograma de o Príncipe de Aragão e sua comitiva chegam à casa de Pórcia, em *O mercador de Veneza*, 2004. Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kVCfjsgobq4>. Acesso em: 9 nov. 2023.

Figura 54: Fotograma de uma das acompanhantes do Príncipe de Aragão, que remete à imagem do quadro de Velásquez, em *O mercador de Veneza*, 2004. Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kVCfjsgobq4>. Acesso em: 9 nov. 2023.

As duas imagens a seguir (Figuras 55 e 56) estão ampliadas para melhor visualização de dois personagens da tela "*As meninas"*, que muito se assemelham à caracterização e à comitiva do Príncipe de Aragão na adaptação.

Figura 55: Imagem ampliada de uma personagem do quadro *As meninas*, Museu do Prado, 1656. Fonte: Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en>. Acesso em: 24 nov. 2023.

Figura 56: Imagem ampliada de um personagem do quadro *As meninas*, Museu do Prado, 1656. Fonte: Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en>. Acesso em: 24 nov. 2023.

O próximo pretendente é Bassânio. Nessa versão, Pórcia ensaia parte de seu discurso de submissão no balcão de sua residência, o que caracteriza uma antecipação do texto, antes de Bassânio chegar a Belmonte. Na cena do primeiro

encontro, a jovem tem apenas três falas: a primeira trata direto da questão da traição quando pergunta: “Torturado, Bassânio? Então confesse/ Que traição está mesclada em teu amor”, a segunda, “Confesse e viva”, o que significa, confesse e se liberte desse peso, e a última, “Pois bem! Estou trancada em uma delas”, quando menciona estar presa dentro de uma arca, mas ao falar “pois bem”, é como se falasse “depois, veremos isso! Liberte-me primeiro”. Essa é uma passagem importante tanto no texto dramático quanto na adaptação, pois Pórcia o questiona, colocando-o em situação de xeque-mate.

Nessa versão, Pórcia presume que havia algo que comprometia Bassânio. Isso fica evidente porque a primeira fala da jovem para Bassânio é lançar de imediato um questionamento sobre traição. Ao proceder dessa forma, após uma única fala do jovem, tal decisão a coloca em uma posição de desconfiança das intenções dele desde o primeiro momento que se reencontraram. Chama a atenção a disposição de dois candelabros de pedestal de bronze com sete braços, um em cada lado do salão, quando Bassânio se dirige até Pórcia. O jovem está enquadrado entre os dois objetos. Sabe-se que o candelabro de sete braços apresenta vários significados, em especial o religioso, como o judaísmo, pois é “um símbolo de luz espiritual e de salvação. O número de seus ramos sempre tem um significado cósmico ou místico. Por exemplo, o candelabro hebraico de sete braços corresponde aos sete céus e aos sete planetas” (CIRLOT, 2001, p. 38).

A letra da canção para a indução da escolha de Bâssanio pela arca de chumbo é do texto shakespeariano e ficou conhecida como *A song for Bassanio*. Ela foi gravada por Andreas Scholl, assim como as outras músicas do filme, e lançada com grande sucesso em CD, em 2004, por Jocelyn Pook (1960-), compositora e violista inglesa. Os primeiros versos da canção fazem parte do imaginário cultural dentro do

universo literário a ponto de Agatha Christie (1890-1976), uma fã declarada de Shakespeare, inserir as quatro linhas iniciais em sua narrativa no romance policial *Passageiro para Frankfurt* (1970). Todo o discurso de reflexão de Bassânio sobre a aparência e realidade é cortado. Ressalta-se que a cena de manipulação no discurso da jovem presente no texto shakespeariano não fica tão evidente no primeiro encontro. Radford coloca Pórcia ensaiando o discurso no balcão de sua casa quando Bassânio e comitiva chegam até Belmonte.

Durante o julgamento, a atuação de Pórcia é convincente, assim como nas demais versões. Pórcia procura antecipadamente seu primo Belário em Pádua e obtém informações sobre alguma brecha no contrato em que ela possa se apoiar. Nas demais versões fica apenas subentendido que houve o encontro com o parente.

Ao fim do julgamento, Bassânio quer oferecer um pagamento a Balthazar/Pórcia e ela lhe pede o anel, mas antes solicita a Antônio o par de luvas. Em Shakespeare, ela solicita o anel e as luvas a Bassânio. Novamente, recorro ao simbolismo que as mãos representam nessa versão dentro do contexto cultural da época. Sabe-se que a mão “era uma parte do corpo altamente analisada, um objeto de contemplação estética e erótica e sua beleza poderia produzir desejo sexual e amor”[247] (KARIM-COOPER, 2016, p. 6). Quando Balthazar/Pórcia solicita a Antônio o par de luvas, a câmera em *zoom* mostra-o segurando uma delas, e a outra está vestida. Antônio estende a mão a ela, que retira com certa valentia e força em um gesto invasivo, desnudando a mão de Antônio. A câmera em *zoom* mostra o momento em que a luva sai da mão do mercador. Essa é uma passagem que permitiu ao diretor inovar, uma vez que as imagens visuais dizem mais que palavras, em especial em se tratando de transposição cinematográfica. O espectador pode ser levado a se

[247] “was a highky scrutinized part of the body, an object of aesthetic and erotic contemplation and its beauty could produce sexual desire and love” (KARIM-COOPER, 2016, p. 6).

questionar: por que Balthazar Pórcia solicitaria um par de luvas a Antônio, algo considerado íntimo e sem valor financeiro algum, uma vez que Bassânio é quem estava sendo testado?

As luvas apresentam uma série de significados para o início da Idade Moderna. Segundo Evelyn Welch,

> durante o Renascimento as luvas eram acessórios que despertavam interesse: a mão da mulher entrando ou saindo da luva era apresentada [na arte] como um ato altamente sensual. A atenção à sensualidade da luva é levada um passo adiante na prática da troca de luvas como prova de amor, um ato que objetifica e erotiza as mãos e, possivelmente, outras partes do corpo".[248] (WELCH, citada em KARIM-COOPER, 2016, p.135)

Nesse sentido, a luva de um homem também poderia ser um ato sensual de curiosidade e de desafio. Sendo a luva um objeto de proteção para aquecer ou cobrir as mãos, ao ser retirada das mãos de Antônio, Balthazar/Pórcia desnuda e mostra a vulnerabilidade a que ele está exposto. Ainda a luva simboliza o direito e a soberania, o que pode ser considerado nesse contexto que a jovem também pleiteia o seu direito e a sua soberania nessa batalha que se travou entre ela e Antônio.

A cena dos anéis é mais pronunciada em Radford. A cena inicial se dá com uma tomada geral da casa de Pórcia, sob o luar, ao som de *With wandr'ng steps.* Pórcia já está posicionada no balcão para receber Antônio e Bassânio e na sequência vem o momento em que ela amarra Antônio em um novo contrato. Nerissa (Heather Goldenhersh) é mais temperamental e reage mais intempestivamente sobre o anel dado ao escrivão do que Pórcia com Bassânio. A ama tem gestos mais exagerados,

[248] during the Renaissance gloves were acessories that titillated: the woman's hand entering or exciting the glove was presented (in art) as a highly sensual act. The attention to the sensuality of the glove is taken a step further in the practice of exchanging gloves as love-tokens, an act which objectified and eroticized the hands, and possibly other parts of the body. (WELCH, citada em KARIM-COOPER, 2016, p.135)

muito da comicidade apresentada entre criados e criadas em algumas peças de Shakespeare. A atuação da atriz foi um tanto forçada e excessivamente contemporânea, destoando da dos demais personagens.

Por fim, Jéssica corre para o jardim em direção a um lago, onde há um barco com um homem pescando com arco e flecha, próximo à margem. A fuga de suas raízes e tradições a transformou em uma vida paralela de isolamento. A câmera em *close-up* capta o olhar perturbado e triste da jovem, após ter notícias sobre o ocorrido com seu pai. Em seguida, a câmera dá um *zoom* na mão e no anel que ela traz consigo, o que comprova que Tubal havia mentido ao seu pai sobre a troca do objeto. Nenhuma das versões anteriores mostrou esse desfecho. Jéssica, uma mulher que rompeu com o patriarcado, foi desrespeitada por quase todos. Isso se evidencia, por exemplo, quando Shylock saiu à procura dela e teve receio de que sua filha estivesse em um prostíbulo. Esse pensamento ocorreu quando ele entrou em um desses locais, bastante enfatizado por Radford. Jéssica, ao receber as notícias de Veneza, se aproxima do *clown*, o único a perceber a tristeza da jovem, provavelmente o único que foi seu verdadeiro amigo. A jovem foi uma mulher que renegou a todos, principalmente seu pai e sua religião, e tornou-se cristã por causa de Lorenzo. Na epígrafe desse subcapítulo, há o verso quando ela questiona se Lorenzo não queria ouvir a opinião dela, já que havia demonstrado interesse em saber a respeito da esposa de Bassânio. Ele responde que já iria ouvir, mas antes o jantar! No momento em que Jéssica diz que largaria tudo por Lorenzo, Radford insere um som de raio, seguido de um clarão de luz, como prenúncio de que algo não seria exatamente como estava prevendo. A personagem foi relegada a um segundo plano por muitos anos, mas vem sendo foco da crítica contemporânea e tem recebido destaque nas montagens atuais da peça.

Aparentemente, Pórcia/Bassânio e Nerissa/Graciano são os únicos que terminam felizes. Até mesmo o *clown* saiu cabisbaixo e triste. Um fim em que o discurso da exclusão está presente, seja de gênero, sexualidade, de raça. A cena termina com a música *We wandering the steps,* cuja letra representa os personagens Adão e Eva sendo expulsos por serem considerados transgressores, pois, segundo a mentalidade da época de John Milton, não se encaixavam nos padrões do contexto e, por isso, foram excluídos, assim como Jéssica, Shylock e Antônio. Nesse sentido, todos podemos de uma forma ou outra ser transgressores de um mundo idealizado e inventado por questões culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância e a atualidade das obras de Shakespeare fazem com que a sua voz seja redescoberta a cada novo momento. Cada vez mais, diferentes diretores da contemporaneidade se apropriam de motivos, códigos e convenções do teatro, das artes visuais e de outras artes, para fins estruturais, temáticos e estéticos em discursos fílmicos, mesclando a obra do dramaturgo a outras linguagens e ao imaginário cultural da contemporaneidade.

Não há comprovações de que Shakespeare tenha saído da Inglaterra e visitado outros países. É fato que, pela extensão de sua obra e por seu profundo conhecimento da condição humana — usado na caracterização de seus personagens —, o dramaturgo aparentava ter o mundo dentro dele. Segundo Heliodora, Shakespeare “é o primeiro grande viajador da história do teatro. Ou melhor, ele faz o seu teatro viajar” (2007, p. xiv).

Provavelmente, muito do estrangeiro descrito nas peças do dramaturgo, como a Dinamarca, em *Hamlet* (1600-1601*)*; Veneza, em *O mercador de Veneza* (1596-1597) e em *Otelo, o mouro de Veneza (*1603-1604); Verona, em *Romeu e Julieta* (1595-1596); Pádua, em *A megera domada* (1590-1591), resulte da leitura e de relatos de viajantes. Além disso, sabe-se que o conhecimento de Shakespeare de muitas peças italianas provém de sua amizade com John Florio (1552-1625) que tinha várias dessas peças em sua biblioteca. Florio era filho de imigrantes italianos protestantes e um dos humanistas mais importantes do Renascimento inglês, responsável pela tradução de Montaigne e de Bocaccio para o inglês, obras que inspiraram o poeta de Stratford.

Shakespeare foi um grande analista da alma humana ao captar com rara sutileza a intolerância e o preconceito social e religioso que predominavam em sua época. A narrativa dramática *O mercador de Veneza* (1596-1597) retratou a época em que Shakespeare viveu, cujas mentalidades estavam concentradas de valores e preconceitos provocados por uma mistura explosiva de economia, religião, crenças e preconceitos. A obra mostra comportamentos, costumes e acontecimentos que caracterizaram a cosmovisão do período elisabetano-jaimesco.

