

A ARS EROTICA EM MEDEIA E ROMEU E JULIETA

The Ars Erotica in Medeia and Romeo and Juliet

VIEIRA, Marcilio de Souza¹

Resumo

O que a estética da *ars erotica* significa para pensarmos as Artes Cênicas na atualidade? Com base nesse questionamento apresentamos as peças teatrais Medéia de Eurípides e Romeu e Julieta de Shakespeare, como significativas para se pensar a *ars erotica* neste texto. Essas obras abrem possibilidades de vivenciarmos outras estéticas na contemporaneidade seja no teatro, na dança ou no cinema. Investigamos a *ars erotica* buscando compreender como a mesma pode contribuir para a reflexão sobre o corpo e sexualidade no contexto das Artes Cênicas. Utilizamos como referencial metodológico a análise de imagens a partir de representações cênicas e cinematográficas.

Abstract

What the aesthetic one of *ars erotica* means to think the Scenic Arts about the present time? On the basis of this questioning we present the theatrical parts *Mhedea* of Eurípides and *Romeo and Juliet* of Shakespeare, as significant to think *ars erotica* about this text. These workmanships open possibilities to live deeply other aesthetic ones in the contemporary are in the theater, the dance or the cinema. We investigate *ars erotica* searching to understand as the same one can contribute for the reflection on the body and sexuality in the context of the Scenic Arts. We use as referential methodological the analysis of images from scenic and cinematographic representations.

Palavras-Chave: *ars erótica*. Artes Cênicas. Medeia. Romeu e Julieta.

Key-words: *ars erótica*. Scenic arts. Mhedea. Romeo and Juliet

Data de submissão: Setembro de 2014 | **Data de publicação:** Dezembro de 2014.

¹ MARCILIO DE SOUZA VIEIRA – Doutor em Educação pela UFRN, Coordenador do Curso de Educação física da Faculdade Natalense para o Desenvolvimento do Rio Grande do Norte, Professor de Artes da Rede Pública de Ensino do Município de Natal, Membro Pesquisador do Grupo de Estudos Corpo e Cultura de Movimento (GEPEC). marciliov26@hotmail.com; souvyer@yahoo.com.br

A *ars erótica*: diálogos com Medeia e Romeu e Julieta

De Apolo a Dionísio, entre belas e feras, do conhecido ao desconhecido que nos levam a um estado utópico de sonho; atores, bailarinos, produções teatrais, televisivas e cinematográficas nos inquietam transgredindo valores tidos como verdadeiros e nos fazem rever, repensar o construído, permitindo-nos (re) construir novos pensamentos sobre o corpo, sobre o amor, sobre a sexualidade, imbuídos em nós e exteriorizados pelas cenas teatrais, televisivas e cinematográficas.

Os debates sobre o corpo e a sexualidade permeiam as discussões contemporâneas das Artes Cênicas e têm sido palco de inúmeras reflexões que envolvem uma complexidade de questões que trazem à tona algumas indagações, dentre elas, umas das mais expressivas têm sido: O que a estética da *ars erotica* significa para pensarmos as Artes Cênicas na atualidade?

Buscando as respostas para tal indagação, evidenciamos as peças teatrais Medeia de Eurípedes e Romeu e Julieta de *Shakespeare*, como significativas para se pensar a *ars erotica* neste texto. Essas obras abrem possibilidades de vivenciarmos outras estéticas na contemporaneidade seja no teatro, na dança ou no cinema.

Objetivamos, dessa forma, investigar a *ars erotica* buscando compreender como a mesma pode contribuir para a reflexão sobre o corpo e sexualidade no contexto das Artes Cênicas. Utilizamos como referencial metodológico a análise de imagens a partir de representações cênicas e cinematográficas. As imagens analisadas são fotografias e vídeos produzidos por artistas contemporâneos que retrataram em suas obras aspectos da temática pesquisada. Neste trabalho as imagens são olhadas como “fonte documental capaz de captar e interpretar a realidade” (PORTO ALEGRE, 1998, p. 76).

Dessa forma, a iconografia apresentará um leque de amplas possibilidades como fonte documental não tendo um caráter complementar ao texto, mas interpretativo. Para tanto usamos as imagens do fotógrafo Luiz Henrique Sá para a peça Medeia e o filme Romeu e Julieta com fotografia de Donald McAlpine e direção de Baz Luhrmann para a célebre peça de Shakespeare, além do famoso Ballet coreografado por Kenneth MacMillan com música de Sergei Prokofiev.

Encenado no mundo inteiro, seja no teatro, na dança ou no cinema, Medéia e Romeu e Julieta são clássicos que rompem as paredes invisíveis do tempo e se atualiza a cada montagem.

