AS IRMÃS DE SHAKESPEARE (imagens femininas no drama shakespeariano)

MARLENE SOARES DOS SANTOS

Let me imagine, since facts are so hard to come by, what would have happened had Shakespeare had a wonderfully gifted sister...

(Virginia Woolf)

... all valid literary works have an inner coherence and express a world vision

(Lucien Goldmann)

No terceiro capítulo do seu livro *Um teto todo seu*, Virginia Woolf¹ nos conta como, intrigada com a ausência de escritoras numa era tão fértil literalmente como o foi a elizabetana, ela decide pesquisar as causas do fenômeno. Deparando-se com o silêncio da História sobre a mulher e a condição feminina na Renascença Inglesa (século XVI), ela se arroga o direito de imaginar o que teria acontecido a uma menina que tivesse nascido — naquela época — com talento para escrever. E ela começa a sua especulação com a epígrafe que abre este trabalho:

Deixem-me imaginar, já que os fatos são tão difíceis de serem encontrados, o que teria acontecido se Shakespeare tivesse tido uma irmã maravilhosamente bem dotada.

Virginia Woolf lhe dá o nome de Judith e, baseada nos seus estudos, infere o que a sociedade lhe deveria ter negado — educação, por exemplo — e o que lhe deveria ter imposto — um casamento ainda na adolescência. Buscando ser fiel à sua vocação, Judith foge de casa e vai para Londres, onde pensa poder desenvolver a sua potencialidade artística. Lá é ridicularizada quando bate às portas de um teatro dizendo querer ser atriz para aprender a carpintaria teatral e, depois, dedicar-se à dramaturgia. Pois, naquele tempo, as mulheres não subiam aos palcos nem tampouco escreviam peças. Só, pobre e infeliz, Judith aceita a proteção de um dos atores—diretores do teatro, e Virgínia narra o fim da sua triste história:

ela ficou grávida daquele senhor e então — quem pode calcular o ardor e a violência quando aprisionados e enredados num corpo de mulher? — ela se suicidou numa noite de inverno e jaz enterrada em alguma encruzilhada onde os ônibus param agora...²

Marlene Soares dos Santos é professora na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹ *A room of one's own*. Harmondsworth, Penguin Books, 1965.

² *Ibid.* "...she found herself with child by that gentleman and so — who shall measure the heat and violence of the poet's heart when caught and tangled in a woman's body? — killed herself one winter's night and lies buried at some crossroads where the omnibuses now stop..." (p.50).

Ao contrário do que esta introdução possa sugerir, este trabalho não se propõe a seguir a crítica shakespeariana impressionista que teve em Bradley³ o seu maior expoente: ele tratava os personagens isolados do seu contexto dramático e como se fossem pessoas de carne e osso. Este tipo de crítica foi duramente atacado pelos que o sucederam como por exemplo, L.C. Knights num ensaio famoso provocadoramente intitulado *Quantos filhos teve Lady Macbeth?*⁴

Mas, não devemos ser muito duros com aqueles que sucumbem ao encanto quase irresistível dos personagens shakespearianos e não se conformam em vê-los esgotados no texto ou no palco, pois os enfeitados são muitos. Entre eles, encontra-se Mary Cowden Clarke, que escreveu três volumes sobre a infância das heroínas shakespearianas⁵, onde ela lhes traça o desenvolvimento do caráter desde a mais tenra idade. E Ernest Jones, o discípulo de Freud, no seu discutido livro sobre Hamlet, nos conta a teoria desenvolvida por Vining em *O mistério de Hamlet*, publicado em 1811, segundo a qual "as fraquezas de Hamlet se explicariam pelo fato de que ele era, na verdade, uma mulher erradamente criada como homem".⁶ É interessante notar que às hipóteses sobre a vida dos seus personagens também se somam àquelas sobre a vida do autor, fazendo parte da chamada mitologia shakespeariana. Entre elas, as mais conhecidas são as que propõem que Shakespeare nunca existiu e que sua obra foi escrita por outras pessoas. Por serem tantas e tão recorrentes estas teorias não só mereceram ser tratadas pelo seu melhor biógrafo — Samuel Schoenbaum⁷ — como inspiraram um livro de H.M. Gibson.⁸ Após este breve contato com as especulações surpreendentes acerca das criaturas fictícias que ele criou e do próprio autor, o fato de Virginia Woolf ter inventado uma irmã para Shakespeare já não nos parece tão absurdo.

Entretanto, para fugir ao perigo de uma crítica bradleyana e escapar do carisma dos personagens shakespearianos assim como para evitar a atração do muito que há de desconhecido na vida do próprio Shakespeare, torna-se necessário um apoio teórico. Este foi encontrado num ensaio de Lucien Goldmann,⁹ que nos ajudará a fundamentar alguns dos argumentos que serão propostos de agora em diante.