Passados mais de 400 anos do lançamento de *O mercador de Veneza,* a obra ainda é motivo de reflexão e questionamento por abordar temas relevantes e atuais na contemporaneidade, como as questões de raça e racismo, gênero e sexualidade. A sociedade contemporânea está constantemente diante do ressurgimento de preconceitos e discriminações. A cada dia novas brutalidades são geradas, como o crescente número de neonazistas, o racismo em várias partes do mundo, o conflito constante entre israelenses e palestinos, a xenofobia em vários países da Europa, a intolerância religiosa, as altas taxas de feminicídio, a homofobia. Tais problemas da contemporaneidade confirmam que a problemática abordada por Shakespeare ainda é atual.

Ressalta-se neste trabalho que a escrita propositadamente ambígua de Shakespeare, como acontece em muitas passagens de *O mercador de Veneza*, permite que as leituras interpretativas de seus textos se renovem através dos séculos. Observa-se que o dramaturgo se utilizava de jogos de linguagem e, principalmente, de trocadilhos sexuais, o que dava duplo sentido às expressões, na grande maioria atribuindo conotação sexual para abordar tópicos de moralidade e filosofia, entre outros temas. Com isso, divertia o público, provocava risadas e mostrava as facetas da essência e os duros fatos da vida, disfarçados muitas vezes por falas cômicas ou

obscenas, que abrilhantavam a criatividade de suas criações. Shakespeare não era apenas enaltecido pela capacidade de fazer o público rir — tanto no período elisabetano-jaimesco quanto na contemporaneidade — mas também pela criatividade e domínio de fazer o público pensar no que não poderia ser dito ou qual era o significado do subtexto.

O dramaturgo retratou judeus, etíopes, marroquinos, turcos, mouros, entre outros estrangeiros. Muitos deles ocupavam o centro do palco, como o personagem-título de *Otelo, o mouro de Veneza*, com temáticas variadas, entre elas questões modernas como o conflito racial e a violência dos homens contra às mulheres; ou *O mercador de Veneza,* com Shylock, judeu que sofreu hierarquização ideológica por parte do mundo cristão.

O bardo se utilizou de diferentes fontes e de questões de injustiças e de preconceitos de sua época como motivos para a escrita de *O mercador de Veneza*, apropriou-se delas, transformou as fontes diversas em algo propriamente seu, traduzindo-as de forma dramática a fim de provocar reflexões sobre a intolerância em torno dos judeus e, principalmente sobre a usura por eles praticada no mundo das finanças de Veneza. Shakespeare ora interrogava a perspectiva eurocêntrica racista, ora flagrava caricaturas que uma cultura constrói da outra. Com isso, o dramaturgo evidenciou as tensões em virtude do ódio religioso, racial e cultural representados pelos personagens Antônio e Shylock. Segundo Heliodora: “a maior riqueza de Shakespeare, entretanto, está em sua capacidade de criar personagens e se solidarizar com eles” (2008, p. 26).

Os judeus foram perseguidos pela Inquisição, tribunal católico que julgava, condenava, torturava e matava os hereges. No século XIV, os judeus não tinham direito de possuir terra, nem direito de exercer ofícios como cirurgião, ferreiro, fundidor,

nem mesmo costurar roupas para os cristãos, entre outras atividades. Obrigados a se converterem ao cristianismo, tornavam-se os cristãos-novos, despidos da religião, dos costumes e da identidade. Mas nem assim estavam livres de sofrer preconceito e intolerância. Como afirma ironicamente o diretor de teatro Amir Haddad, no programa da sua adaptação de *O mercador de Veneza*, espetáculo bastante aclamado pela crítica, em 1996: “Se você se converter tudo fica resolvido. Tudo fica bem resolvido. Você não terá que mudar nada em sua vida. Apenas troque o seu nome, mude sua fé, troque a vida anterior por uma nova, mas de acordo com as normas vigentes!” (1996, p. 8).

Esta pesquisa demonstrou que alguns personagens expressam atitudes e discursos racistas em *O mercador de Veneza*. A forma de tratamento que Shakespeare atribuiu ao personagem judeu Shylock e a maneira nada favorável como apresentou os cristãos excluem evidentemente a possibilidade de a peça ser antissemita. Basta aprender a reconhecer os recursos utilizados pelo dramaturgo e seus efeitos, bem como as formas com que o poeta quebrou ou questionou o pensamento racista.

É fato que Shakespeare sugere e desperta sutilmente um questionamento sobre o antissemitismo em sua época. Quando Shylock declara: “A vileza que me ensinais eu executo, e, por mais difícil que seja, superarei meus mestres” (3.1. 56-57), seria, em outras palavras, como se dissesse: vou mostrar como vocês realmente são. O posicionamento de Shylock nesse momento é uma acusação reveladora da opressão cristã. Sem dúvida, não por acaso, Shakespeare coloca para Shylock o discurso mais humanizador de toda a peça.

Além das grandes mudanças sobretudo nas artes e no drama inglês, no período em que Shakespeare viveu toda a sociedade europeia era patriarcal, não

apenas a sociedade elisabetano-jaimesca. Dominavam os homens e as mulheres submetiam-se.

Apesar de se tratar de literatura e os personagens serem fictícios, por meio das heroínas cômicas e trágicas de Shakespeare, podem-se olhar as realidades da vida cotidiana das mulheres da época elisabetano-jaimesca, uma vez que é possível reconstruir como o dramaturgo representou o patriarcado de seu tempo, pois os enredos perpassam por concepções, costumes, códigos da sociedade daquela época.

As mulheres de Shakespeare continuam a encantar, a cativar novos leitores/espectadores, sempre muito relevantes e reveladoras, cada século a desafiar o patriarcado. Representadas no palco e no cinema, interpretadas e reinterpretadas por críticos e estudiosos inúmeras vezes, ainda continuam influenciando o teatro e a literatura. Shakespeare prenuncia os direitos das mulheres (embora algumas críticas feministas o considerem machista), uma vez que o poeta captura as emoções femininas das mais simples às mais complexas. O dramaturgo mostra possibilidades de se viver, de perceber as emoções, de questionar as relações humanas e as ações pequenas e grandes, egoístas ou altruístas e, muitas dessas ações, como visto neste estudo, são demonstradas por suas personagens femininas. Pórcia foi um exemplo.

As heroínas shakespearianas são encantadoras, fortes, rebeldes, inteligentes, decididas, demonstram agudeza de espírito, perspicácia, determinação, fluência verbal, audácia e independência. Destacam-se as de personalidade marcante, como Catarina, em *A megera domada* (1590-1591); Julieta, em *Romeu e Julieta* (1595-1596); Pórcia e Jéssica, em *O mercador de Veneza* (1596-1597); Beatriz, em *Muito barulho por nada* (1598); Rosalinda, em *Como quiserem* (1599-1600); Ofélia, em *Hamlet* (1600-1601); Desdêmona, em *Otelo* (1603-1604); Cleópatra,

em *Antônio e Cleópatra* (1605-1607); Lady Macbeth, em *Macbeth* (1606); Viola, em *Noite de reis* (1601-1602), Olívia e Miranda, em *A tempestade* (1611).

Por meio das análises do texto dramático de Shakespeare neste estudo, verificou-se que o poeta apresenta em *O mercador de Veneza* mulheres fortes que rompem com o patriarcado. Pórcia e Jéssica, assim como outras mulheres da obra shakespeariana, têm despertado um grande interesse entre os leitores e críticos do dramaturgo. A caracterização de Pórcia sempre despertou a atenção, principalmente dos juristas, pela sua astúcia e ousadia, no desenrolar da cena do julgamento quando decide sobre a execução do contrato firmado entre Antônio e Shylock. Ser uma mulher poderosa naquela época não a isentava de sofrer preconceito. Mesmo assim, Pórcia rompeu o *status quo.* Na Idade Moderna, a misoginia, provavelmente o preconceito mais generalizado das sociedades humanas, foi uma marca do tempo. A própria rainha Elisabeth I, apesar de poderosa, foi subestimada ainda durante seu reinado. Mesmo havendo mulheres que fugiam à regra, como a Gloriana, elas não escapavam do imaginário masculino de viver entre o modelo de Maria de Nazaré, a virgem, ou de Eva, a pecadora.

Shakespeare traz em *O mercador de Veneza* questões referentes às amizades masculinas, que podem tomar diferentes formas, conforme mencionado no capítulo 2, quando abordado o contexto da época sobre a homossociabilidade e o homoerotismo. Embora a relação mais do que uma simples amizade entre Antônio e Bassânio esteja latente no texto, Shakespeare não poderia colocá-la explicitamente. As análises demonstram que a relação entre os dois personagens ultrapassa a simples amizade masculina (*friendship*). O homoerotismo entre o mercador e o jovem veneziano se faz possível em uma leitura contemporânea. O desejo homoerótico está presente, em maior parte no subtexto para driblar o que era considerado proibido na

sociedade em que Shakespeare vivia. Tal constatação, embora implícita, é demonstrada logo no início da primeira cena do Ato 1, em que Antônio está melancólico e, em especial, no último Ato e cena, em que se evidencia o jogo de poder no triângulo amoroso formado por Antônio, Bassânio e Pórcia. Antônio também é um *outsider* naquele contexto. Essa é uma das características do poeta que transcendeu à sua época e faz com que a obra seja lida na contemporaneidade sempre com olhar diferente, de acordo com as novas possibilidades de leitura.

Muitos encenadores e diretores da contemporaneidade exploram e acentuam, principalmente, por meio de gestos, expressões faciais e atitudes corporais, a relação homoerótica entre Antônio e Bassânio e o jogo de poder de Pórcia e a traduzem em imagens, de acordo com a mentalidade de cada época, com base principalmente dos movimentos feministas.

Partindo para as considerações sobre as análises fílmicas, adaptar Shakespeare para as telas, seja do cinema ou da televisão, constituiu-se em um grande desafio no século XX. Foi necessário antes de tudo rever a teatralidade do século XIX, em especial nos primeiros filmes. Para tanto, criaram-se linguagens e códigos mais compatíveis com as novas mídias, sem perder a essência da obra shakespeariana. A tradição do teatro, com diferentes condições políticas, sociais e econômicas, cenários, atuações, palco, expectativa da plateia, entre outras questões e as discussões contemporâneas sobre a sexualidade, inspiraram várias adaptações para o cinema. Essas criações artísticas influenciaram sobremaneira o significado e a compreensão de *O mercador de Veneza*, como as adaptações homônimas de John Sichel, Trevor Nunn e Michael Radford.

Isso posto, as análises realizadas nesta tese especificamente para o cinema e a televisão apontam que a transposição televisiva de John Sichel (1973), abordada

no capítulo 4, contextualizada no fim do século XIX, durante o Período Vitoriano, apresenta uma série de cortes do texto shakespeariano, principalmente nas cenas em que Shylock (Laurence Olivier) não tem participação, o que demonstra que o *leitmotif* é a intolerância, a violência e a exclusão. Ressalta-se que um ano antes da adaptação de Sichel, a *British Broadcating Corporation* (BBC) apresentou uma versão da peça (1972) na televisão, sob a direção de Cedri Messina. Esses filmes tiveram aproximadamente um intervalo de 20 anos desde quando a última produção de *O mercador de Veneza* para o cinema fora levada para a tela, sob a direção de Pierre Billon, em 1953.

Na versão de Sichel, o famoso discurso de Shylock que pleiteia a humanidade ressignifica o enunciado na contemporaneidade. Ao indagar: “Quando vós nos feris, não sangramos nós? [...]” (3.1.49), o personagem intensifica a indignação para que o telespectador perceba que não está apenas representando um judeu, mas todos os excluídos da sociedade. Ao proceder desse modo, o diretor convida à recepção naqueles anos de 1973 para que transpusesse a temática da intolerância do século XVI para o século XX (o que ainda é extensivo ao telespectador da atualidade), visto que a discriminação de caráter étnico e religioso, entre outros preconceitos, continua tão explosiva na contemporaneidade como em séculos passados, com o crescente aumento de novas manifestações de intolerância ao diverso, de antissemitismo e de racismo, que se mantém latentes e vivos.