A intensidade da paixão e a tragédia do amor negado

Os gregos entenderam o amor como uma força unificadora e harmonizadora baseada no amor sexual, na política e na amizade. Em Medeia, observamos que esse amor ultrapassa-se chegando aos limites da loucura demonstrados pela intensidade de sua paixão e a negação desse amor por parte de Jasão. Heroína passional, Medéia foi capaz de crimes terríveis pelo amor de seu amado. Cega pela dor da rejeição, surda à compaixão que lhe demonstrava o coro, a mítica princesa da Cólquida segue seu plano de vingar-se desse amor negado. O amor romântico de Medeia e o amor negado por Jasão ganham nuances específicas que regulam suas relações por meio de valores e sentimentos diversos em relação ao corpo e à sexualidade. Dor, paixão, piedade, rejeição, são sentimentos ligados à princesa da Cólquida e a Jasão; sentimentos esses que levam a heroína às raias da loucura, primeiro para conquistar esse amor e depois pela perda indelével desse amor conquistado. Observamos nesse amor romântico a paixão da heroína e no amor negado o abandono e a conveniência de Jasão ao desposar outra mulher.

Rejeitada por esse amor, a ama de Medeia resume os antecedentes da tragédia². Sentada diante da casa da heroína, sua ama, ao resumir a epopéia da princesa da Cólquida, informa que seu desespero é infundável. Em breve pincelada, expõe traços fundamentais do caráter de sua senhora, sugerindo que tramará vinganças.

“[...] Medeia, minha querida ama, não teria navegado para os muros de Iolcos, ferida no coração pelo amor a Jasão; e, por haver persuadido as filhas de Pélias a assassinar o pai, ela não habitaria com o esposo e os filhos esta terra de Corinto, onde ainda não há muito era bem quista dos cidadãos que acolheram o exilado, onde vivia em perfeito acordo com Jasão (tudo está salvo, quando nenhuma dissensão separa a mulher do marido), enquanto que agora está cercada pelo ódio e ameaçada naquilo que tem de mais caro. Traindo os filhos e a minha ama, Jasão ascendeu ao leito real: desposou a filha de Creonte, que reina nesta região. E a infeliz Medéia, assim ultrajada, clama contra o perjúrio: invoca a mão que lhe estendera côm penhor de sua fé, e toma por testemunhas os deuses pela perfídia com que Jasão lhe pagou o amor. Está estendida, sem tomar alimento, abandona-se à dor, e não cessa de consumir em lágrimas, desde que sabe da traição do esposo. [...] chora seu querido pai, sua pátria, sua casa que abandonou para seguir o homem que lhe causou esse ultraje. Sabe agora a desafortunada, por cruel experiência, quanto é melhor não abandonar o solo natal. Odeia os filhos, e contemplá-los não lhe alegra mais o coração. Tramo à idéia de que medite algum golpe imprevisível. É uma alma violenta; não suportará essa injúria: eu a conheço, ela me assusta. Temo que entrando em silêncio no aposento onde está armado o seu leito, enterre ela no peito um ferro afiado, ou mate a filha do rei e aquele que desposou, e desse modo atraia maiores calamidades. Ela é terrível; e, com ela, se se tem que lutar contra seu ódio, não é fácil a vitória” (EURÍPIDES, 1976, p. 7,8).

² Como a lenda era de conhecimento da platéia, esse resumo apenas relembra alguns episódios mais marcantes, deixando de mencionar uma série de acontecimentos que o espectador moderno, sem maior familiaridade com a mitologia grega, possivelmente desconhece (GASSNER, 1997).

Essa previsão sombria é confirmada pouco depois por Medeia. Arrependida dos crimes cometidos por um amor que agora lhe é negado, ela lança a sentença que, em parte, acabará cumprindo: “Possa eu vê-los, a ele e a essa mulher, reduzidos a pedaços neste palácio, porque, em primeiro lugar, violam contra mim a fé jurada [...]” (EURÍPIDES, 1976, p. 13).

Em sua sede de vingança, será que Medeia tinha o privilégio característico do poder sobre o direito da vida e da morte? De dispor da vida de seu marido e de quem atrapalhasse seus planos? Podia retirar-lhes a vida? O poder que Medeia exercia sobre aqueles que lhes atrapalhasse seus planos era um poder de natureza mortífera. “Um poder dessa natureza tem de qualificar, medir, avaliar, hierarquizar, mais do que se manifestar em seu fausto mortífero” (FOUCAULT, 1988, p.135).