Na segunda epígrafe deste trabalho, Goldmann nos afirma que "todas as obras literárias válidas possuem uma coerência interna e expressam uma visão do mundo". Parece-nos desnecessário discutir a validade e a coerência interna da obra shakespeariana. A pergunta que se nos apresenta pertinente é: "qual a visão de mundo expressa no universo dramático shakespeariano que concerne à mulher?" Antes de tentarmos responder à pergunta é importante recordar as seguintes palavras de Lucien Goldmann:

³BRADLEY, A.C. (1851-1935). *Shakespearean tragedy*. London/Oxford: University Press, 1904.

⁴How many children had lady Macbeth? In: *Explorations*. London, Chatto & Windus, 1947. Publicado pela primeira vez em 1933.

⁵*Girlhood of Shakespeare's heroines*. 1850-1855. London, J.M. Dent & Sons, 1914. 3v.

⁶*Hamlet e o complexo de Édipo*. Rio de Janeiro, Zahar 1970. p.26.

⁷*William Shakespeare: a documentary life*. Oxford, Oxford University Press, 1975.

⁸*The Shakespeare's claimants*. London, Minority Press, 1962.

⁹The moral universe of the Playwright. In: *Sociology of literature and drama*. ed. Elizabeth & Tom Burns. (ed.) Harmondsworth, Penguin Books, 1973. p.11-17.

a tarefa do que se poderia chamar de "estética sociológica" seria, então, a de demonstrar a relação entre uma das visões do mundo (que prevaleciam numa determinada época) e o universo de personagens e coisas criado numa determinada obra. Aquela tarefa da estética mais literária seria a de demonstrar a relação entre este universo e os artifícios especificamente literários usados pelo escritor para expressá-lo.¹⁰

A prática integral da estética sociológica defendida por Goldmann — e que se nos apresenta muito eficiente principalmente em se tratando de teatro, arte social por excelência — ainda é impossível no que se refere ao universo feminino. Simplesmente porque a historiografia não se interessa por ele. O fato é que desde a publicação de *Um teto todo seu* em 1928 — em que Virginia Woolf se queixava da falta de interesse dos historiadores pela mulher — até muito recentemente em 1976 — quando começou um movimento no mundo acadêmico anglo-saxão tendo como objeto de pesquisa a figura feminina — o fato é que as fontes ainda são insuficientes para desenvolvermos uma estética sociológica rigorosa. Mas, por paradoxal que possa parecer, é exatamente a falta de dados maiores sobre a condição feminina na Inglaterra do século XVI que nos fornece, pelos menos, uma visão de mundo, possivelmente a mais importante pois muitos dos seus aspectos permanecem até hoje: a de uma visão de mundo moldada por uma sociedade patriarcal e estruturada por uma cultura que dispensa a participação da mulher. Juliet Dusinberre¹¹ propõe uma outra visão baseada na religião puritana e que teria produzido um feminismo emergente, estando Shakespeare entre os seus promotores. A proposta, apesar de séria e bem argumentada, carece de provas mais concretas para ser convincente, uma vez que a autora não se dá conta de que suas afirmações só são válidas para um determinado segmento da sociedade da época. Por isso, até que saibamos mais, a única visão de mundo que permanece inquestionável em relação à mulher elizabetana é a que a revela desprovida de identidade, sem função histórica nem vontade própria, eternamente subjugada ao homem — pai, irmão, marido, tutor.

Com este conhecimento, podemos percorrer o caminho da estética literária preconizado por Goldmann, tentando demonstrar como este universo patriarcal da Inglaterra renascentista é duplicado no universo do drama shakespeariano através da criação dos diferentes tipos femininos que o compõem e suas atitudes diante dos limites que lhes são impostos.

Apesar da presença de subtextos marcadamente femininos, não há sombra de dúvida que a hegemonia masculina é preponderante na obra de Shakespeare. Os homens, em geral, tratam as mulheres como se elas fossem propriedade sua, da qual eles podem dispor ao seu bel-prazer. O exemplo mais óbvio é o do pai que quer-se apropriar do destino da filha determinando com quem ela se deve ou não casar. É o caso do Duque de Milão em *Dois cavalheiros de Verona*, Egeus em *Sonho de uma noite de verão*, Tito em *Tito Andrô-*

¹⁰Ibid. "The task of what one might call a 'sociological aesthetic' would then be to bring out the relationship between one of the world visions (that prevailed at a particular time) and the universe of character and things created in a particular work. That of the more literary aesthetic would be to bring out the relationship between this universe and the specifically literary devices used by the writer to express it" (p.314).

