

ROSALINDA: PROTAGONISTA DE *AS YOU LIKE IT*

Rafael Rafaelli¹

Resumo

Este ensaio trabalha com a peça de William Shakespeare "As you like it", analisando a construção da personalidade da protagonista da comédia, Rosalinda, com referência aos aspectos mitológicos e de gênero. Rosalinda é baseada na personagem do romance *Rosalind* de Thomas Lodge, mas é muito diferente da heroína pastoral usual. Rosalinda travestida pode ser interpretada como o andrógino ou hermafrodita arquetípico e o seu relacionamento com Orlando como um hierogamos.

PALAVRAS-CHAVE: Shakespeare, As you like it, Rosalinda.

Abstract

This essay works on the William Shakespeare's play As you like it, analyzing the construction of the personality of the protagonist of the comedy, Rosalind, concerning gender and mythological aspects. Rosalind is based on the personage of the romance *Rosalind* of Thomas Lodge, but is much different from the usual pastoral heroine. Rosalind travestied may be interpreted as the archetypal androgynous or hermaphrodite and her relationship with Orlando as a hierogamos.

KEYWORDS: Shakespeare, As you like it, Rosalind.

¹ Professor Titular, membro permanente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, docente dos cursos de Psicologia, Cinema e Artes Cênicas da UFSC. Mestre em Psicologia Social, Doutor em Psicologia Clínica, Pós-Doutorado em Psicologia Clínica pela PUC/SP, Pós-Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC.

Introdução

O objetivo do presente ensaio é analisar aspectos da composição da personalidade de Rosalinda, protagonista de *As you like it* (*Do jeito que você gosta*) de William Shakespeare, evidenciando algumas das interpretações sobre a função desse papel na peça e seus possíveis desdobramentos teóricos, em especial as questões relacionadas ao gênero e à mitologia.

Apresenta-se a seguir alguns dos elementos históricos e estilísticos que influenciaram Shakespeare na elaboração dessa comédia.

Shakespeare a redigiu provavelmente no verão de 1599, ano em que já havia escrito *Henrique V* e *Júlio César*, imediatamente antes da elaboração de *Hamlet*. Na produção desse ano, segundo James Shapiro (2011, p.17), se cristalizam os “mundos perdidos” de Shakespeare: “o passado católico recente da Inglaterra, a paisagem desflorestada de sua nativa Arden e a cultura cavalheiresca que desaparecia gradual, mas rapidamente”. Para esse autor o drama elisabetano foi fruto das transformações que a Inglaterra sofria em seu Renascimento tardio, em especial o rompimento com o catolicismo ocorrido em 1535, e uma das hipóteses para o florescimento do teatro nesse período foi a proibição das festas católicas, que exerciam uma enorme influência sobre o imaginário popular. Mas o fato é que os espetáculos londrinos eram assistidos diariamente por cerca de três mil pessoas de todos os extratos sociais e “isso significava que Shakespeare e seus colegas dramaturgos estavam escrevendo para os frequentadores de teatro mais experientes da história” e ele agradava a todos (SHAPIRO, 2011, p.31).

No seu texto *A Literatura Inglesa*, Anthony Burgess (2008, p.92) coloca que o teatro da época apresentava “ação e sangue para os iletrados, belas frases e engenho para os almofadinhas, humor

sutil para os refinados, palhaçada escandalosa para os não-refinados, assuntos amorosos para as damas, canção e dança para todos”.

E, efetivamente, tudo isso encontramos em *As you like it*. Há indícios de que foi encenada pela primeira vez no Natal de 1599 para a rainha Elisabeth no Palácio de Richmond (SHAPIRO, 2011, p.363), tendo sido registrada de forma oficial em agosto de 1600. Sua publicação ocorreu apenas no *Primeiro Fólho* de 1623 - organizado por Henry Condell e John Heminges sete anos após a morte de Shakespeare - e só mais de um século depois seria citada e encenada de novo. Por ser um trabalho inovador, à frente de seu tempo, talvez o público não estivesse acostumado a personagens tão desenvolvidos e complexos, e a peça foi relegada a um relativo esquecimento após sua *première* (SHAPIRO, 2011, p.237).