Nas imagens fotografadas por Luiz Henrique Sá do Grupo de Teatro Pequeno Gesto, para a representação do texto de Eurípides, pode-se observar uma Medeia maquiavélica. Personagem intensamente humana, ela luta entre o amor e o ódio, a fraqueza e a força, a ternura e a maldade. Enganada por Jasão, luta entre o amor dos filhos e o desejo de punir o pai deles.

Observa-se que há um conflito entre os sexos, um ciúme frenético e um desejo de vingança que faz parte a morte do esposo, da mulher desposada por ele e do pai da princesa desposada. Medeia surda pela paixão deixará três cadáveres:

“ [...] Mas vede a que ponto de demência chegou ele: enquanto poderia arruinar meus intentos, enxotando-me deste país, ainda me concede um dia; e esse dia me bastará para fazer perecer três dos meus inimigos, o pai, a filha e meu esposo. Inúmeros meios se me oferecem para lhes dar a morte, não sei, minha amigas, qual escolher. Devo atear fogo em seu palácio nupcial, ou lhes mergulhar no coração uma lâmina afiada, após haver penetrado em silêncio na câmara onde está armado o seu leito? Um só obstáculo me detém: se fosse surpreendida, atravessando a soleira e preparando minha vingança, eu seria morta, e me transformaria no gracejo de meus inimigos. Mais vale ir direto a eles pelo caminho em que nos avantajamos, fazendo-os perecer pelo veneno. Pois bem! Ei-los mortos” (EURÍPIDES, 1976, p.21).

A fala conclui com uma observação ferina sobre a condição feminina: “[...] a nós outras, mulheres, a natureza fez impotentes para o bem, porém, mais hábeis do que ninguém para manipular o mal” (EURÍPIDES, 1976, pp. 21-22).

Essa fala é dirigida ao coro³ e a heroína em sua dor, negada pelo seu amor e prestes a ser expulsa de Corinto por Creonte, discorre sobre sua dupla condição que a marginaliza: ser estrangeira e ser mulher. Quando Creonte anuncia sua decisão sobre os rumos da vida da mística princesa, porque ela é, “[...] artificiosa, possui mil perniciosos segredos [...]” (EURÍPIDES, 1976, p. 16), Medeia defende-se atribuindo essa astúcia a uma imagem que dela se criou maldosamente, por inveja de sua superioridade.

O coro manifesta seu espanto através de uma metáfora, “[...] os rios sagrados remontam à nascente [...]” (EURÍPIDES, 1976, p. 22), querendo significar a inversão de valores a que presencia: a infidelidade, tida como apanágio feminino, mostra-se um defeito também dos homens, e a vingança, nesse caso, será exercida por uma mulher. Diante de tal reviravolta, o coro declara: “[...] Os homens tramam pérfidas conspirações, e a fé nos deuses já não tem raízes nos corações. Dentro em breve a fama mudará de linguagem, e não terá conosco louvores suficientes” (EURÍPIDES, 1976, p. 22).

Para a princesa da Cólquida, a morte é o limite; poder matar para poder viver era o princípio tático de Medeia. “O direito que é formulado como de vida e morte é, de fato, o direito de causar a morte ou o de deixar viver” (FOUCAULT, 1988, p. 128).

Questionemo-nos: Em seu princípio tático, em que a morte era o limite, Medéia pode ser considerada como uma louca? Seu temperamento beirava a loucura? Sabendo-se abandonada por Jasão, sua razão tornou-se loucura? Na loucura, a razão ou o seu progresso desaparece. Para Foucault (2005), desaparece porque faz aparecer em seu discurso às práticas cotidianas. Ao analisar a história da loucura, Foucault coloca em prática, do ponto de vista teórico, o poder da percepção de mostrar-nos como nós nos vemos, nos imaginamos; a imagem que se constrói do outro. Medéia construiu uma imagem de não submissão à sua condição feminina, tentou mostrar-se como um ser completo, inteiramente humano, com capacidade de escolha e decisão, e tão suscetível de errar quanto qualquer homem (GASSNER, 1997).

Em Medeia, vemos a loucura fora da loucura, dentro do contexto das relações sociais. “A loucura está em ser secretamente razão [...] o louco e a loucura são estranhos um ao outro: cada um deles retém em si sua verdade como que as confiscando para si mesmos” (FOUCAULT, 2005, p. 206, 207). A razão, dessa forma, reina suprema e inquestionável; há nessa supremacia a idéia de que o louco é uma pessoa sem razão. Será

³ Composto pelas mulheres de Corinto.

que Medeia, na sua desrazoável razão não mais proferia sabedoria, tornando-se, se não cumprisse sua meta de vingança, um entretenimento popular?