No entanto, o diretor acaba reduzindo partes do texto shakespeariano. Em Shakespeare, durante o encontro de Shylock com Bassânio e Antônio, o personagem revela, à parte: “Eu odeio porque é cristão,/ [...] Por odiar minha nação sagrada/Nos locais onde vão os mercadores/Agride a mim, meus lucros e poupanças,/ A que chama de juros ou de usura./Maldita seja a minha própria tribo/Se eu o perdoo” (3.1.35-46).

Esse e outros discursos ameaçadores tornam-se comedidos na versão de Sichel. Provavelmente, o diretor fez uma tentativa de atenuar ou até mesmo retirar falas do texto dramático de Shakespeare que pudessem colocar o personagem sob uma ótica desvantajosa.

Antônio (Anthony Nicholls), nessa versão, não deixou transparecer que estava triste durante o transcorrer do filme, como mencionado pelo personagem no início do texto shakespeariano e no início do filme. O possível relacionamento homoerótico entre ele e Bassânio (Jeremy Brett) foi suavizado (quase imperceptível) nessa adaptação. A cena inicial desse filme, durante o encontro de Bassânio e Antônio em uma cafeteria de Veneza, foi mais sugestiva em termos de intimidade. Por isso, havia indícios de que a questão do homoerotismo seria abordada mais explicitamente nessa versão televisiva. Não foi o que aconteceu! Muito provavelmente isso ocorreu porque a narrativa se passa durante o Período Vitoriano, um dos momentos na história da Inglaterra em que a sexualidade era um grande tabu. Somado a essa questão, tem-se o contexto de recepção, uma vez que a adaptação de Sichel é de 1973. Ressalta-se que o Parlamento do Reino Unido somente revogou a legislação relativa à "sodomia", em 1967. Apenas seis anos entre a revogação e a estreia na TV foi um tempo muito curto para mudanças de mentalidade, o que não significa que não havia relacionamentos homoafetivos, evidentemente. Os direitos dos homoafetivos na Inglaterra ainda estavam sendo construídos e a temática do homoerotismo, ao que tudo indica, era vista como uma questão delicada para ser abordada na televisão.

As mulheres eram na grande maioria subalternizadas pelo patriarcado no Período Vitoriano. Evidentemente, a era elisabetano-jaimesca e o momento do contexto da adaptação são períodos diferentes. Cabe perceber as devidas conquistas e os avanços das mulheres no contexto da adaptação. Pórcia, representada pela atriz

Joan Plowright, fingiu submissão ao esposo, como era previsto, de acordo com o texto shakespeariano. Soube se impor frente às restrições impostas pelo patriarcado. Assim como a autora do Período Vitoriano, Charlote Brontë (1816-1855), que abriu caminho para as mulheres na literatura e transcendeu seu tempo, Pórcia impôs-se como mulher forte ao revelar sentimentos consistentes e dar voz a todas por meio de sua personagem.

Percebe-se que o inglesismo foi expresso de forma mais acentuada nessa adaptação, em comparação com as demais versões analisadas nesta tese, como demonstra a forma estereotipada do cidadão inglês, de classe média/alta, nas representações dos personagens Antônio, Bassânio e Pórcia.

Por meio da análise do filme de Sichel e considerando-se que movimentos e contramovimentos nunca são desinteressados, pode-se observar que o diretor indaga sobre o racismo, a injustiça, o preconceito. Com isso, convida o telespectador a repensar as perseguições às quais os judeus foram submetidos, e não necessariamente apenas os judeus, mas todos os que sofreram e ainda sofrem discriminações e intolerância. A transposição televisiva manifesta-se como um relato de época, mostrando em sua narrativa comportamentos, costumes e acontecimentos que caracterizaram a cosmovisão da época do Período Vitoriano e que ainda continuam a nos mostrar temas relevantes e tão atuais na contemporaneidade.

A transmidiação de Trevor Nunn (2001) para a televisão tem muito de Brecht, uma vez que é um filme de teatro e requer certas especificidades de acordo com a nova mídia (TV). Considerando-se que a técnica de distanciamento brechtiano “não é apenas um ato estético, mas sim, político: o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica” (PAVIS, 2005, p. 106). Nesse sentido, deve haver a quebra do caráter ilusório das

peças aristotélicas de que o espectador é passivo, imparcial e apenas assiste a uma representação do real. Com isso, Brecht visava tirar a plateia do estado de passividade e colocá-la em ação, despertando o desejo de mudança. É isso que Nunn faz nessa versão quando, em algumas cenas, coloca o ator diretamente falando para a câmera, em especial, em momentos em que há os apartes, falas destinadas apenas ao público que imaginariamente não são ouvidas pelos outros personagens.

À vista disso, o próprio cenário é pensado e elaborado como anti-ilusionista, ou seja, sem a finalidade de reproduzir fielmente a realidade. O pouco cenário é de estilo minimalista, uma estética de quase ausência de elementos, com móveis no estilo *Art Noveau* e *Art Déco*, priorizando o luxo, com *design* abstrato em linhas retas e circulares. Brecht orienta a utilização de obras de arte no palco, entre várias outras possibilidades, para dar um caráter ilusório. Além da estética dos móveis, o cenário da casa de Pórcia, por exemplo, como diferentes níveis de distanciamento, apresenta quadros na parede de autoria do pintor austríaco defensor da *Art Noveau* Gustave Klimt (1862-1918).

O texto de Shakespeare é em maior parte preservado, o que provocou determinadas críticas da recepção, porque a obra shakespeariana muitas vezes está associada a uma linguagem hermética para os leitores contemporâneos, ainda mais por se tratar de uma adaptação para a grande massa. Para alguns, pode causar estranhamento a língua inglesa do século XVI em um contexto com figurino e cenário do século XX. Apresentar o texto shakespeariano sem adaptação linguística em produções direcionadas principalmente para a televisão é passível de críticas por parte de alguns espectadores. Outros diretores já usaram dessa mesma prerrogativa, haja vista a adaptação fílmica de *Romeu e Julieta*, sob a direção de Baz Luhrmann (1962-), em 1996, que recebeu críticas do público pelo mesmo motivo.

Por mais que a língua utilizada no texto de Shakespeare seja datada ao estilo do século XVI, o que significa que já pertence ao período moderno, o contexto de recepção, por certo, enfrenta algumas dificuldades devido à arquitetura, à forma mais literária do texto e às dificuldades de compreensão por causa de mudanças semânticas ocorridas e que se perderam ao longo de 400 anos. Os elisabetanos iam ao teatro para “ouvir” a peça e estavam mais voltados para a apreciação oral, uma vez que o dramaturgo cria o seu texto para tomar vida no palco, mas isso não significa que os ouvintes também não tivessem determinadas dificuldades. Segundo Heliodora, os especialistas afirmam que “essa forma de expressão (de Shakespeare) teria sido um entrave até mesmo para as plateias elisabetanas” (2006, [orelha do livro]).

A atuação hipnotizante de Shylock (Henry Goodman), mostrando as contradições de Antônio, que ora despreza, ora solicita um empréstimo de 3 mil ducados é de força dramática imensa, digna dos grandes atores e encontrada, sobretudo, no palco do teatro. Shylock aparenta cordialidade e é um sujeito que faz uso de ironia para apontar as incoerências de seu interlocutor. Seu estado de humor altera rápida e plausivelmente. Ele é totalmente convincente: engraçado, assustador e comovente, mas duplamente perseguido, emocionalmente ferido e merecedor de simpatia. Esta versão de Nunn mostra Shylock olhando para a câmera e motivado por ser discriminado junto ao seu povo e pelo desgosto da fuga de sua filha, Jéssica, começa a dizer: “Eu o odeio porque ele é cristão”. No momento em que pleiteia sua humanização, Goodman novamente olha para a câmera e diz “Um judeu não tem olhos? [...]. Quando vós nos feris, não sangramos nós?" Nunn apresenta um Shylock que simplesmente roga pela compreensão da sua indignação e dor.

Diferentemente das adaptações analisadas nesta tese, David Bamber interpreta Antônio como um homem gay extremamente reprimido. Os amigos o viam

como um homem generoso, inclusive Bassânio (Alexander Hanson) e os demais. Nunn fez as suas escolhas e representa Antônio e Bassânio em uma ligação que poderia naquele contexto ser uma relação homoerótica recíproca, mas Bassânio, ao que tudo indica, ciente dos sentimentos de Antônio e movido pelo interesse financeiro em Pórcia (Derbhle Crotty), dá a entender preferir por explorá-los para seu próprio ganho. Esta última opção produz um Bassânio bastante antipático e oportunista, como visto nessa produção. Nunn inova e traz questões provocativas, portanto, sobre *O mercador de Veneza*, dando ênfase principalmente na sexualidade e na relação homoerótica, deixando explícita a relação de Antônio e Bassânio, contrapondo o que muitos críticos discordaram por muitos anos.

Apesar de muitos apontarem que o poder de Pórcia emerge somente no momento em que a jovem se apresenta como um advogado, essa versão, assim como o texto shakespeariano, a coloca em evidência desde a primeira fala como uma mulher intensa, inteligente e influente. Destaca-se o discurso sobre a misericórdia enquanto tenta persuadir Shylock a não ir em frente com o julgamento, embora o sentido das palavras não corresponda à realidade.

Ao longo da análise da adaptação de Nunn, assim como em Sichel, observou-se que ambos se utilizam de diferentes técnicas do teatro para as suas transposições. Na versão de Nunn, as *performances* surpreendem pela qualidade, em especial pela atuação dos atores e pelo poder de convencimento.

A versão televisiva de Nunn atribui um novo significado à própria adaptação dessa peça, levada ao palco em 1999, refletindo e ressignificando o texto de origem produzido em um meio e um contexto histórico-social — tanto no tempo de Shakespeare e transposto e transformado para os anos de 1920 e 1930 (que estava caminhando com ares de fim de festa dos efervescentes anos 1920 para um clima

sombrio na história da humanidade), quanto ao contexto da recepção de 2001. Essa adaptação para os anos 2001 acentuou discursos e ideologias vigentes à época, justamente em um período que provocou medo, insegurança e profecias trágicas por causa da mudança do milênio e um provável fim do mundo e ataques a diversos países por fundamentalistas.

Dos três filmes analisados, a versão de Michael Radford de *O mercador de Veneza* é a única exclusiva para o cinema e, portanto, mais suscetível a realçar a história e a explorar mais plenamente as ferramentas próprias dessa mídia.

Destaca-se a qualidade estética pelas escolhas de Radford ao estabelecer relações intermidiáticas inspiradas na pintura. Vários fotogramas parecem conduzir o espectador a uma galeria de telas do Barroco italiano, espanhol e dos Países Baixos. Cada cena parece retratar e dar vida às telas de Velásquez, Canaletto Vermeer, Caravaggio, Rembrandt, Ticiano, esse último considerado o maior dos pintores venezianos. Ticiano estabeleceu um estilo influente de retratos da corte e sua obra sensual e alegórica contém uma riqueza lírica baseada mais nas cores e tonalidades que nos desenhos e traços, característica também marcante na adaptação de Radford que se utiliza da picturalidade como inspiração para a sua criação.

Radford adapta o texto dramático e, ciente da necessidade das interferências, cortes e ampliações, entre outras mudanças, subtrai dele algumas cenas cômicas e cria a ambientação e figurinos do século XVI na cidade de Veneza, atribuindo nova ressignificação à obra de Shakespeare. Com apenas poucos segundos de início, essa versão inova, situa o espectador no contexto narrativo, acentua o homoerotismo de Antônio e Bassânio, em especial, e ressignifica o texto dramático em comparação com as outras adaptações fílmicas analisadas nesta tese.

É evidente que as cenas de intransigência naquele contexto, principalmente dos cristãos em relação aos judeus, realizam, por extensão, uma crítica contemporânea à intolerância de fundamentalistas religiosos. Ressalta-se que à época da produção do filme (2003-2004), tinham se passado poucos anos após os atentados ao *World Trade Center* (2001). É inevitável a associação com esse acontecimento, além de o filme trazer reflexão crítica sobre a xenofobia, em especial voltada a imigrantes e refugiados, principalmente, em um momento em que o mundo se deparava com tantas questões de cunho econômico, social e cultural. Nesse sentido, a indagação de Radford incomoda e provoca impacto e sentimento de não conformismo no contexto de recepção.