O pano de fundo do enredo é a deposição do Duque Sênior, pai de Rosalinda, pelo seu irmão, o Duque Frederico, pai de Célia. O Duque Sênior foge do palácio e se esconde na idílica floresta de Arden acompanhado por Jaques e um punhado de correligionários, deixando sua filha na cidade em companhia da prima. Rosalinda é expulsa da corte pelo tio e aí as duas primas, acompanhadas pelo bobo Touchstone, resolvem também fugir para a floresta. Para evitar os perigos da jornada, Rosalinda disfarça-se trajando roupas masculinas e adota o pseudônimo de ‘Ganimedes’, enquanto Célia veste-se como se fosse a camponesa ‘Aliena’. Já na floresta, Rosalinda encontra-se com Orlando, por quem nutre uma paixão correspondida. Sem abandonar seu disfarce masculino, Rosalinda convence Orlando que vai curá-lo de sua paixão e, para tanto, pede que ele a corteje como se fosse a sua amada. Com essa artimanha pretende verificar a sinceridade do seu amor por ela e, ao mesmo tempo, ensiná-lo a amar de verdade. Ao final, quando o Duque Sênior é restaurado no trono, acontece uma festa sob os auspícios de Himeneu - deus do casamento - na qual Rosalinda revela-se, abandonando seu dis-

farce, e casa com Orlando, enquanto Célia casa-se com Oliver, o irmão dele. A cena completa-se com mais dois enlances: Touchstone casa-se com a camponesa Audrey e Silvius com Phoebe.

O enredo caracteriza-se pela simplicidade. Como resume Michael Hattaway (2000, p.11): “the play’s central story of the wooing of Orlando and Rosalind, a tale in which, in the manner of classical New Comedy, love and virtue overcome adversity and oppression, is slightest”.

A fonte da peça é o romance pastoril *Rosalind* de Thomas Lodge, publicado em 1590. Shakespeare utilizou a trama principal do romance de Lodge, dois jovens perdidos numa floresta, e o tema da usurpação e restauração do governo de um ducado. Manteve o disfarce masculino de Rosalinda como Ganimedes - o copeiro de Júpiter - e até os nomes dos personagens principais, com exceção de Orlando, denominado ‘Rosader’ em Lodge (KOTT, 2003, p.240; SHAPIRO, 2011, p.241).

O título da peça seria uma espécie de chamariz para o público, da mesma forma que os taverneiros da época penduravam ramos de hera nas portas dos seus estabelecimentos para anunciar que serviam vinho de qualidade superior, como é referido no seu epílogo, que em Lodge constitui-se no prefácio. Outra particularidade é que se supõe que o próprio Shakespeare atuava no papel de Adam, o idoso criado de Orlando, que desaparece de cena após a primeira refeição na floresta (BLOOM, 2000, p.260; SHAPIRO, 2011, p.254).

Em suma, Shakespeare manteve a base do enredo, mas acrescentou uma pitada de ironia e humor com as figuras de Jaques e Touchstone. Ao melancólico Jaques corresponde a fala mais conhecida da peça: “O mundo é um palco e todos os homens e mulheres são na verdade atores” (SHAKESPEARE, 2011, p.54, 2.7). Touchstone, o *jester*, cujo nome - pedra de toque - faz menção à pedra que era usada pelos ourives para avaliar a pureza dos metais preciosos, aparece para separar o joio do trigo, a falsidade da verdade, a sabedoria

da loucura. O papel foi feito sob medida para Robert Armin, que havia substituído William Kemp na companhia de Shakespeare (*Lord Chamberlain’s Men*). Com exceção de Feste em *Noite de Reis*, suas trezentas linhas de fala superaram qualquer outro bufão em sua obra (SHAPIRO, 2011, p.256).

Além disso, Shakespeare realiza em sua obra uma espécie de “contra-pastoral”, pois tanto Jaques como Touchstone estabelecem “a kind of reality principle, both demonstrating a sardonic scepticism about the satisfactions of country as opposed to pastoral life” (HATTAWAY, 2000, p.19).

Esse ponto fica evidente no seguinte trecho do diálogo entre Touchstone e o pastor Corin:

Corin – Está gostando da vida de pastor, Mestre Touchstone?

Touchstone – Sendo franco, pastor, em relação a si mesma é uma vida boa, mas considerando que é uma vida de pastor, é um nada. Por ser solitária, gosto muito, mas considerando que é isolada, é uma vida muito vil. Agora, por trabalhar no campo, ela bem me agrada, mas como não é na cidade, é tediosa. Como é uma vida frugal, veja você, ela se adequa à minha disposição, mas como não há abundância, ela vai contra meu estômago (SHAKESPEARE, 2011, p.60-61, 3.3).