“A loucura é a forma mais pura, mais total do *qüiproquó*: ela toma o falso pelo verdadeiro, a morte pela vida, o homem pela mulher, [...]. Mas é também a forma mais rigorosamente necessária do *qüiproquó* na economia dramática, pois não necessita de nenhum elemento exterior para chegar ao verdadeiro desfecho. Basta-lhe impelir sua ilusão até o ponto da verdade. [...] Ela marca o ponto para o qual converge, aparentemente, o destino trágico das personagens, e a partir do qual partem de fato as linhas que conduzem à felicidade reencontrada. Nela se estabelece o equilíbrio, mas ela oculta este equilíbrio sob a névoa da ilusão, sob a desordem fingida” (FOUCAULT, 2005, p. 41).

Parece que a loucura se presta a essa colocação de alguma coisa própria indesejável no outro. Será o amor de Medeia produto de expectativas e frustrações?

Seus atos de maldade parecem encontrar uma justificativa na rejeição de que foi vítima, no sofrimento que desaba sobre ela, no duplo crime de Jasão: perjúrio, pois lhe jurara amor eterno; e a ingratidão, pois lhe voltara às costas sem recompensá-la pela ajuda passada. Talvez os homens não mudassem tanto no decurso dos séculos. Estamos acostumados em nossas reflexões a retornar, sempre com possibilidades de novas associações, aos textos clássicos. Como observamos na fotografia de Luiz Henrique Sá, em Medeia os personagens não são mais assombrados pelo desconhecido de um destino que se lhes impõe. São caracteres em sofrimento, vítimas de suas paixões e da circunstância que os envolve. Em Eurípidés, a humanidade dos personagens se faz intensamente presente pela radicalidade dos conflitos interiores. Jasão, pela primeira vez entra em cena para desculpar-se ante Medeia que o acusa diretamente e relembra todos os crimes que cometeu para ajudá-lo.

“Ó mais celerado dos homens – pois minha boca não pode encontrar injúria mais sangrenta para infamar tua covardia -, ousas apresentar-te a meus olhos, ousas, detestado como és (dos deuses, de mim mesma, de todo gênero humano)! Não, não é o denodo nem é a coragem que impelem um homem a olhar no rosto os amigos que traiu, é o pior de todos os vícios, é a impudência. Aliás, fizeste bem vir; aliviarei meu coração acabrunhando-te com injúrias, e sofrerás ouvindo-me. Mas começemos pelo começo. Eu te salvei a vida, como o sabem todos os gregos que embarcaram contigo no navio Argo, quando fostes enviado para submeter ao julgo os touros que assopravam chama e para semear o campo da morte. Esse dragão, que encobria com suas tortuosas dobras o velocino de ouro e o guardava sem jamais se abandonar ao sono, eu o matei e fiz brilhar a teus olhos a luz da salvação. Eu mesma abandonei meu pai e minha mãe para seguir-te a Iolcos, ao pé do Pélion – escutava ao coração mais que minha razão. Fiz perecer Pélias pela morte mais cruel, por mão de suas próprias filhas e desse modo eu te livre de todo temor. Eis o que fiz por teu respeito, ó mais covarde dos homens! E tu me atraíças! Precisas de outro leito, quando tens filhos de mim! Pois se não os tivesses ainda, ser-te-ia perdoado desejar essa mulher. Mas a fé aos juramentos nada mais representa” (EURÍPIDES, 1976, pp. 23-24).

A ironia é cruel em algumas frases e explode na réplica de Jasão, que tenta convencê-la de que a beneficiaria trazendo-a para a Grécia, um país civilizado. Medeia projeta o sentido de sua vida no outro, e, falhando a reciprocidade, perde, com o sentido a própria vida. Nada mais terá valor sem a pessoa amada, nada terá sentido sem ela; Jasão, por outro lado, mostrando o oportunismo que o caracteriza, explica que o casamento com a princesa tinha em vista assegurar o futuro de seus filhos, situação com a qual a própria Medeia lucraria.

“[...] Quanto ao casamento real de que me censuras, eu te provarei que nisso eu me mostrei sábio, casto, inteiramente devotado, a ti e a meus filhos. Mas, calma! Vindo aqui, de Iolcos, arrastando comigo uma longa série de intrincadas desgraças, que sorte mais feliz poderia encontrar neste país senão desposar a filha do rei, eu, um exilado? Não, como o supõe teu ciúme, por ódio a teu leito e desejo por outra mulher nem por ambição de mais numerosa posteridade – os filhos que me nasceram me bastam, e não tenho razão de queixa -, mas para viver na abundância (é o que importa acima de tudo) e não na necessidade, pois sei que a pobreza afugenta para longe todos os amigos” (EURÍPIDES, 1976, pp. 25, 26).