A música nessa adaptação atinge caráter importante. Sabe-se que a música é polissêmica, tem sentidos plurais e expressa serenidade, exaltação, tristeza, vitória, fúria, calmaria, mexendo com a dimensão afetiva. Nesse sentido, as escolhas do repertório musical das versões analisadas são propostas diferenciadas e apresentam significados de acordo com o foco que o diretor escolheu: em Sichel, há mais destaque para a humanização e a aculturação de Shylock ao século XIX. Em Nunn, a música é diegética e transmite o sentimento da alegria da infância, em especial dos personagens judeus, como Shylock e Jéssica, mas ao mesmo tempo o de sonhos impossibilitados, de separação e solidão, de busca pelas raízes e pesar como prenúncio do que estava por vir. Em Radford, a música renascentista, entre outras, está mais presente para enriquecer a contextualização primorosa da adaptação. Os elementos da música popular elisabetana, aliados ao canto gregoriano, como o *Dominus*, as canções judaicas, apresentadas no início do filme e durante os rituais judaicos na sinagoga, as árias na cena das arcas na voz de um tenor possibilitam uma

infinidade de pensamentos, interações e emoção dos personagens dando maior dramaticidade e significância à obra de Radford.

Attali sustenta que “a lição de *O mercador de Veneza*, aliás, é aquela que a Inglaterra da época necessita ouvir: é preciso saber acolher os estrangeiros, porque é deles que depende a prosperidade. Logo virão outros, para dizer-lhe isso de outro modo” (2006, p. 312). Nesse sentido, entende-se que Atalli refere-se também ao judeu, visto como um estrangeiro.

Considerando-se que uma transmidiação requer um novo olhar sobre a obra adaptada e que traga ressignificações, Radford atenua algumas cenas cômicas do texto shakespeariano, como a da comicidade entre a fala de Shylock (Al Pacino) e Tubal (Allan Corduner), reforça as dimensões trágicas de Shylock e promove outras leituras, críticas e interpretações. O cineasta subtrai o discurso em que Shylock diz odiar os cristãos, assim como na versão de Sichel, e reforça o quão necessário é o povo judaico e a usura em Veneza e na economia.

No cinema, é a primeira vez que a relação homoerótica entre Antônio (Jeremy Irons) e Bassânio (Joseph Fiennes) é explícita; embora no teatro algumas encenações, a partir dos anos de 1960, já sugeriam o vínculo homoerótico entre os dois personagens, como a do diretor da *Royal Shakespeare Company*, Clifford Williams (1926-2005), em 1965. Williams é considerado um diretor pioneiro ao levar para o palco o que os críticos shakespearianos só viriam a debater a partir dos anos de 1970 (HYMAN, 1970; BARRY, 1985; RAY, 1986; SINFIELD, 1996; SANCHEZ, 2020), apesar de que, desde os anos 1930, estudos da psicologia já indicavam a possibilidade dessa relação.

Em uma entrevista para a Reuters divulgada pela ABC News Online, intitulada *Was the Merchant of Venice Gay*?, em 28/12/2004, Joseph Fiennes, que viveu o

personagem Bassânio, ao ser indagado sobre a possibilidade de *O mercador de Veneza* ser uma peça gay na versão de Radford, afirma acreditar que os dois homens possam ser amantes e diz:

> Nunca inventaria algo antes de fazer meu trabalho de detetive no texto [...]. Se você olhar para a escolha da linguagem lerá uma linguagem muito sensual. Essa é a chave para mim no relacionamento. A grande coisa sobre Shakespeare e por que ele é tão difícil de definir é sua ambiguidade. Ele não está dizendo que eles são gays ou heterossexuais, ele está deixando isso para seus atores. Eu sinto que deve haver um grande amor entre os dois personagens ... há uma grande atração [...][249]. (2004)

Nessa mesma entrevista, no entanto, o ator Jeremy Irons, que viveu o personagem Antônio, afirma tratar-se de um amor platônico e comenta: “não acho que eles tenham dormido juntos, mas isso cabe ao público decidir”[250]. Esse estudo demonstra o contrário, pois as evidências são bastante explícitas no filme. Shakespeare, conforme aponta esse estudo, já dá indícios por meios das palavras que a relação de Antônio e Bassânio ia além de uma simples amizade dentro da convencionada homossociabilidade. Em Radford é notória a reação de Antônio, por exemplo, quando Bassânio chega e traz a notícia inesperada da possibilidade de um futuro casamento com a rica herdeira de Belmonte. Foi como se toda a pouca alegria que restava em Antônio desaparecesse de sua vida.

A ambiguidade proposital da escrita de Shakespeare permitiu que a cena, em especial, quando Antônio e Bassânio se declaram durante o julgamento, fosse interpretada por Radfod como uma relação homoerótica que chegava ao fim (pelo

---

[249] I would never invent something before doing my detective work in the text. [...]. If you look at the choice of language you'll read very sensuous language. That's the key for me in the relationship. The great thing about Shakespeare and why he's so difficult to pin down is his ambiguity. He's not saying they're gay or they're straight, he's leaving it up to his actors. I feel there has to be a great love between the two characters ... there's great attraction [...].” (2004)

[250] "I don't think they have slept together but that's for the audience to decide."(2004)

menos tudo indicava para isso). De qualquer forma, os atores e toda a equipe dessa versão inspiraram-se na crítica contemporânea para ressignificar a peça de Shakespeare.

Pórcia, na atuação da atriz Lynn Collins, é uma personagem transgressora também nessa adaptação. Destaca-se a visibilidade dada à personagem Jéssica (Zuleikha Robinson), assim como em Nunn, cuja atuação de Gabrielle Jourdan no pepel da personagem foi impecável. A filha de Shylock foi a que mais rompeu com o patriarcado, pois enfrentou seu pai e rompeu com a religião e sua cultura.

Considerando-se que a obra de Shakespeare retrata uma gama de personagens femininas retiradas da história e da vida, que o dramaturgo subverte e questiona a ortodoxia da cultura elisabetano-jaimesca e que os seus textos permitem a leitura dos subtextos, essa versão, uma vez que o filme pronto é, portanto, uma adaptação do estúdio, do editor, do diretor da adaptação, ainda dos atores da adaptação, do roteirista da adaptação, entre outros, reforça e atualiza o texto shakespeariano no tocante às personagens Pórcia e Jéssica.

A análise da versão de Radford para o cinema mostra que o diretor faz uma crítica e atualiza também o texto dramático de Shakespeare, de forma que o espectador do século XXI seguramente se sinta incomodado com as questões abordadas e que perceba que os discursos nunca são neutros dentro de uma sociedade. A versão subtraiu a comicidade do último ato, assim como os elementos cômicos ao longo da peça, os quais estavam ligados a estereótipos de idade, sexo, religião e etnia. Eles estão subjugados ou até mesmo ausentes nessa adaptação de Radford, que é considerada a versão mais politicamente sensível da peça.

Em relação à linguagem, os diálogos não foram enunciados de forma teatralizada, em comparação às versões de Sichel e Nunn. Segue um padrão de fala

mais fluido, provavelmente por isso houve alguns cortes do texto shakespeariano a fim de o adequar às necessidades do cinema. Nesse sentido, é importante destacar que, em uma adaptação, especialmente quando se trata de peças de teatro, o cineasta e sua equipe devem comunicar os temas por meio de imagens cinematográficas em vez de palavras, pois os filmes são essencialmente visuais e, se o espectador não conseguir contemplar as cenas da peça em movimento dentro do contexto no qual estão inseridas, o adaptador não cumpriu seu papel.

Assim como nos demais filmes analisados neste estudo, os três “excluídos” terminam infelizes: Shylock perde todos os seus direitos, Jéssica está inserida em um mundo desconhecido e Antônio termina isolado e sem Bassânio.

Caminhando para fechar essas (in)conclusões, ressalta-se que por meio das análises realizadas neste estudo pôde-se observar que a transmidiação do texto dramático *O mercador de Veneza* para a televisão e para o cinema revelaram novas questões. As três versões inovaram e ressignificaram o texto dramático de Shakespeare, cada qual dentro de seu contexto.

Ao que tudo indica, as versões de Sichel e Nunn tiveram como referência as próprias experiências dos diretores quando levaram a peça *O mercador de Veneza* ao palco, em 1970 e 1999, respectivamente. Por serem filmes de teatro e pelas escolhas dos diretores, as adaptações tiveram câmeras predominantemente estáticas, com ação bastante voltada para a atuação dos personagens, uma vez que o sequencial e o ator são responsáveis pela ação. Nessas duas versões, o roteiro foi dividido em cenas, o que pode atrapalhar o fluxo e não haver muitos recursos audiovisuais para “mostrar” o texto dramático. Nesse sentido, abrem-se novas oportunidades de pesquisa futura sob a luz das Teorias do Teatro, o que se afasta do escopo desse estudo, evidentemente.

Diferentemente, a versão de Radford, por ser uma adaptação exclusivamente cinematográfica, contempla mais as convenções específicas do cinema. Há transições de cena de diferentes formas, o uso das lentes, a posição e o movimento da câmera, as locações, o ambiente natural, a fotografia, os movimentos e as expressões faciais bem menores para não sair do ângulo da câmera etc. Todas as técnicas e os recursos são utilizados para contribuir em “mostrar” a história. Nesse sentido, as referências intermidiáticas na adaptação de Radford, em especial por meio das representações picturais, são mais abrangentes, principalmente no que diz respeito à presença de pinturas.

De qualquer forma, as adaptações aqui analisadas, sejam filmes de teatro ou cinematográfica, se posicionam como versões de grande referência pela direção, criatividade e sensibilidade na escolha dos diferentes recursos possíveis a fim de ressignificar o texto de Shakespeare. Sichel, Nunn e Radford e equipes, desde editores, roteiristas, diretores de fotografia, de música, iluminadores, cenógrafos, figurinistas, entre tantos que participaram dessas adaptações, contribuíram com um enorme diferencial e vieram a somar às demais produções fílmicas e cênicas dessa peça, tanto na concepção, na concretização e na ressignificação do contexto de recepção. Juntos deram maior destaque e propiciaram mais visibilidade ao texto dramático.

Assim como Shakespeare viveu em uma época de formação de conceitos e contribuiu para a construção (ou desconstrução) deles, as adaptações trazem à discussão assuntos como raça, etnia, gênero e sexualidade de suas épocas. Essas são as marcas dessas adaptações, que souberam transpor tais temáticas do século XVI para os séculos XX e XXI.

Esta tese foi iniciada com um questionamento: ser ou não ser fascinado por Shakespeare? Tendo percorrido uma longa jornada em companhia do dramaturgo e de seus personagens, como Shylock, Jéssica, Pórcia, Antônio, Bassânio e tantos diretores e atores que, inspirados pelas obras de Shakespeare, recontaram suas histórias e ressignificaram seus textos e subtextos, unindo tempos distintos na construção de novos contextos, faz-se necessário refletir sobre o impacto de suas histórias. Assim, este estudo acadêmico não deixa de apresentar transposições, combinações e referências, da mesma maneira que se passou com os filmes aqui analisados, embora em grau restrito, uma vez que a natureza deste texto não seja artística, todavia o resultado é um processo dialógico complexo e multidirecional. Segundo J. Hillis Miller, citado em HUTCHEON, “nós precisamos das ‘mesmas’ histórias muitas e muitas vezes, pois, como uma das formas mais poderosas, talvez a mais poderosa, de afirmar a ideologia fundamental de nossa cultura” (2013, p. 233).

Por fim, é preciso recontar, reler, reproduzir, reinventar, remodelar e reconquistar a força das histórias e a personalidade dos personagens demasiado humanos para que as gerações que se sucedem tenham contato com eles, figuras que tanto dizem sobre a nossa contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ADAMS, D. W. **A Dictionary of the Drama**: A Guide to the Plays, Playwrights, Players, and Playhouses of the United Kingdom and America - From the Earliest Times to the Present. v. 1. Los Angeles: HardPress Publishing, 2014.