Assim, a peça excede os domínios de uma pastoral clássica e desenvolve uma temática inovadora para os padrões da época, na qual Rosalinda se constitui a força motriz da ação dramática.

As várias faces de Rosalinda

Harold Bloom em seu livro *Shakespeare: a invenção do humano* afirma que Rosalinda é “a mais talentosa” (2000, p.260) das heroínas das comédias de Shakespeare e “a quem Rosalinda não for capaz de agradar, nenhum outro personagem shakespeariano, ou em toda a literatura,

poderá fazê-lo” (2000, p.261). E mais: “a invenção do humano por Shakespeare (...) alcança uma nova dimensão com Rosalinda” (2000, p.264).

‘Rosalinda’ e suas variantes dão nome a personagens recorrentes na obra de Shakespeare, pois em *Trabalhos de Amor Perdidos* existe uma ‘Rosaline’, dama de companhia da princesa, e, em *Romeu e Julieta* é mencionada, dependendo da edição, ‘Rosaline’ ou ‘Rosalinda’, uma jovem compromissada com Romeu que nunca aparece em cena. Ambas são *femmes fatales*, mulheres inatingíveis como no ideal de Petrarca.

No teatro elisabetano, Rosalinda era interpretada por um homem, que interpretava uma mulher disfarçada de homem, cujo pseudônimo é ‘Ganimedes’, com a conotação homoerótica que essa associação traz. Como classificar um homem que se faz mulher, que se faz homem para atrair outro homem? Representada por um rapaz imberbe, Rosalinda surgia com uma aura de hermafroditismo, lançando uma sombra sobre as definições estanques de gênero vigentes. Sobre esse aspecto da peça, cabe aqui a observação de Jan Kott (2003, p.241) evocando a estética teatral de Jean Genet: “O teatro é a imagem de todas as relações humanas porque a falsidade constitui seu princípio. (...) A ‘verdadeira’ menina é um rapaz disfarçado”.

Por outro lado, na opinião de Burgess (2008, p.90), o fato das mulheres serem proibidas de atuar no teatro elisabetano contribuiu para que várias heroínas de Shakespeare se travestissem, pois “suas heroínas eram rapazes e se sentiam mais confortáveis (provavelmente representavam melhor também) vestidas como rapazes”.

Algumas montagens contemporâneas podem cair na tentação de transformar a peça numa espécie de ‘férias no campo’, mas o papel de Rosalinda exige uma ênfase no lirismo sem transbordamentos sentimentais, pois esse papel, escrito para jovens atores, tem sutilezas e ambiguidades que as atrizes por vezes suprimem. Segundo Paglia (1994, p.203)

“a heroína travestida de Shakespeare tem orgulho, verve, e frio e aristocrático controle masculinos – que dificilmente se encontram nas Rosalindas simplistas e inócuas de hoje”.

Além de Rosalinda, Viola (*Noite de Reis*) e Pórcia (*O Mercador de Veneza*) também se travestem, mas não possuem a mesma atitude masculina, o mesmo ímpeto de ação. Viola mostra-se tímida e frágil e Pórcia não atua no sentido da conquista amorosa. Já Rosalinda sabe ser dura e direta, até intimidadora, e não se deixa levar pelo excesso de compaixão feminina, como quando desdenha Phoebe, ao contrário de Viola que fica com pena de Olívia que se apaixonou por ela.

Mais ainda, a Rosalinda de *As you like it* é um dos personagens mais originais da literatura renascentista, superando o tratamento psicológico dado às personagens femininas da época. Rompe com a idéia da docilidade e da fragilidade inatas da mulher, da sua incapacidade intelectual, de seu papel passivo na corte amorosa e de sua submissão aos desejos masculinos. Quanto a isso, de fato, “a visão shakespeariana da mulher é revolucionária” (PAGLIA, 1994, p.203).