Haveria então diferença entre um sentimento que é mero produto das fortuidades, e outro que é como uma revelação, um destino?

Podemos dizer que esse sentimento, por parte de Jasão, corresponde ao que Foucault (1988) vai chamar de dispositivo de sexualidade e dispositivo de aliança. O dispositivo de aliança corresponderia ao seu casamento real “[...] sistema de matrimônio, de fixação e desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens” (FOUCAULT, 1988, p. 100). O dispositivo de sexualidade corresponderia ao seu envolvimento com Medeia que se liga à economia através de articulações numerosas e sutis, sendo o corpo a principal. Nesse sentido o dispositivo de sexualidade corresponde “[...] as sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões, por tênues ou imperceptíveis que sejam” (FOUCAULT, 1988, p. 101).

Nesse dispositivo, sob a ótica da peça analisada, percebe-se que os sentimentos se entrelaçam: amor e ódio, prazer e culpa, saber e poder, equilíbrio e desequilíbrio. Sentimentos esses que na peça são censurados pelo coro, pois para as mulheres de Corinto, o fato de Medeia viver com Jasão e ter filhos seus fazia-a sua esposa, embora as leis vigentes proibissem o casamento com estrangeiros.

Sumarizamos Medeia como uma terrorista embrionária. O que vai caracterizá-la é o ódio sobre-humano que se segue à profunda humilhação e que é submetida em função de sua ligação, seu amor por Jasão. A violência que recai sobre Medeia ultrapassa os

signos sociais e se abate sobre a interioridade de sua feminilidade, sua sexualidade e seus sonhos. A resposta que ela dará irá além do consenso comunitário, será uma resposta carente de elaboração e pensamento. Tornar-se-á ação. Eurípides percebe isto e na voz de Medeia fala da destruição que advém da ausência de representações para dar conta de uma situação dada (GASSNER, 1997).

Jasão, chefe da expedição dos Argonautas, chega à terra dos bárbaros para se apossar do velocino de ouro. Já nesta época, civilizados se achavam no direito da posse de novas riquezas. Esta conquista lhe traria recompensas em seu retorno, nesta empreitada, contará com a colaboração de Medeia, filha do rei dos bárbaros, que se volta contra seu povo, e com seus poderes de feitiçaria permite que Jasão realize sua proeza. Ao fazê-lo, Medeia, profundamente apaixonada, corta os laços com seu povo, a ponto de matar seu próprio irmão na fuga. Jasão possui o expediente, mas Medeia tem acesso aos mistérios e à magia (GASSNER, 1997; BERTHOLD, 2000).

Jasão e Medeia vivem há dez anos em grande harmonia em Corinto, quando ele empenhado em alcançar novas posições no reino, repudia-a para casar-se com a filha do rei Creonte (EURÍPIDES, 1976).

O enredo evolui de uma Medeia profundamente abatida, esposa traída e humilhada, para uma mulher possuída de um terrível propósito de vingança e extermínio, não se detendo nem mesmo diante do assassinato dos próprios filhos, de Creonte e de sua filha. Note-se que a isso se acresce que Medeia, por ordem do rei, diante do casamento de Jasão, recebe a ordem de expulsão do reino. Não podendo permanecer ou voltar para sua terra de origem, configura-se uma situação de impasse insolúvel. Magicamente, com recurso ao sobrenatural – e com crítica a isso por parte de Aristóteles em sua obra *Poética*⁴ - após perpetrar o horror da vingança, Medeia parte de Corinto no carro de Sol.

Percebe-se que há uma relação entre a *ars erótica*, a *scientia sexualis* e o poder. O poder é visto sob a ótica do rei de Corinto ao expulsar Medeia de seu reinado e o poder

⁴ Aristóteles nos ensina que a tragédia, para poder cumprir sua função, devem inspirar temor e compaixão, afastamento e aproximação do espectador. Solidariedade e fuga são condições para que, na síntese, a tragédia provoque a imitação da vida, que torne os personagens exemplares. Assim, através da identificação com os protagonistas, acrescenta mais um passo à auto-reflexão humana acerca de seu destino e do horror. Isto nos permitiria pensar que somos potencialmente qualquer um dos personagens, inclusive Medéia. A grande diferença é a passagem da fantasia para o ato. A psicanálise nos ensina que em nosso interior habitam como fantasia todos os crimes, todos os amores e todas as solidariedades. Aristóteles também nos fala que, se o texto, ao invés de horror e pena, provocar apenas o sentimento do monstruoso, a tragédia terá falhado em seu propósito; se provocar apenas fuga e ausência de identificação impossibilitarão nossa reflexão. O horror isolado não nos permitirá o pensamento.

nas mãos da princesa da Cólquida e seus planos de vingança. Percebemos a *ars erótica*, a *scientia sexualis* relacionada à família, ao casamento.