AKHMIE, P. **Shakespeare and the Cultivation of Difference**. New York: Routledge, 2018.

AGUILAR, T. F. O que a amizade (*philia*) nos diz sobre os fundamentos da democracia? Pressupostos de uma "Demofilia". **Lua Nova**. maio-ag. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0102-091125/107>. Acesso em: 15 mar. 2023.

ARBEX, M. (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

_____.; et al. (Orgs). **Escrita, som, imagem***:* perspectivas contemporâneas. 1a. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2019.

ARENDT, H. **On Violence**. New York: Hardcourt Brace, 1970.

_____. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARISTÓFANES. **A greve do sexo (Lisístrata)**; **A revolução das mulheres**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

ARISTÓTELES. **A ética**. Tradução de Cassio M. Fonseca. São Paulo: Edipro, 2015.

_____. **Política**. Tradução de Mario da Gama Kury. São Paulo: Editora Madamu, 2021.

ASSIS, M. **Tempo de crise**. v. 2. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015a.

_____. 23 de abril de 1893. In: **Machado de Assis (Crônicas)**. v. 4. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015b.

ATTALI, J. **Os judeus, o dinheiro e o mundo**. Tradução de Joana Angélica D' Ávila Melo. São Paulo: Futura, 2003.

AUMONT, J. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

AZEVEDO, M. M. A presença de Christopher Marlowe na obra de William Shakespeare. In: Leão, L. de C.; et al. (Orgs.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 241-263.

_____. A interação entre Christopher Marlowe e William Shakespeare no contexto do drama elisabetano. **Travessias.** Cascavel. v. 2, n. 2, 2008b. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3002>. Acesso em: 20 jan. 2024.

AZRIA, R. **O judaísmo**. Tradução de Maria Elena Ortega Ortiz Assumpção. São Paulo: EDUSC, 2000.

BAHIANA, A. M. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAINES, B. J. Effacing Rape in Early Modern Representation. **English Literary Handbook (*ELH)***, v. 65, n. 1, 1998. p. 69–98. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/30030170>. Acesso em: 7 maio. 2023.

BAKHTIN, M. V. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec: Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARNFIELD, R. **The Complete Poems of Richard Barnfield**. [s.l]: Legare Street Press, 2022.

BASSI, S; RUTTER, C. C. **The Merchant in Venice**: Shakespeare in the Ghetto. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2021. Disponível em: <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-504-9/978-88-6969-504-9_qmZWP0u.pdf 09/03/2024>. Acesso em: 20 fev. 2024.

_____.; FEI, A.T. **Shakespeare in Venice**: exploring the city with Shylock and Othello. Treviso: Elzeviro, 2007.

BAYER, A. **Art and Love in Renaissance Italy.** New York: Metropolitan Museum of Art. New Haven: Yale University Press, 2008.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **O segundo sexo:** fatos e mitos. 2. ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENJAMIN, W. Crítica da violência. Crítica do poder. In: BOLLE, W. (Org.). **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: textos escolhidos. Tradução de Willi Bolle. São Paulo: Cultrix, 1986. p. 160-175.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política***:* ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGMANN, M. S. **The Unconscious in Shakespeare's Plays**. London: Routledge, 2018.

BERNARDO, D. G. A bruxaria e as mulheres. In: PETER, Mainka. (Org.). **Mulheres, bruxas, criminosas**: aspectos da bruxaria nos tempos modernos. Maringá: EDUEM, 2003. p. 61-87.

BERRY, R. Discomfort in the Merchant of Venice. **Shakespeare and the Awareness of Audience**. New York: The MacMillan Press, 1985. p. 46-62.

BÍBLIA. São Paulo: Ave Maria, 1960.

BICKLEY, P; et al. **Studying Shakespeare Adaptation**. London: Bloomsbury Publishing PIC, 2021.

BILLINGTON, M. Best Shakespeare Productions: The Mercant of Venice. **The Guardian**, 13 abr. 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2014/apr/13/best-shakespeare-productions-the-merchant-of-venice>. Acesso em: 7 nov. 2023.

BLOOM, H. **Shakespeare**: a invenção do humano. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. **O cânone ocidental**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BOCCACIO, G. **Decamerão**. São Paulo: Abril, 1971.

BONNICI, T. No limite da feminilidade: assassinas e bruxas: a mulher na sociedade inglesa dos séculos XVI e XVII. In: PETER, Mainka. (Org.). **Mulheres, bruxas, criminosas**: aspectos da bruxaria nos tempos modernos. Mainka, Peter (Org.). Maringá: EdUEM, 2003. p. 89-105.

BORGES, E.; et al. **Racismo, preconceito e intolerância**. 7. ed. São Paulo: Atual, 2009.

BORGES, V. R. História e literatura: algumas considerações. **Revista de Teoria da História.** ano 1, n. 3, junho/ 2010. p. 94-109.

BORNHEIM, G. Prefácio. In: HELIODORA, B. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BORRIS, K. **Same-sex Desire in the English Renaissance**: A sourcebook of texts, 1470-1650. London: Routledge, 2004.

_____. Sodomizing Science: Cocles, Patricio Tricasso, and the Constitutional Morphologies of Renaissance Male Same-Sex Lovers. In: BORRIS, K; et al. (Ed.). T**he Sciences of Homosexuality in Early Modern Europe***.* New York: Routledge, 2008.

BRAUDEL, F. **O mediterrâneo e o mundo mediterrânico** v. 2. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

_____. **O mediterrâneo**: o espaço e a história. Tradução de Manuela Torres, Lisboa: Teorema, 1987.

BRAY, A. **Homosexuality in Renaissance England**. New York: Columbia University Press,1982.

_____. Homosexuality and the Signs of Male Friendship in Elizabethan England. In: JONATHAN, G. (Org.) **Queering the Renaissance***.* Durham: Duke University Press, 1994. p. 40-61.

BRINKMAN, E. Iago as the Racist-Function in Othello. **Shakespeare Bulletin**. n.1, v. 40, 2022. p. 23-44. Disponível em: < https://doi.org/10.1353/shb.2022.0001>. Acesso em: 20 set. 2023.

BRÖNTE, E. **O morro dos ventos uivantes**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2016.

BROWN, J. R. **Shakespeare and his Comedies**. OxfordShire: Routledge, 2004.

_____. (Ed.). **The Merchant of Venice**. London: Thomson Learning, 2006.

BULMAN, J. C. **Shakespeare in Performance**: The Merchant of Venice. Oxford: Manchester University Press, 1991.

BURKE, P. **O Renascimento**. Tradução de Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto de Grafia, 2008.

BUTLER, J. **Gender Trouble**: feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1990.

_____. **Bodies That Matter**: On the Discursive Limits of Sex. New York: Routledge, 1993.

_____. **Undoing Gender**. New York: Routledge, 2004.

CABANNE, P. **Rembrandt**. Paris: Du Chêne, 1991.

CAMATI, A. S; et al. (Orgs). **Reflexões shakespearianas**. Rio de Janeiro: Editora Lacerda, 2004.

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

_____. A intolerância no século XXI à luz da problematização do tema em *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare. In: GOMES, A. L.; et al. (Orgs.). **Dramaturgia e teatro**: intersecções. Maceió, EDUFAL, 2008a. p. 291-305.

_____ O lugar da mulher na sociedade elisabetano-jaimesca e na criação poética de Shakespeare. In: LEÃO, L. de C.; et al. (Orgs.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008b. p.133-146.

_____. Crítica da violência: o intertexto shakespeariano em O Pianista de Polanski. In: ALVES, L.; et al. (Orgs.). **Poética e sociedade**: interfaces literárias. Cascavel: EDUNIOESTE, 2009a. p. 79-93.

_____. Reflexões sobre as linguagens cênicas de Shakespeare: o duplo travestimento em O mercador de Veneza. **Revista da Pós-Graduação em Letras Scripta Uniandrade**, Curitiba, n. 7, 2009b. p. 289-300.

_____.; et al. (Orgs.). **Shakespeare sob múltiplos olhares***.* Curitiba: Solar do Rosário, 2009c.

_____. Sonho de uma noite de verão no cinema: travessias e transações intermidiáticas. **Revista da Anpoll**, *2*(27), 2009d. p. 290-313.

_____. Ser ou não ser judeu: subversão de estereótipos raciais em O mercador de Veneza de Shakespeare. **Letras**, Curitiba: Editora UFPR. n. 77, jan./abr, 2009e. p. 57-68.

_____. O mercador de Veneza*,* de Michael Radford: adaptação, historicização e interpolação. In: Corseuil, A. et al*. (*Orgs.). **Ensaios de literatura, teatro e cinema**. Florianópolis: Fundação Cultural Badesc/ Cultura Inglesa, 2013. p. 23-29.

_____. Questão de gênero e sexualidade na época e na obra de Shakespeare. **Revista da Pós-Graduação em Letras Scripta Uniandrade**. Curitiba, v. 12, n. 2, 2014. p. 103-115.

_____. Verbalizing the Visual in Shakespeare's Narrative Poem Venus and Adonis. **VIS-Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UNB**. Brasília, v. 19, n. 1, jan./jun., 2020. p. 218-230.

CARDOSO, C. M. **Tolerância e seus limites**: um olhar latino-americano sobre diversidade e desigualdade. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CARNEIRO, M. L. T. (Org.). **O antissemitismo nas Américas**. São Paulo: EDUSP, 2007.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. v. 1. São Paulo: Leya, 2012.

CARREIRO, R. (Org.). **O som do filme**: uma introdução. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

CASTRO, S. M. O. **(2000). Manifestações linguísticas** de **racismo no português do Brasil**. Dissertação de Mestrado, PUC-Rio.

CAWLEY. A. C. **Everyman and Medieval Miracle Plays**. London: J. M. Dent & Sons, Ltd., 1977.

CHAUCER, G. **Os contos de Cantuária**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

CHAUÍ, M. S. Introdução. In: MONTAIGNE, M. **Ensaios**. Tradução de Sérgio Milliet. v.1,1996.

CÍCERO. **Sobre a amizade**. Tradução de João Teodoro D'Olim Marote. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

CIRLOT, J. E. **Dictionary of Symbols**. London: Routledge, 2001.

CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997. p. 37-55.

_____. Estudos interartes: introdução crítica. Tradução de Yung Jung Im e Claus Clüver. In: BUESCU, H.; et al. (Orgs.). **Floresta encantada**: novos caminhos da literatura comparada. Lisboa: Dom Quixote, 2001. p. 333-62.

_____. Inter textus/Inter artes/Inter media. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, UFMG/FALE, Belo Horizonte, n. 14, jul./dez. 2006a. p. 9-39.

_____. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: UFMG, 2006b. p.107-166.

COHEN, E. **Talk on the Wilde Side**: Towards a Genealogy of a Discourse on Male Sexualities. New York: Routledge, 1997.

COOPER, F. K. **Anti-racist Shakespeare**. Disponível em: <https://www.shakespearesglobe.com/discover/blogs-and-features/2020/05/26/anti-racist-shakespeare/>. Acesso em: 20 jan. 2024.

COSTA, J. F. **A inocência e o vício**: estudos sobre o homoerotismo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente**. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.

DICKENS, C. **Grandes obras de Charles Dickens**: Oliver Twist e Um conto de duas cidades. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2021.

DIGANGI, M. **The Homoerotics of Early Modern Drama.** Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

DILLON, J. **Early English Theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

DOCHERTY, T. **Alterities:** criticism, history, representation. Oxford: Clarendon Press, 1996.

DRAKAKIS, J. (Ed.). **The Merchant of Venice**. Third Series. London: Bloomsbury Publishing PIC, 2018.

DUSINBERRE. J. **Shakespeare and the Nature of Women**. London: Palgrave MAscMillan, 2003.

ECO, U. **História da Beleza**. Tradução de Eliana Aguilar. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

EISEN, Y. 10 Mitos antissemitas. Disponível em: <https://pt.chabad.org/library/article_cdo/aid/5921556/jewish/10-Mitos-ntisemitas.htm>. Acesso em: 20 nov. 2023.

ELLESTRÖM, L. Um modelo de comunicação centralizado na mídia. In: DOMINGOS, A. C.; et al. (Orgs). **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade. Porto Alegre: EdiPuc, 2017. p.15-48.