Já a relação entre Rosalinda e Orlando evolui de um amor idealizado para uma relação de amor mútuo e cotidiano. De maneira diversa de Romeu e Julieta, o que está em jogo não é a intensidade da paixão, mas o autoconhecimento e a intimidade da vida a dois. Numa peça na qual o conflito surge no início e depois se dissipa quase por si só, o *élan* da comédia é a educação afetiva através da qual Rosalinda submete Orlando à sua vontade, invertendo as posições da corte amorosa. Diz ainda Bloom (2000, p.269): “Orlando é tão imaturo quanto a maioria dos personagens masculinos em Shakespeare; (...) Rosalinda é pragmática demais para lamentar essa desigualdade, e educa Orlando com todo prazer”.

A base dessa educação afetiva é o contrato terapêutico que Rosalinda, como Ganimedes, propõe a Orlando logo que se encontram na floresta:

Rosalinda – O amor é apenas uma loucura, posso lhe afirmar, e merece o quarto escuro e o chicote reservado aos loucos. E o motivo de não ser punida ou curada é que essa insanidade se tornou tão comum que os próprios terapeutas estão apaixonados. Mas sou perito em curá-la pelo aconselhamento.

Orlando – Já curou alguém?

Rosalinda – Sim, um, e deste modo: ele tinha que me imaginar como sendo o seu amor, a sua amada, e eu o encontrava todo dia para que me cortejasse. Aí eu me mostrava como sendo de lua – às vezes sensível e gentil. Às vezes mutável, volúvel, orgulhosa, caprichosa, frívola, superficial, inconstante, às vezes cheia de lágrimas, às vezes cheia de sorrisos. Demonstrava paixão por algo e depois não tinha interesse por nada, pois os garotos e as mulheres são, em sua maior parte, gado desse tipo. Às vezes, gostava dele, às vezes o detestava, às vezes o mimava, às vezes o repelia, às vezes chorava por ele, às vezes, cuspiam. Desse modo, eu o conduzi da loucura amorosa para a loucura cotidiana, a qual o fez abandonar a torrente avassaladora do mundo e viver à beira de um riacho em reclusão monástica. Foi assim que o curei e da mesma forma limparei seu coração para que ele se pareça com o coração puro de uma ovelha, sem uma única mancha de amor (SHAKESPEARE, 2011, p. 76-77, 3.3).

Orlando é Júpiter e ela o seu belo amante Ganimedes. Mas ele precisa abandonar a prepotência do macho e aceitar a orientação dela para aprender a amar e a cortejar. Da mesma forma, os poemas inspirados em Petrarca que ele lhe dedica devem ser depurados de sua carga idealizante para enfrentar as duras realidades da convivência a dois. Por isso, “morrer de amor” é, no dizer de Rosalinda, uma “mentira” (SHAKESPEARE, 2011, p.93, 4.1).

Quanto ao papel de Orlando na trama, que parece não se dar conta do disfarce óbvio de Rosalinda, fica uma dúvida: ele sabe da artimanha dela? Se ele sabe, em que momento ficou sabendo? E, se ele sabe, ela sabe que ele sabe? E ainda: ele sabe que ela sabe que ele sabe? Ou seja, é engodo ou conluio? Questões que têm que ser interpretadas pelas montagens, pois quando Rosalinda se revela ao final da peça, não há assombro por parte dele. Pode-se dizer que essa imprevisibilidade do desenrolar da comédia é a inovação introduzida por Shakespeare. Conforme avalia Bloom (2000, p.282), “além da questão da credibilidade, seria uma perda estética se Orlando não estivesse plenamente consciente do encanto da situação”. Shapiro (2011, p.246) sugere que esse reconhecimento efetivamente ocorre durante a encenação do casamento oficiado por Célia, no momento em que Rosalinda diz “dê-me sua mão, Orlando” (SHAKESPEARE, 2011, p.94, 4.1) e ele a toca.

Rosalinda é uma personagem muito bem trabalhada no aspecto psicológico, denota uma rica interioridade que a diferencia da heroína convencional e uma capacidade ímpar de gerar empatia com a audiência, que chega ao ápice no monólogo final. Possui um quarto do total de falas da peça, domina todas as cenas em que participa e exerce um papel central no desenrolar da trama. Pois Rosalinda é exuberante, emotiva, um tanto sonhadora, mas também, desinibida, intelectualizada e afiada como uma navalha, todas essas qualidades que a tornam única e que a fazem tão amada. Em suma, é rosa (atributo feminino) e é espinho (atributo masculino).