Quando se fala em sexualidade, que fica subentendido nas entrelinhas do texto de Medéia, observa-se que as falas se ocultam, silenciam, se institucionalizam, regularizam-se com o controle sexual que retoma a idéia de poder.

Para Foucault (1998) a sexualidade não é um dado da natureza, mas o nome de um dispositivo histórico. Assim pudemos observar em Medeia que a *ars erótica*, a *scientia sexualis* tornam-se referências fundamentais no processo de produção da verdade e da subjetividade dos indivíduos: Jasão, Coro, Rei Creonte, apresentando-se como um campo privilegiado de contestação da heroína traída.

O amor romântico e o cultivo do sentimento

“Na bela Verona, onde se vai passar este drama, duas famílias, iguais em nobreza, impulsionadas por antigos rancores, fazem com que entre si se desencadeiem novas discórdias, em que o sangue dos cidadãos tinge as mãos dos cidadãos. Das entranhas fatais destas duas famílias inimigas, e sob funesta estrela, nascem dois amantes, cuja desventura e lamentável ruína há de enterrar, com a sua morte, a luta dos seus pais. As terríveis peripécias deste fatal amor e a raiva obstinada desses pais, que nada pôde aplacar senão a morte dos filhos, vão ser, durante horas, o assunto de nossa representação. Se quiserdes ouvir-nos com benévola atenção, o nosso zelo há de esforçar-se por corrigir o que nela achardes de insuficiente” (SHAKESPEARE, 1988, p. 4).

A peça narra a trágica história de amor entre dois jovens, Romeu e Julieta de famílias rivais, os Montecchios e os Capuletos. Mais do que um amor cultivado serenamente, o amor de Romeu e Julieta, trata-se de uma paixão arrebatadora que os faz colocar em segundo plano a obrigação de honrar o nome das famílias e conduzir-se conforme os desígnios paternos. Nesse sentido, a morte de ambos demonstra que não há lugar para indivíduos que rejeitem o pertencimento e a obrigação com a reputação do nome de família.

Seu aspecto multifacetado faz com que seja uma obra universal e atemporal, justificando o grande número de traduções, adaptações, montagens teatrais e de dança e versões cinematográficas que dela foram produzidas.

Os personagens Romeu e Julieta estão inseridos em uma sociedade dividida internamente em *corpus* de privilégios, o que significava uma obrigação muito estreita com os nomes de família. Romeu e Julieta não poderiam anular os seus nomes em prol do amor, pois isso seria impróprio para os valores e regras que regiam aquela sociedade.

Nota-se a presença do dispositivo de aliança em Romeu e Julieta, esse dispositivo pode ser visto na peça nas duas famílias quando é observável “um sistema de fixação e desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens” (FOUCAULT, 1988, p. 100) e estruturado em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido, manutenção das leis que o rege e vínculo entre parceiros e *status* definido.

Romeu e Julieta apresentam a sociedade bastante estratificada, tendo no topo da escala social o principado, seguido das nobres famílias: Montecchio e Capuleto que apresentam enorme rivalidade, sendo chamadas pelo príncipe de “*rebellious subjects, enemies to peace*”⁵.

É interessante observar que, na Inglaterra dos séculos XVI e XVII, a família que incluía todos aqueles unidos pelos laços do casamento e mais os serviçais, era toda maior importância social. Delas irradiavam os princípios morais e materiais que regiam a vida dos cidadãos na sociedade da época.

O lar era considerado o “viveiro da religião”, que por sua vez era, na visão do estado, uma instituição política vital. Conseqüentemente, a corte e o casamento eram assunto puramente emocional ou pessoal, mas assumiam uma importância pública. Essa relação entre o sagrado e o terreno, o público e o privado, geravam tensão e conflitos entre gerações, gêneros e classes (CASTAN, 1991).

Em conseqüência, amor, sexo e casamento tornam-se temas recorrentes em Romeu e Julieta, só que a sociedade se impõe e invade o mundo privado do casal, que, tragicamente, não escapa às exigências das convenções. Na fala de Romeu na Cena I, Ato I ouve-se um ensaio mais individual, de emoção mais pessoal em que o amor que ele sente lhe causa mais sofrimento do que contenda.

“[...] tendo o amor os olhos vendados, descobre, mesmo cego, os caminhos que sua vontade deseja? [...] Oh, amor turbulento! Oh, ódio de amor! Oh, coisa misteriosa que do nada vem! Oh, pesada leveza, vaidade séria, caos informe de formas sedutoras, pena de chumbo, fumo resplandecente, fogo gelado, saúde doentia, sono sem perpétua vigília, que nunca é o que é! Tal é o amor que sinto sem sentir em tal amor algum” (SHAKESPEARE, 1988, p.10).