_____. Transmediation: Some Theoretical Considerations. In: SALMOSE, N.; et al. (Eds). **Transmediations**: Communication Across Media Borders. New York and London: Routledge, 2020.

_____. **As modalidades das mídias II**: um modelo expandido para compreender as relações intermidiais. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2021.

ELIAS, N. **The German**: Power-struggles and the Development of Habitus in the Nineteenth and Twentieth Century. Cambridge: Polity Press, 1996.

ENRIQUEZ, E. O outro: semelhante ou inimigo? In: NOVAES, A. (Org.). **Civilização e barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 45-60.

ESPINOSA. R. **Shakespeare on the Shades of Racism**. London: Routledge Taylor & Francis Group. 2021.

EURÍPEDES. **Medéia**. Tradução de Miroel Silveira; Junia Silveira Gonçalvez. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

FERAY, J. **Une histoire critique du mot homosexualité**. Arcadie, n. 325, Janvier, 1981. p. 11-21.

FERBACH, D. Introduction. In: HEGER, H. **The Men with The Pink Triangle**. Melksham: The Cromwell Press, 1997.

FIELDS, E. K.; FIELDS J. B. **Racecraft:** the soul of inequality in American Life. London: Verso, 2014.

FIGUEIREDO, C. A. P.; et al. (Orgs.). **A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM, 2020.

_____.; et al. (Orgs.). **Escrita, som e imagem***:* leituras ampliadas. vol. II. Belo Horizonte: Editora Fino Traço, 2020.

FIGUEIREDO, E.; et al. (Org.). **Figurações da alteridade***.* Niterói: EDUFF, 2007.

FITZGERALD, F. S. **O grande Gatsby**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

FORGET, D.; et al. (Orgs.). **Imagens do outro**: leituras, divergentes da alteridade. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2001.

FOUCAULT, M. **The History of Sexuality**. v. 3. New York: Pantheon, 1984.

_____. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. **História da sexualidade 2**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **História da sexualidade 3**: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. MIchel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. In: **Verve**. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. n. 5, 2004. p. 260-277. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/viewFile/4995/3537>. Acesso em: 27 abr. 2023.

FROEHLICH, H. Independent Women? Representations of Gender-specific Possession in Two Shakespeare Plays. IN: DONELLY, K; et al. (Eds.). v. 7, 2012. **Papers from the 7th Lancaster University Postgraduate Conference in Linguistics & Language Teaching 2012.** Disponível em: <http://www.ling.lancs.ac.uk/pgconference/v07/ LAEL_Volume7_2013.pdf >. Acesso em: 7 nov. 2023.

GALERY, M. C. V. *I will love you dear*: usura e desejo em *O mercador de Veneza*. **Revista de Letras**. [s.l]. v.1/2. n. 28. jan/dez. 2006, p.165-168.

_____. Shylock and Michael Radford's film version of *The Merchant Of Venice*: Perspectives of a Historically Challenging Role. **Revista da Pós-Graduação em Letras *Scripta* Uniandrade**, Curitiba, n. 5, 2007. p. 85-101.

_____. Wonder, Ambivalence and Heterotopia: The City in Shakespeare's The Merchant of Venice. **Aletria.** Belo Horizonte, v. 28, n. 3, 2018. p. 29-45.

_____. Na cidade historiada: justiça e outros conflitos em *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare. **Diálogos**. v. 23, n. 2, 2019. p. 19-31. Disponível em: < https://doi.org/10.4025/dialogos.v23i2.46170>. Acesso em: 10 nov. 2023.

_____. Sequestrados pela história: O mercador de Veneza, George Tabori e a memória do Holocausto. ***Aletria**: **Revista De Estudos De Literatura***, *30*(2), 2020. p. 59-78. Disponìvel

em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/21947/19469>. Acesso em: 20 fev. 2024.

GARBER, M. **Shakespeare After All**. New York: Anchor Books, 2004.

GAUDREAULT, A.; MARION, P. Transescritura e midiática narrativa: a questão da intermidialidade. Tradução de Brunilda T. Reichmann; Anna Stegh Camati. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 107-128.

GÊNERO e diversidade na escola: formação de professoras/es em Gênero, Orientação Sexual e Relações Étnico-Raciais. Livro de conteúdo. Versão 2009. Rio de Janeiro: CEPESC; Brasília: SPM, 2009.

GILBERT, M. Lent it Rather to Thine Enemy: Accentuating Difference in The Merchant of Venice. In: KAPLAN, M. L; et al. (Eds). **The Merchant of Venice**: The State of Play. London: The Arden Shakespeare, 2020. p. 17-42.

GOLDBERG, J. **Sodometries**: Renaissance Texts, Modern Sexualities. New York: Fordham University Press, 1992.

GONZÁLEZ. M. A. Domenico Tintoretto. Lady Revealing her Breast. In: Guido, R. Madrid: **Museo Nacional del Prado**. n.71, 2023. p. 341. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/lady-revealing-her-reast/d35be5fe-c294-43c8-ab61-db79d4fd39c5>. Acesso em: 20 fev. 2024.

GRANVILLE-BARKER, H. The Merchant of Venice. In: DEAN, L. F. (Ed.). **Shakespeare**: Modern Essays in Criticism. New York: Oxford University Press, 1967. p. 37-71.

GREENBLATT, S. **Como Shakespeare se tornou Shakespeare**. Tradução de Donaldson M. Garshagen; Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GREENE, G.; et al. **Making a Difference**: a feminist literary criticism. London: Routledge, 2020.

GREENE, R. **Greene's Groats-Worth of Wit: Bought with a Million of Repentance**. [s. l]: Benediction Classics, 2010.

GREER, C. To be a woman: Shakespeare's Patriachal Viewpoint. **The Corinthian**. v. 5, 2003. p. 135-146. Disponível em: <https://kb.gcsu.edu/thecorinthian/vol5/iss1/14>. Acesso em: 26 abr. 2023.

GRIMAL, P. **O amor em Roma**. São Paulo: Edições 70, 2005.

GROSS, J. **Shylock**: A Legend and Its Legacy. Touchstone Books,1994.

GROSS, K. **Shylock is Shakespeare**. Chicago: Chicago University Press, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226309927.001.0001.> Acesso em: 25 jan. 2024.

GUIMARÃES, A. **Preconceito e discriminação**. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo. Ed.34, 2004.

GUY-BRAY, S. **Shakespeare and Queer Representation**. New York: Routledge, 2021.

HADDAD. A. **Uma vitória amarga**. Programa do espetáculo O mercador de Veneza, de William Shakespeare, 1996. 1 programa de teatro, color.

HALL, S. **A identidade cultural na pós modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro: DP& A, 2002.

HAMMOND, P. **Love Between Men in English Literature**. New York: St. Martin's Press, 1996.

HARDY, T. **Tess of the D'Urbervilles**. Scotts Valley: Createspace Independent Publishing, 2017.

HATCHUEL, S. From Theatre Showing to Cinema Telling. In: HATCHUEL, S. **Shakespeare, From Stage to Screen**. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2005. p. 33-65.

HEGER, H. **The Men with The Pink Triangle**. Norfolk: England, 1997.

HELIODORA, Barbara. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. **O Mercador de Veneza**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

_____. A justiça e a misericórdia. In: Camati, A; et al. (Orgs). **Reflexões shakespearianas**. Rio de Janeiro: Editora Lacerda, 2004.

_____. [ORELHA DO LIVRO]. In: KERMODE, F. **A linguagem de Shakespeare**. Tradução de Barbara Heliodora, Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008a.

_____. Os teatros no tempo de Shakespeare. In: Leão, L. de C.; et al. (Orgs). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008b. p. 65-79.

_____. **Falando de Shakespeare**. 2 ed. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2009.

_____. **Caminhos do teatro ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Shakespeare**: o que as peças contam: tudo o que você precisa saber para descobrir e amar a obra do maior dramaturgo de todos os tempos. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

_____. Introdução. In: Shakespeare, W. **A megera domada**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 2. São Paulo: Aguilar, 2016.

HEMINGWAY, E. **Paris é uma festa**. Tradução de Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

HENG, G. **The Invention of Race in the European Middle Ages**. Cambridge: University Printing House, 2018.

HÉRITIER, F. O eu, o outro e intolerância. In: BARRET-DUCROCQ, F. (Org.). **A intolerância:** foro internacional sobre a intolerância. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 24-27.

HINDLE. M. **Shakespeare on Film**. London: Red Globe Press, 2015.

HOBSBAWN, E. **A era dos extremos**: o breve século XX (1914 -1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORTA, M. **Deuses**. v.1. São Paulo: Abril, 2011.

HOWARD, J. E**. The Stage and Social Struggle in Early Modern England**. London: Routledge, 1994.

_____. **Cross-dressing, the Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England.** [s.l]: Shakespeare Quarterly, 1988. p. 418-440.

HYDE, M. H. **The Trials of Oscar Wilde.** 2 ed. New York: Dover, 1973.

HUBBARD, T. K. **Homosexuality in Greece and Rome**. California: University of California Press, 2003.

HULAN, H. Bury Your Gays: History, Usage, and Context. **McNair Scholars Journal**, v. 21, 2017. Disponível em: <https://scholarworks.gvsu.edu/mcnair/vol21/iss1/6>. Acesso em: 20 mar. 2023.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

_____. **A theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.

_____. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Tradução de André Cequinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

HUYSSEN, A. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HYMAN, L. W. The Rival Lovers in The Merchant of Venice. **Shakespeare Quarterly**. v. 21. n. 2, 1970. p. 109-116. Dísponível em: <https://doi.org/10.2307/2868823>. Acesso em: 20 jan. 2024.

ISHERWOOD, C. **Adeus a Berlim**. Tradução de Geraldo Galvão Ferraz. São Paulo: Circulo do Livro S. A., 1990.

ITÁLIA expulsa imigrantes romenos. **Folha de São Paulo.** 06 nov. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft0611200706.htm>. Acesso em: 20 jan. 2024.

JACKSON, R. From play-script to screenplay. In: RUSSEL, J. **Shakespeare on Film**. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2007. p. 15-34.

JONES, E. **Talk on the Wilde Side**: Toward a Genealogy of a Discourse on Male Sexualities. London: Routledge, 1993.

JONES, E. D. **Othello's Countrymen**: The African in English Renaissance Drama. Oxford: Oxford University Press, 1965.

JONSON, B. To The Memory of My Beloved, The Author William Shakespeare. In: _____. **The Complete Poems**. London: Penguin Classics, 1988. p. 263.

JOUANNA, A. **O imaginário do sangue e da sua pureza na França**. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/XtTWHBNHmGGGJbWzqZkTBcT/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 10 ago. 2022.

JOUVE, V. **A leitura**. Tradução de Brigitte Hervat. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KAHN, C. The Cuckoo's Note: Male Friendship and Cuckoldry in The Merchant of Venice. In: WALLER, G. (Ed.). **Shakespeare's Comedies**. London: Longman, 1991. p. 128-137.

KAPLAN. M. L. (Ed.) **The Merchant of Venice**: Texts and Contexts. London: Palgrave Macmillan, 2002.

_____; et al. (Eds). **The Merchant of Venice**: The State of Play. London: The Arden Shakespeare, 2020.

KARIM-COOPER, F. **The Hand on the Shakespearean Stage**: Gesture, Touch and the Spectacle of Dismemberment. Bloomsbury: Arden Shakespeare, 2016.

KATZ, D. S. **The Jews in the History of England 1485-1850.** Oxford: Clarendon Press, 1997.

KEMP, T. D. **Women in the Age of Shakespeare**. Califórnia: ABC&Clio, 2010.

KENNEDY, D. **Looking at Shakespeare**: A Visual History of Twentieth-Century Performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

KERMODE, F. **A linguagem de Shakespeare**. Tradução de Barbara Heliodora, Rio de Janeiro: Record, 2006.

KIERNAN, P. **Filthy Shakespeare**: Shakespeare's Most Outrageous Sexual Puns. London: Quercus Edition Ltd., 2007.

KOCH, I.G.V.; et al. **Intertextualidade:** diálogos possíveis. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2008.