O diálogo entre Rosalinda – disfarçada como Ganimedes – e Orlando evidencia essa ambivalência:

Orlando – Um homem que possui uma mulher com tal astúcia poderia dizer: “Perdeu o juízo?”

Rosalinda – Pode guardar essa observação para quando encontrar

a astúcia de sua mulher indo para a cama do vizinho.

(SHAKESPEARE, 2011, p.95-96, 4.1)

Sem dúvida tal abordagem não era isenta de riscos, tendo em vista que a criação de uma personagem desse jaez causaria certo mal-estar numa sociedade na qual ainda subsistia a prática do charivari – em inglês ‘*riding the stang*’, ‘*skimmington riding*’ ou ‘*rough music*’, conforme a região (ANDREWS, 2010). Consistia numa manifestação de execração pública direcionada contra pessoas que rompiam normas sociais ou causavam distúrbios, em especial no casamento, como adúlteros ou mesmo quando uma mulher mandava no marido – nesse caso, ela era colocada montada ao contrário num cavalo, isto é, com a face voltada para a traseira do animal, e desfilava pelas ruas para o escárnio do povo.

Pois Rosalinda governa melhor a floresta que seu pai o ducado, ela ordena e dispõe os laços afetivos com precisão e perspicácia para obter, como que por ‘mágica’, os fins que almeja. Por isso, sugere Camille Paglia (1994, p.202), quando Jacques improvisa uma canção e nela inclui a palavra enigmática “*ducdame*” (SHAKESPEARE, 2011, p.48, 2.5), poderia estar dizendo de forma oblíqua que, na verdade, “o duque é uma dama”.

Outro aspecto a ser considerado é a ligação entre Rosalinda e sua prima Célia que pode ser interpretada como homoe-rótica, pois “nunca antes duas moças se amaram dessa maneira” (SHAKESPEARE, 2011, p.13, 1.1). Some-se a isso a paixão que Phoebe nutre por ela, explicitada nos versos que lhe envia:

Dize-me, ó Deus-pastor, o que quer
Ao abraçar o coração de uma mulher?
Por que a sua essência renascida quer
Guerrear contra um coração de
mulher?

(SHAKESPEARE, 2011, p.101, 4.3)

Pelas paixões que Rosalinda provoca logo se percebe que mudar de gênero

não é uma atitude isenta de riscos, tanto do ponto de vista erótico quanto metafísico, e pode até constituir-se numa punição. Segundo o relato mitológico, Hera puniu o adivinho Tirésias transformando-o em mulher (BRANDÃO, 1992, v.2, p.451). Nas saturnais romanas era comum que homens e mulheres trocassem as vestimentas, porém a confusa identidade de gênero do imperador Heliogábalo (c.203-222) foi um dos motivos alegados para a sua deposição e assassinato (ARTAUD, 1982, p.104).

Quanto ao erótico, levando-se em conta a visão psicanalítica da bissexualidade inerente ao ser humano, as roupas masculinas que Rosalinda traja a torna mais sedutora de quatro maneiras: aos homens heterossexuais, pois reconhecem as formas femininas sob seu disfarce ou, de outro modo, despertam suas tendências homoe-róticas recalçadas; aos homossexuais, que vêem nela o efebo afeminado que atende aos seus desejos; às mulheres heterossexuais que buscam homens mais refinados e intelectualizados ou pela ação do homoerotismo latente e às homossexuais afeitas à beleza feminil. Como relata Kott (2003, p.237), “nos *Diálogos das cortesãs* de Aretino, as que ensinam o ofício recomendam várias vezes disfarçar-se e fingir ser um rapaz, sendo esse o meio mais eficaz de despertar a paixão”.

Entretanto, de acordo com Bloom (2000, p.266), não se deve colocar demasiada ênfase num possível homoerotismo de Rosalinda, pois a opção dela é heterossexual e finda no casamento.