Entretanto, é importante reconhecer que, apesar das imposições da sociedade, Romeu e Julieta levam seu plano de união adiante, embora não aceito pelas suas famílias. Portanto, é isso o foco central de censura na peça, pois é tal circunstância que os faz

⁵ “maus cidadãos, inimigos da paz (tradução de Heliodora, 1997, In: Shakespeare, 1997).

desejarem ser indivíduos sem corpos de privilégio, de “jogar fora o nome”, de não esperarem que seus pais conduzam seus destinos.

Encontramos em Romeu e Julieta a difusão do dispositivo de sexualidade. O sexo, segundo Foucault (1988), é a instância que se mostra subjacente a tudo que somos e que nos fascina pelo poder manifestado e pelo sentido que é ocultado, é a condição ótima tornada necessária pelo dispositivo da sexualidade e seu funcionamento.

Romeu e Julieta realizam-se no amor. É necessário aqui sublinhar que o amor é a realização mais completa de suas possibilidades. É a atualização máxima da potencialidade intrínseca de cada personagem. Estes encontram no amor a maior plenitude do próprio ser, da própria existência objetiva. O amor é o ato que os realiza de modo mais completo.

O amor de Romeu e Julieta recebe apoio nas pessoas do frei Lourenço e da ama de Julieta que mantém uma relação com os amantes baseada mais na afetividade do que na posição social. Através deles, os laços de amor entre Romeu e Julieta se intensificam ao ponto da ama e do frei tornarem-se confidentes dos amantes. Ela, a ama, é uma serviçal que goza da intimidade familiar, sendo muito mais próxima de Julieta que a própria mãe, como reconhece a senhora Capuleto: “[...] Espera, ama; pensando melhor, deves ouvir a nossa conversa. Tu sabes que minha filha começa a ter certa idade” (SHAKESPEARE, 1988, p. 15).

A ama é quem nos dá certa idéia explícita de sexualidade na peça, fazendo alusões de caráter sexual,

“[...] Mas antes de mais nada deixai-me dizer-vos que, se tendes a intenção de a levardes ao paraíso dos doidos, como é costume dizer-se, seria uma ação indigna, porque a menina é muito nova. E portanto, se andais a jogar com ela um pau de dois bicos, francamente, isso seria uma má ação, que se não faz a uma donzela, e seria uma conduta muito mesquinha” (SHAKESPEARE, 1988, p. 41).

Para a ama, o casamento significa uma coisa só, e ela não se cansa de dizer:

“Então, correi à cela de Frei Lourenço, que lá vos espera um marido que vos tornará sua esposa! Olhem o maroto do sangue como vos às faces. Depressa elas irão ficar escarlates à menor notícia. Correi à igreja ; eu tenho de ir por outro lado procurar a escada pela qual o vosso bem-amado há de trepar ao ninho duma avezita, quando for noite escura. Eu é que sou a escrava e sou eu que mourejo para vosso prazer. Mas já esta noite sereis vós que carregareis o fardo [...]” (SHAKESPEARE, 1988, p. 44).

A linguagem da masculinidade e da feminilidade é a linguagem da entrega de si ao outro. Trata-se de uma linguagem essencialmente esponsal, conjugal. O ser sexuado humano (*Romeu e Julieta*) está orientado à conjugalidade.

No caso de Julieta, por ser mulher-menina, há um efeito cômico na audiência por cada fala em que seu pai acha ter controle da situação, como na cena que se segue ao diálogo do balcão:

Capuleto: – Senhor Páris, posso dar-lhe uma prova desesperada do amor de minha filha. Penso que ela se deixa orientar por mim em todos os aspectos de sua vida. Aliás, não só penso como não tenho a menor dúvida a esse respeito [Ato III, Cena IV; Grifo nosso] (SHAKESPEARE, 1998, p.105).

O diálogo citado revela que existia um ideal do amor domesticado, pois a família tinha em seu cotidiano uma série de condutas arraigadas e controladas pela moral cristã. A mulher idealizada na época era generosa, pura, fiel e assexuada. Era visto como um negócio que devia ser pensado para a vida. Ou seja, um contrato onde não eram as relações de afeto ou interesse afetivo-sexuais que interessavam, mas os “negócios” acertados entre as famílias. O futuro do casal era estudado e planejado pelas famílias em todos os ingredientes necessários e possíveis de serem negociados, menos amor, é claro. Isto ocorria porque no casamento o amor e a paixão eram inimigos. Mais do que isso, o casamento era uma estratégia para controle da sexualidade. Ele servia como uma forma de estar protegido por Deus.