KOTT, J. **Shakespeare, nosso contemporâneo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

KRAMER, H.; et al. ***Malleus maleficarum***: o martelo das feiticeiras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2000.

LEÃO, L.; et al (Orgs). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008.

LE GOFF, J. **Por amor às cidades**. São Paulo: UNESP, 1998a.

_____. **A bolsa e a vida**: a usura na Idade Média. São Paulo: Brasiliense, 1998b.

_____. J.; TRUONG, N**. Uma história do corpo na Idade Média**. Tradução de Marcos Flamínio Pires. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **As raízes medievais da Europa**. Tradução de Jaime Clasen. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

LEONARD. K. P. **Jewishness Between Performance and Appropriation**: Music for The Merchant of Venice (2004) - The Ethical Implications of Shakespeare in Performance and Appropriation. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024.

LERNER, G. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LERNER, L. Ovid and the Elizabethans. In: MARTINDALE, C. (Org.). **Ovid Renewed:** Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. p. 121-136.

LEVI, P. **Os afogados e os sobreviventes**. Tradução de Luiz Sergio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

LINS, R. L. **Violência e literatura**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1990.

LONG, M. Merchantry, Usury, Villainy: Capitalism and the Threat to Community Integrity in The Merchant of Venice. **Anthropoetics**, Los Angeles, v. 17, n. 2, 2012. p. 1.

LOOMBA, A. **Shakespeare, Race, Colonialism**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

LOPES, L. (Org.) **Discursos de identidades***.* Campinas: Mercado de Letras, 2003.

LOUVEL, L. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, M. (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 191-217.

_____. Nuanças do pictural. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 47-69.

MACAULEY, D. J. **Shakespeare, Race and Performance**. London: Routledge, 2017.

MCFARLANE, B. **Novel to Film:** An Introduction to the Theory of Adaptation. New York: Oxford University Press, 1996.

MACFAUL, T. **Male Friendship in Shakespeare and his Contemporaries**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

MAGUIRE, L. M. **Studying Shakespeare**: a Guide to the Play. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1002/9780470775929>. Acesso em: 20 jan. 2024.

MAINKA, P. (Org.). **Mulheres, bruxas, criminosas**: aspectos da bruxaria nos tempos modernos. MAINKA, P. (Org.). Maringá: Eduem, 2003.

MANDELA, N. **Longa caminhada até a liberdade**. Tradução de Paulo Roberto Maciel Santos. Curitiba: Nossa Cultura, 2012.

MARLOWE, C. **The Jew of Malta**: A Norton Critical Edition. In: KERMODE, L (Ed.). New York: W.W. Norton & Company, 2020.

MARSDEN, J. **The Appropriation of Shakespeare**: Post-Renaissance Reconstructions of the Work and the Myth. New York: Harvester/Wheatsheaf, 1991.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINDALE, C. (Org.). **Ovid Renewed**: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

MARTINS, M. A. P. A lírica shakespeariana em tradução: *The Rape of Lucrece* em português brasileiro. **Revista Graphos**. v. 24. n. 1, 2022. p. 119-144. Disponível em: < https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/62532/35561>. Acesso em: 19 maio. 2024.

MASTEN, J. A. Modern Perspective: The Two Gentlemen of Verona. In: MOWAT, B. A.; et al. (Eds.) **The Two Gentlemen of Verona**. New York: Washington Square Press, 1999. p. 199-221.

_____. **A Modern Perspective**: The Two Gentlemen of Verona. Disponível em: <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/the-two-gentlemen-of-verona/the-two-gentlemen-of-verona-a-modern-perspective/>. Acesso em: 24 out. 2003.

_____. **Queer Philologies**: Sex, Language, and Affect in Shakespeare's Time. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2016.

MCINTOSH, M. The Homosexual Role. In: _____. **Social Problems**. v. 16. n. 2. Oxford: Oxford University Press.1968. p. 182-192.

MCNEILL, F. **Poor Women in Shakespeare**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

MEMEL-FOTE, H. O outro e o mesmo. In: BARRET-DUCROCQ, F. (Org.) **A Intolerância**. Rio de Janeiro: Bertrand Russel, 2000.

MENDELSON, S. H., CRAWFORD, Patricia. **Women in Early Modern England:1550-1740**. Oxford: Clarendon, 1998.

MENON, M. **Shakesqueer:** A Queer Companion to the Complete Works of Shakespeare. Durham: Duke University Press, 2011.

MEREU, Í. A intolerância institucional. In: BARRET-DUCROCQ, F. (Org). **A Intolerância**: foro internacional sobre a intolerância. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 42-45.

MEURER, B. **A violência em construção**. Joinville: Edições Catarina de Alexandria, 2003.

MICHAUD, I. **A violência**. São Paulo: Ática, 2001.

MILLETT, K. **Sexual Politics**. New York: Columbia University Press, 2016.

MILMAN, L. **Ensaios sobre o antissemitismo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Sulina, 2004.

MILTON, J. **O paraíso perdido**. Tradução de Antônio José Lima Leitão. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.

MIRANDA, C. A. As controvérsias raciais em O*telo* de William Shakespeare. **Letras**, Curitiba, n. 77, jan./abr. Curitiba: Editora UFPR, 2009. p. 13-25.

MISKOLCI, R.; et al. Apresentação. In: **Cadernos Pagu**: Sexualidades disparatas. n. 28. Campinas: UNICAMP, 2007. p. 9-18.

MONTAIGNE, M. **Ensaios**.Tradução de Sérgio Milliet. v. 1. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MOORE, C. **Racismo e sociedade**: novas bases epistemológicas para entender o racismo. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

MORTIMER, A. (Ed.). **Giannetto and the Lady of Belmont**: Italian Renaissance Tales. Oxford: Oxford University Press, 2019. p. 40-54.

MOSSE, G. L. **The Image of Man**: the Creation of Modern Masculinity. New York: Oxford University Press, 1998.

MOZO, G. A. **Domenico Tintoretto**: Dama descubriendo el seno. In: RENI, G. Madrid: Museo Nacional del Prado. n. 71, 2023. p. 341. Disponível em: < https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/dama-descubriendo-el-seno/d35be5fe-c294-43c8-ab61-db79d4fd39c5>. Acesso em: 20 fev. 2024.

MURRAY, R. **Interview with The Merchant of Venice' s Director, Michael Radford**. Disponível em: <http://movies.about.com/od/merchantofvenice/a/merchntmrl22304_p.htm>. Acesso em: 10 nov. 2023.

NOREMORE, J. **Film Adaptation**. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

NORTON, R. **My Dear Boy**: Gay Love Letters Through the Centuries. Leyland: Leyland Pubns. 1998.

_____. **Mother Clap's Molly House**: The Gay Subculture in England: 1700-1830. London: Nonsuch Publishing, 2007.

NUNN, Trevor. **An Interview with Trevor Nunn**. ExxonMobile Masterpiece Theatre: The Merchant of Venice. Disponível em: <http://www.pbs.orglwgbh/masterpiece/merchant/eCnunn.html>. 2001. Acesso em: 10 nov. 2023.

NUTTALL, A. D. **A New Mimesis**: Shakespeare and the Representation of Reality. London: Methuem, 1983.

_____. The Merchant of Venice. In: BLOOM, H. (Ed.). **William Shakespeare**: Comedies and Romances. New York: Chelsea House Publishers, 1986.

OLIVEIRA, C. **A prole de Caim e os descendentes de Cam**: legitimação da escravidão em Portugal e a influência das Bulas *Dum diversas* (1452) e Romanus Pontífex (1455). Alfenas: MG, 2018. 119 f.

OLIVEIRA, S. R. A contemporaneidade de Shakespeare: a violência contra a mulher no poema narrativo O estupro de Lucrécia. In: LEÃO, L. de C.; et al. (Orgs.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 227-263.

_____. Shakespeare: lírico dramático, dramaturgo lírico. In: **Revista da Pós-Graduação em Letras Scripta Uniandrade**. 7, 2009. p.11-36.

_____. Intermidialidade na ficção de Clarice Lispector. In: REICHMANN, B. (Org.). **Assim transitam os textos**: ensaios sobre intermidialidade. Curitiba: Editora Appris, 2016. p. 211-238.

OLIVEIRA. P. P. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2004.

OLIVIER, L. **On Acting***.* New York: Simon & Schuster, 1986.

OUELLET, P.; et al. **Quel autre? L'altérité in question***?* Montreal: VLB, Editeur, 2007.

O MERCADOR de Veneza. Direção de John Sichel. Los Angeles: Universal, 1973. 1 videocassete (131 min), sonoro, sem legenda, color, 12 mm. color. VHS NTSC.

O MERCADOR de Veneza. Direção de Trevor Nunn. Londres: BBC, 2001. 1 DVD (141 min), color.

O MERCADOR de Veneza. Direção de Michael Radford. Los Angeles: Columbia Tristar Home Entertainment, 2004. 1 DVD (138 min), color.

ORGEL, S. **Impersonations**: The Performance of Gender in Shakespeare's England. New York: Cambridge Universtity Press, 1996.

PARKER, S. The Male Wound in Fin-de-Siècle Poetry. **The Male Body in Medicine and Literature**. In: MANGHAM, A.; LEA, D. Liverpool: Liverpool University Press, 2018. p. 87-102. Disponível em: < https://doi.org/10.2307/j.ctvgd281.10 >. Acesso em: 10 mar. 2024.

PATERSON, J. Diferença e alteridade: questões de identidade e de ética no texto literário. In: FIGUEIREDO, E.; et al. (Orgs.). **Figurações da alteridade**. Niterói: EDUFF, 2007. p. 13-21.

PATTERSON, S. The Bankruptcy of Homoerotic Amity in Shakespeare' s The Merchant of Venice. **Shakespeare Quarterly**, v. 50. n.1. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 9-32.

PATRICIA, G. A. **Queering the Shakespeare Film:** Gender Trouble, Gay Spectatorship and Male Homoeroticism. London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2017.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. 2. ed. Tradução de Maria Lúcia Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEELE, G. **The Battle of Alcazar (1597)**. Montana: Kessinger Publishing, 2010.

PEQUIGNEY, J. The Two Antonios and Same-Sex Love in Twelfth Night and The Merchant of Venice. v. 22, n. 2. In: **Studies in Shakespeare**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. p. 201-221.

PEREIRA, I.; et al. **Escravidão, negros africanos e Santo Isidoro de Sevilla**. UFES — Programa de Pós-Graduação em História, 2019.

PERRET, M. D. Shakespeare and Anti-Semitism: Two Television Versions of The Merchant of Venice. In: PERRET, M. D. **Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal**. *v*. 16. n. 1/2. 1983. p. 145-163.

_____. Shakespeare and Anti-Semitism: Two Television Versions of The Merchant of Venice. In: BULMAN, J. C.; et al. **Shakespeare on Television: An Anthology of Essays and Reviews**. Hanover and London: University Press of New England. 1988. p. 156-168.

PETERSEN, A. **Unsmasking the masculine**: men and identity in a sceptical age. Thousand Oaks: Sage Publications Ltd, 1998.

PETRÔNIO. **Satíricon**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PICON-VALLIN, B. Passagens, interferências, hibridações: o filme de teatro. In: _____. **A cena em ensaio**. Tradução de Fátima Saadi; Cláudia Fares; Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.151-162.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

_____. **Timeu-Crítias**. Tradução de Rodolfo Lopes. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PREESHL, A. **Shakespeare and Commedia dell'Arte**: play by play. Abingdon: Routledge, 2017.

PRIBISC, M. The Pleasures of Theater Film: Stage to Film Adaptation. In: CUTCHINS, D.; et al. (Eds.) **Redefining Adaptation Studies**. Lanham, Toronto and Plymouth. UK: The Scarecrow Press, 2010. p.147-159.

RACKIN, P. **Shakespeare and Women**. Oxford: Oxford Shakespeare, 2005.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Tradução de Thaïs F. N. Diniz; Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012a. p. 15-45.

_____. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. Tradução de Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, T. F. N.; et al. (Orgs). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea, v. 2. Belo Horizonte: Rona, FALE/UFMG, 2012b. p. 51-73.