Quanto ao aspecto mitológico, Rosalinda pode ser considerada um avatar da *triformis dea*, “rainha da noite de tríplice coroa” – como é denominada por Orlando (SHAKESPEARE, 2011, p.60, 3.2), denominação essa que se refere à Hécate, reinando como Cíntia no Céu, como Diana ou Ártemis na Terra e como Proserpina no Hades – todas elas manifestações da deusa-mãe Ísis. Mas, travestida, é um avatar de Dioniso ou Baco, que é representado como andrógino. Nas palavras de Kott (2003, p.239) “o correspondente anatômico do disfarce é o her-

mafrodita; seu correspondente metafísico, o andrógino. O andrógino é um arquétipo, é o conceito e a imagem da fusão dos elementos masculino e feminino”. A representação escultural ou pictórica desse deus a partir do Renascimento sempre enfatiza esse aspecto, como podemos notar na escultura de Michelangelo e nos quadros de Leonardo da Vinci e Caravaggio, cujo *Baco* foi pintado por volta de 1597, muito próximo, portanto, do ano em que Shakespeare escreveu *As you like it*.

Dioniso, ligado ao campo, à floresta e à caça, e por isso dito “agreste, obscuro, biforme” (PORFÍRIO, 1987, p.192), também é o patrono do teatro, do êxtase místico e do vinho, que propicia a ruptura das normas sociais através da embriaguês e do desregramento. Em sua obra “*Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível*” Carl Kerényi (2002, p.71) coloca que “a máscara e o bode” são elementos ligados ao culto histórico de Dioniso na cultura minóica. As máscaras eram utilizadas no culto dionisíaco “quer no rosto dos dançarinos, quer no centro da cena ritual, penduradas numa árvore, ou num poste” e prefiguravam o teatro. O bode estaria relacionado a Pã, o “deus-pastor”, integrante do cortejo de Dioniso, “pleno de delírio báquico e inspiração divina” (PORFÍRIO, 1987, p.178), a espelhar o “Grande Todo, o Todo de cada ser” (BRANDÃO, 1992, v.2, p.222), isto é, atribui a cada um o lugar e o papel que lhe cabe no concerto do cosmos. Isso é simétrico à atitude de Rosalinda, que através da magia estabelece ordem na caótica urdidura romântica da comédia, adequando cada personagem ao seu destino através do matrimônio.

Avançando um pouco mais, o mito relata ainda que o Dioniso infante, denominado então Zagreu, foi despedaçado, cozido e devorado pelos Titãs. Zeus, como vingança, os transformou em cinzas e dessas cinzas nasceram os homens, que partilham tanto do mal, oriundo dos Titãs, como do bem, proveniente de Zagreu, que renasce como Dioniso (BRANDÃO, 1992, v.1, p.286). Daí provém sua relação com o

culto egípcio a Ísis e Osíris que, conforme Heródoto (1950, v.1, p.130), “são o mesmo que Baco”; Plutarco (1997, p.86) igualmente afirma que “Osíris é o mesmo que Dioniso”.

Assim, levando em consideração o acima descrito, do ponto de vista mitológico Rosalinda como deusa personificaria a Íris, pela sua identificação com Hécate, e, como andrógino, remetaria a Osíris, pela sua identificação com Dioniso, encarnando uma dúplici identidade.

Ao final da peça, Himeneu, deus do casamento, surge para presidir a cerimônia de núpcias. Contudo, não haveria necessidade da ingerência de um deus na trama, pois os conflitos já estariam solucionados sem a sua intervenção. Essa cena se constitui na “primeira mascarada” na obra de Shakespeare, “antecipando em quase uma década aquelas em *Conto de inverno*, *Cimbelino* e *A tempestade*” (SHAPIRO, 2011, p.260) e cumpriria duas funções: primeiro, substituir as jigas, danças populares, que se seguiam às peças nos teatros, e, segundo, utilizar os novos artefatos cenográficos disponíveis, que possibilitariam que o deus baixasse do teto do *Globe Theatre* diretamente para o palco. Todavia, as montagens modernas têm dificuldade em trabalhar a “Máscara de Himeneu”, tratando-a “como uma piada em vez da cena transcendental que Shakespeare escreveu” (SHAPIRO, 2011, p.260).