A respeito da condição humana, Shakespeare 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.

A família *Capuleto* queria desposar sua filha a um homem de posses, só que Julieta já estava comprometida por amor a Romeu.

Suas famílias rivais não aceitariam esse amor nutrido por ambos, apesar de Romeu e Julieta já ter se entregue um ao outro. Para o casal enamorado o dia não se torna dia, mas a realidade circundante transcreve esse perigoso amor febril.

Para Romeu e Julieta o amor romântico seria eterno, exclusivo e excludente. Por esse amor Julieta questiona a autoridade paterna e se recusa a seguir os códigos sancionados pela estrutura normativa do patriarcalismo, priorizando sua identidade pessoal em detrimento da social.

No entanto, por esse amor Romeu e Julieta são obrigados a se separarem. Caridade (1997) comenta que há formas diversas de separação tais como as separações suaves,

amigáveis, hostis, violentas, sofridas. Podemos dizer que a separação dos enamorados de Verona foi uma separação trágica, pois levou a morte de Romeu e Julieta.

Na tragédia shakespeareana a sexualidade é trágica, porque nela seus personagens principais engajam suas vidas pessoais. “Trata-se, portanto de considerar que há osmose entre sexualidade e existência, numa dialética dramática de um corpo em direção a outro corpo” (NÓBREGA, 2005, p. 96).

Em Romeu e Julieta percebemos que o amor desses amantes não conseguiu romper as fronteiras entre suas famílias e que por conta desse amor foram vitimados pela morte. Como se não lhes bastassem o sofrimento, ante da morte, começa-se uma busca desesperada de explicações para a tormenta que os cercava.

Instala-se nos enamorados de Verona um doer incomensurado onde o mundo parece um erro e a orfandade amorosa transforma-se em orfandade existencial. E esse processo de separação amorosa, primeiro para Romeu e depois para Julieta, é permeado pela saudade, seja a saudade do extraordinário vivido, seja a saudade do que não houve e até a saudade do que não mais haverá. Separar-se em Romeu e Julieta é deixar-se morrer no outro e matá-lo em si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos textos analisados pudemos perceber que há uma arte da sexualidade vinculada à vida dos personagens. Há em ambos os textos uma percepção erótica arraigada pela paixão e pela loucura e também pelo amor romântico. Essa percepção erótica permite segundo Nóbrega (2005), falar de uma significação distinta da significação racionalista cartesiana para uma significação do eu vivo, eu sinto, eu amo.

Aqui compreendemos a sexualidade como um conjunto de fenômenos ou de dispositivos relativos à vida sexual, associado à paixão, ao amor romântico, ao corpo aos afetos. Nos textos de Eurípides e Shakespeare pudemos observar que a experiência da sexualidade é vista sob a ótica da arte erótica regulando as relações entre homens e mulheres por meio de valores e sentimentos diversos em relação ao corpo, a sexualidade, ao amor.

Enfim, na leitura de Medeia e Romeu e Julieta as dimensões humanas de sexualidade são descritas e reveladas com amabilidade tais como amor, prazer, paixão, loucura, dor de amar, desamor, separação, porque a vida, como a sexualidade e o amor, são tarefas inacabadas, da qual nasce à busca do encantamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTHOLD, M. (2000). *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.

CARIDADE, A. (1997). *Sexualidade: corpo e metáfora*. São Paulo: Iglu.

CASTAN, Y. “Política e vida privada”. In: ARIÈS, P.; DUBY, G. *História da vida privada: da renascença ao século das luzes*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

EURÍPIDES. *Medéia, as bacantes*. Tradução de Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

FOUCAULT, M. (1988). *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. (16.^a ed.). Rio de Janeiro: Graal.

FOUCAULT, M. (2005). *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. (8.^a ed.). São Paulo: Perspectiva.

GASSNER, J. (1997). *Mestre do teatro I*. Tradução de Alberto Guzik e Jacob Guinsburg. (3.^a ed.). São Paulo: Perspectiva.

NÓBREGA, T. P. “O corpo é sexuado: itinerário de busca”. In: *Anais do II Encontro Nacional de Ensino de Artes e Educação Física*. p.94-100, Natal, nov-dez, 2005.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. “Reflexões sobre iconografia etnográfica: Por uma Hermenêutica visual”. In: FELDMAN-BIANCO; LEITE (orgs.). *Desafios da Imagem*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1998.

SHAKESPEARE, W. (1988). *Romeu e Julieta*. Tradução de María José Martins. Chile: Editora América do Sul, LDA.