_____. O termo intermidialidade em ebulição: 25 anos de debate. In: FIGUEIREDO, C. A. P.; et al. (Orgs.). **A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM, 2020.

RAMMAZZINA-GHIRARDI, A. L. **Intermidialidade:** uma introdução. São Paulo: Contexto, 2022.

RAVID, B. From Yellow to Red: On the Distinguishing Head-Covering of the Jews of Venice. **Jewish History.** v. 6, no. 1/2, 1992. p. 179-210. Disponível em:< http://www.jstor.org/stable/20101128>. Acesso em: 3 nov. 2023.

RESENDE, A. C. William Shakespeare: homem certo, no lugar certo, na hora certa. In: SHAKESPEARE, W. **Trabalhos de amor perdidos**. Tradução de Aimara da Cunha Resende, Belo Horizonte: Tessituras, 2006. p.11-22.

RIBEIRO, L. M. AD AETERNUM. **Revista de Teologia**, n. 0, 2020. p. 68-85.

RICHARDS, J. **Sexo, desvio e danação**: as minorias na Idade Média. Tradução de Marco Antônio Esteves da Rocha; Francisco José Silva Gomes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ROCKE, M. **Forbidden Friendships**: Homosexuality and Male Culture in Renaissance *Florence.* Oxford: Oxford University Press, 1998.

ROE, J. **The Poems**: Venus and Adonis, The Rape of Lucrece, The Phoenix and The Turtle, The Passionate Pilgrims, A Lover Complaint. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

ROEK, L. H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, M. (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 167-189.

ROSS, T. A. Antonio: a depressive homossexual. In: BAKER, W (Ed.). **The Merchant of Venice Baker.** New York: Thoemmes Continuum, 2005.

ROTHWELL, K. S. M.; et al. Shakespeare on Screen: An International Filmography and Videography. **New Theatre Quarterly**, v. 7, n. 28, 1991. Disponível em: <DOI: https://doi.org/10.1017/S0266464X00006205>. Acesso em: 10 nov. 2023.

_____. **A History of Shakespeare on Screen**: A Century of Film and Television. Cambridge: Cambridge University Press, 2004a.

_____. Shakespeare in Silence: From Stage to Screen. In:_____. **A History of Shakespeare on Screen**: A Century of Film and Television. Cambridge: Cambridge UP, 2004b. p. 1-26.

RUSSO, V. **The Celluloid Closet**: Homosexuality in the Movies. 2. ed., [s.l]: It Books, 1987.

SAFFIOTI, H. **Gênero, patriarcado, violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular. Fundação Perseu Abramo, 2015.

SAID, E. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

SAMYN, H. M. O fantasma de Simonetta: para uma crítica feminista de retratos do quatrocentos. **Expressão CAL**. n.1 e 2. UFMS, jan./dez, 2014. p. 121-132.

SANCHEZ, M. **Shakespeare and Queer Theory**. London: Bloomsbury Publishing, 2020.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. New York: Routledge, 2006.

SANT'ANNA, M. R.; et al. As cortesãs venezianas do século XVI na obra de Cesare Vecellio. In: **Veredas da História**. v. 13, n. 2, dez., 2020. p. 37-64.

SANTORO, Antonio. O binômio azul e vermelho na produção plástica pictórica. **ABCA.** n. 42, jun. São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.sabercultural.com.br/pintores.phphttp://abca.art.br/httpdocs/o-binomio-azul-e-vermelho-na-producao-plastica-pictorial-antonio-santoro/>. Acesso em: 15 set. 2000.

SANTOS, C. F. M.; et al. Apontamentos acerca da cadeia do ser e o lugar dos negros na filosofia natural na Europa setecentista. **História, Ciências, Saúde**, Manguinhos: Rio de Janeiro. v. 21, n.4, out.-dez, 2014.

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

_____. Shakespeare, o leitor. **Revista da Pós-Graduação em Letras Scripta Uniandrade.** v. 14, n. 1. Curitiba, 2016. p. 223-244. Disponível em: <file:///C:/Users/Paulo/Desktop/gbellin2,+11_Santos_OJS%20(1).pdf>. Acesso em: 10 maio. 2023.

_____. Then and Now: Crossdressing in Shakespearean Drama. In: **Revista da Pós-Graduação em Letras Scripta Uniandrade**. n. 5, 2007. p.123-136.

_____. A dramaturgia shakespeariana. In: LEÃO, L. de C.; et al. (Orgs.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008. p.165-206.

SASLOW, J. M. **Ganymede in the Renaissance**: Homosexuality in Art and Society. New Haven: Yale University Press, 1988.

SCHÜLER, D. Introdução. In: SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução de Donald Schüler. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

SEDGWICK, E. **Between Men:** English Literature and Male Homosocial Desire. New York: Columbia University Press, 1985.

_____. A epistemologia do armário. **Caderno Pagu.** n. 28. Campinas. jan./jun, 2007.

SEGEL, H. **Turn-of-the Century Cabaret**: Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich. New York: Columbia University Press, 1987.

SERGENT, B. **Homosexuality in Greek Myth**. Boston: Beacon Press, 1986.

SEVCENKO, N. **O Renascimento**. São Paulo: Atual, 1985.

SHAKESPEARE, W. **O mercador de Veneza**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições de Ouro, 1966.

_____. **Hamlet**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril, 1976.

_____. **O mercador de Veneza**. Tradução de Carlos de Almeida Cunha Medeiro; Carlos Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **Lucrece:** The Complete Works of William Shakespeare. New York: Barnes & Noble, 1994.

_____. **The Merchant of Venice**. New York: Barnes & Noble, 1994.

_____. **As alegres matronas de Windsor**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1995.

_____. **O mercador de Veneza**. Tradução de Barbara Heliodora. 2. ed. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

_____. **The Merchant of Venice**. In: BROWN, J. R (Ed.). London: Thomson Leraning, 2006.

_____. **Hamlet**. In: THOMSON, A.; T. et al. (Eds). London: Thomson Learning, 2007.

_____. **Shakespeare's Sonnets**.London: Methuen, 2010.

_____. **Vênus e Adônis**. Tradução de Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Leya, 2013.

_____. **A megera domada.** Tradução de Barbara Heliodora. v. 2. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **Antônio e Cleópatra**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 1. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **A tempestade**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 3. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **As alegres comadres de Windsor**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 2. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **Bom é o que acaba bem**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 2. São Paulo: Aguilar, 2016.

_____. **Como quiserem**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 2. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **Hamlet**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 1. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **Henrique V**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 3. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **Júlio César**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 1. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **Macbeth**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 1. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **Medida por medida**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 3. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **Muito barulho por nada**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 2. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **Noite de Reis**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 2. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **O mercador de Veneza**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 2. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **Os dois cavalheiros de Verona**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 2. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **Otelo, o mouro de Veneza**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 1. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **Romeu e Julieta**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 1. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 2. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **Titus Andronicus**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 1. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **Trabalhos de amor perdidos**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 2. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **Troilus e Cressida**. Tradução de Barbara Heliodora. v. 1. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

_____. **The Merchant of Venice**. In: DRAKAKIS, J. (Ed.). London: Bloomsbury Publishing PIC, 2018.

SHAPIRO, J. **Shakespeare and the Jews**. New York: Columbia University Press, 1996.

_____. **1599**: **Um ano na vida de William Shakespeare**. Tradução de Cordelia Magalhães; Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010.

_____. **Quem escreveu Shakespeare?** A história de mais de quatro séculos de disputa pela herança de uma autoria. Curitiba: Nossa Cultura, 2012.

SHAPIRO, M. **Gender in Play on the Shakespearean Stage**: Boy Heroines and Female. Michigan: University of Michigan Press, 2002.

SHAW, B. **Pigmalião**. Portugal: Editorial Editoras, 1972.

SHOAT, E; et al. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIDEKUN, A. (Org.). **Alteridade e multiculturalismo***.* Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2003.

SIERRA, H. (Org.). **New Readings of The Merchant of Venice**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

SIJLL, J. V. **Narrativa cinematográfica**: contando histórias com imagens em movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SIMON, W.; et al. Homosexuality: The Formulation of a Sociological Perspective. **Journal of Health and Social Behavior.** *8*(3), p. 177-185. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/2948372>. Acesso em: 26 abr. 2023.

SIMON, S. **Os Judeus e a Medicina**. Disponível em: <https://www.morasha.com.br/historia-judaica-moderna/os-judeus-e-a-medicina.html>. Acesso em: 01 mar. 2024.

SINFIELD, A. How to Read The Merchant of Venice Without Being Heterosexist. In: HAWKES, T. **Alternative Shakespeare**. v. 2. London: Routledge, 1996.

SINGH, J. G. **Shakespeare and Post Colonial Theory**. London: Bloomsbury Publishing PIC, 2020.

SMITH, B. Homosexual Desire in Shakespeare's England**: A Cultural Poetics.** Chicago: University of Chicago Press, 1995.

SMITH, C. B. **Ofélia e a arte**. Curitiba: Kotter Editorial. 2022.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução de Donald Schüler. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

STAGE, L. **The Cambridge Guide to Women's Writing in English**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

STAM, R. Do texto ao intertexto. In: _____. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

_____. **Literature through Film**: Realism, Magic, and the Art of Adaptation. Oxford: Blackwell, 2005.

_____. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro, Florianópolis, v. 51, jul/dez, 2006. p. 19-53.

_____. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STANTON, K. **Shakespeare Whores**: Erotics, Politics, and Poetics. London: Palgrave Macmillan, 2015.

STEARNS. P. N. **História da sexualidade**. São Paulo: Contexto, 2010.

STEVENS, K.; et al. **O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare**. São Paulo: Global, 1988.

STOKER. B. **Drácula**. São Paulo: Editora Principis, 2020

STRONG, R. **The Cult of Elizabeth**: Elizabethan Portraiture and Pageantry. California: University of California Press, 1999.

SUESS, P. **A conquista espiritual da América espanhola**. Petrópolis: Vozes, 1992.

SZPILMAN, M. **Judeus**: suas extraordinárias histórias e contribuições para o progresso da humanidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

THOMPSON, A. (Org.) **The Cambridge Companion to Shakespeare and Race**. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

_____; et al. (Eds). Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. London: Thomson Learning, 2007.

TILLYARD, E. M. W. **The Elizabethan World Picture**. London: Routledge, 2017.

TRAUB, V. **Desire and Anxiety***:* Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*.* New York: Routledge, 1992.

_____**. Shakespeare and Embodiment**. Oxford: Oxford University Press, 2016.

TREVISAN, J. S. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TRUTH, S. **Ain't I a Woman?**: Sojourner Truth. London: Penguins Books, 2021.

TUDOR, E. **Queen Elizabeth I**: Selected Works. New York: Simon and Schuster, 2005.

TYSON, D. **The Demonology of King James I**. Minnesota: Llewellyn Worlwide, 2011.

UBERSFELD, A. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. Tradução de Fátima Saadi. **Folhetim.** n. 13, abr./jun., 2002. p. 09-37.

_____. **Para ler o teatro***.* Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VENEROZO, M. do C.; et al. (Org.). **Escrita, som e imagens**: novas travessias. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG, 2020.

VEYNE, P. **Sexo e poder em Roma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

VICENTE, G. **O auto da barca do inferno**. Lisboa: Publicações Europa-América, s.a.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução de Odorico Mendes. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

WAS the Merchant of Venice gay? **ABC News Online**, 29 December 2004.

Disponível em: < https://www.abc.net.au/news/2004-12-29/was-the-merchant-of-venice-gay/609696>. Acesso em: 20 fev. 2024.

WEISS, H. **O diário de Helga**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca Ltda, 2013.

WELLS, S. **Shakespeare, Sex, and Love**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

WICKHAM, L. **The Medieval Theatre**. 3 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

WILDE, O. **The Importance of Being Earnest**. Berkshire: Cox & Wyman Ltd, 1994.

_____. **The Collected Works of Oscar Wilde**. London: Wordsworth Editions Limited, 1997.

_____. **De Profundis**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

YOUNG, S. **Shakespeare in the Global South**: Stories of Oceans Crossed in Contemporary Adaptation. London: Bloomsbury Academy, 2021.