Mas por que surge Himeneu ao final da peça? Para além de suas funções cênicas, qual o elemento transcendental a que está conectado? Nos casamentos gregos Himeneu possuía um papel apotropaico – afastando os malefícios dos nubentes e auxiliando o noivo no defloramento da esposa – e, por isso, era evocado aos gritos, cena que aparece na *Ilíada* (Livro 18) inserida na descrição do escudo de Aquiles. Porém, este ainda não é o ponto a esclarecer. Para tanto, temos que recorrer ao próprio mito da origem desse deus, que, segundo uma das versões, seria filho de Dioniso e Afrodite e possuía tal beleza que era confundido

como uma linda jovem e “reconhecido em Pompéia como andrógino” (BRANDÃO, 1992, v.1, p.566)

A partir desse entendimento, poderíamos supor que Himeneu seria uma projeção da duplicidade de Rosalinda, da sua experiência transexual que finda no matrimônio. Dessa forma, no clímax da peça Rosalinda criaria uma “cerimônia de adeus ao seu ego andrógino” (PAGLIA, 1994, p.201).

Antes de finalizar, é preciso evocar ainda outro deus: Hermes ou Mercúrio, mais propriamente, *Mercurius Hermaphroditus*, o Mercúrio andrógino ou hermafrodita (JUNG, 1994, p.313). Pouco antes da “Máscara de Himeneu”, Rosalinda revela a Orlando que ela sabe quem ele “realmente é” e que conviveu com um mágico “profundo conhecedor da arte” desde os três anos de idade (SHAKESPEARE, 2011, p.112, 5.2).

A “arte” era o conhecimento esotérico da magia, mas também da numerologia, da astrologia e da alquimia, entre outros. O objetivo da alquimia era metamorfosear os elementos imperfeitos em ouro, não no ouro vulgar, mas “na Panacéia ou *elixir vitae* (elixir da vida), e, filosófica ou misticamente, no hermafrodita divino, no segundo Adão” (JUNG, 1983, p.102). Na peça, como já mencionado, Adam é o velho criado de Orlando que desaparece após a sua primeira refeição na floresta. Logo após a fala de Himeneu, Jacques de Boys, irmão de Orlando, revela que o Duque Frederico abdicou depois de encontrar-se com um “um velho místico” na floresta (SHAKESPEARE, 2011, p.125, 5.4). Será que disso podemos depreender que o mestre de Rosalinda e o velho místico são a mesma pessoa? E mais: será Adam essa pessoa? Admitindo que assim seja, será Orlando o “segundo Adão”, isto é, um avatar de Mercúrio andrógino, o catalisador e o resultado da transformação? O hermafrodita, afirma Carl Jung em *Psicologia e Alquimia* (1994, p.387), “é constituído de opostos e ao mesmo tempo é o símbolo unificador dos opostos”, é o Uróboro, a serpente ou dragão que se auto-devora e auto-copula, “matando-se e ressuscitando a si mesmo”.

Assim, a relação entre Rosalinda e Orlando seria de absoluta complementaridade e configuraria o mitologema da transformação e do renascimento através do amor, pela conjugação dos elementos femininos e masculinos num *hieros gamos* – casamento sagrado ou “núpcias químicas” (JUNG, 1994, p.47) –, diferentemente da relação entre Romeu e Julieta, que ficou fixada na idealização romântica e não se completou.

Afinal, em que base pode-se pensar essa associação? Na suposta relação entre microcosmo e macrocosmo, mas, para concluir, deixemos que o próprio Shakespeare, na voz de Orlando, responda: “a quintessência de cada criatura é o reflexo do Céu em miniatura” (SHAKESPEARE, 2011, p.65, 3.3).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREWS, William. *Punishments in the olden time: being an historical account of the ducking stool, brank, pillory, stocks, drunkard's cloak, whipping post, riding the stang, etc.* Farmington Hills (MI): Gale, 2010.
- ARTAUD, Antonin. *Heliogabalo ou o anarquista coroado*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 2v. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. São Paulo: Ática, 2008.
- HATTAWAY, Michael. Introduction. In: Shakespeare, William. *As you like it*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- HERÓDOTO. *História*. 2v. São Paulo: W.N. Jackson, 1950.
- JUNG, Carl Gustav. *Psicologia da religião ocidental e oriental*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- _____. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- KERÉNYI, Carl. *Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível*. São Paulo: Odysseus, 2002.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- PLUTARCO. *Isis y Osiris*. Barcelona: Obelisco, 1997.
- PORFÍRIO. *Himnos órficos*. Madrid: Gredos, 1987.
- SHAPIRO, James. *1599: um ano na vida de William Shakespeare*. São Paulo: Planeta, 2011.
- SHAKESPEARE, William. *Do jeito que você gosta*. Trad. Rafael Raffaelli. Florianópolis: EDUFSC, 2011.