¹¹*Shakespeare and the nature of women*. London, Macmillan, 1985.

nico, Capuleto em *Romeu e Julieta*, Apolônio em *Hamlet*, Brabâncio, em *Otelo* e Lear em *Rei Lear*. Até o pai morto de Pórcia, tenta — e consegue — influir no seu futuro em *O mercador de Veneza*, estabelecendo a maneira pela qual ela deve escolher o marido. O poder do pai sobre a filha e a sua aceitação ou recusa do mesmo é um motivo recorrente em Shakespeare, pois, como nos mostra Linda Boose num artigo muito interessante — "O pai e a noiva em Shakespeare"¹² — a dupla pai-filha aparece em vinte e uma peças num total de trinta e cinco. O grande problema — como em outros aspectos de sua obra — é a dificuldade que temos em estabelecer a posição de Shakespeare em relação à ordem patriarcal: cúmplice, crítica, ou meramente observadora? Além disso, como nos recorda Goldmann, as idéias dos autores não são necessariamente as mesmas refletidas na estrutura e no significado das suas obras. Em se tratando do Bardo, a questão se torna ainda mais complicada pelo fato de encontrarmos diferentes papéis representados pelas mulheres nos diferentes gêneros teatrais. Assim é que a mulher é inexpressiva nas peças históricas inglesas, convencional em algumas comédias e nos chamados romances, corajosa e firme nas tragédias e forte e confiante na maioria das comédias. Mas decididamente ela domina o universo cômico shakespeariano a tal ponto que já foi dito que "de todos os ângulos de abordagem da comédia shakespeariana, o ângulo predominante é, e deve ser, o ângulo da feminilidade".¹³

A face múltipla da heroína shakespeariana e o seu modo de relacionamento com a ordem patriarcal permitem que ela seja classificada em três grandes categorias, e a terceira, por sua vez, subdividida em outras duas. Vejamos:

1 — *A heroína inexpressiva*: ela é encontrada no mundo masculino das peças históricas inglesas, onde as mulheres, geralmente, não têm nenhuma função além daquela de assegurar herdeiros para o trono e a continuação de uma linhagem aristocrática. São as infelizes rainhas de *Ricardo II* e *Ricardo III*, que nada fazem além de chorar e lamentar as tragédias causadas e/ou sofridas por seus homens. Em *Henrique IV*, ela não ocupa lugar; e em *Henrique V*, se a futura rainha Catarina não chora, também não se alegra: ela simplesmente se submete a ser tratada como mais um dos artigos contidos no tratado de paz entre a França e a Inglaterra, sendo dada em casamento ao rei Henrique para ser a mãe de Henrique VI.

2 — *A heroína convencional*: ela é apresentada numa série de personagens femininas que se caracterizam pela aceitação — sem questionamento — do modelo dominante das relações homem-mulher. Elas aparecem em algumas comédias como Luciana em *A comédia dos erros*, Júlia em *Os dois cavalheiros de Verona*, Helena em *Sonho de uma noite de verão*, Mariana em *Medida por medida* e Hero em *Muito barulho para nada*. Um leitor ou espectador desavisado poderia incluir Bianca, a irmã mais nova da "Megera" Catarina em *A megera domada*, mas uma leitura mais atenta do seu comportamento nos

¹²The father and the bride in Shakespeare". *PMLA*, May 1981. p.325-47.

¹³GORDON, George. *Shakespearean comedy and other studies*. London, Oxford University Press, 1965 p.52: "Of all the angles of approach to Shakespearean Comedy, the master angle is, and must be, the angle of femininity".

permitirá perceber que ela é uma falsa heroína convencional e uma forte candidata a *shrew*. Também as heroínas dos romances reagem de maneira previsível, obedientes aos padrões estabelecidos para elas. Assim são Hermíone e Perdita em *Conto de inverno*, Marina em *Péicles*, Imógena em *Cimbelino* e Miranda em *A tempestade*. Em geral as heroínas convencionais permanecem fiéis aos seus amados mesmo quando rejeitadas por eles quer seja nas comédias — como Júlia, Helena, Mariana e Hero — quer seja nos romances — como Hermíone e Imógena. Aliás, é importante registrar que a fidelidade é uma característica de quase todas as mulheres shakespearianas. Quando Hérnia em *Sonho de uma noite de verão* jura

por todas as promessas que os homens já quebraram em número maior do que as mulheres jamais fizeram¹⁴

ela está, na verdade, constatando uma evidência do universo dramático a que pertence. A única exceção a esta regra é Cressida, e a sua inconsistência é tratada em *Troilo e Cressida* como uma anormalidade que contraria o modelo de comportamento feminino predominante:

Que não se acredite que isto seja típico da condição feminina
Pensem, tivemos mães: não dêem razão
A críticas teimosas.....
.....ao julgarem o sexo em geral
pelas regras de Cressida”.....¹⁵

A única heroína convencional das tragédias é Ofélia de *Hamlet*. Ela é o protótipo da mulher que não tem identidade própria e que só se define em relação aos homens que a cercam: filha, irmã, amada. Submissa ao pai, ela não hesita em obedecê-lo e trair Hamlet, sendo a exceção entre as filhas que, invariavelmente, preferem o amado ao pai. Quando privada dos seus eixos de referência — o pai morre, o irmão se ausenta, o amado a rejeita — ela enlouquece e morre, vítima da própria fragilidade.

3 — *A heroína transgressora*: o personagem feminino que mais frequentemente se apresenta no drama shakespeariano é o da mulher de personalidade forte e determinada que luta para realizar suas aspirações e não vacila diante de obstáculos e, por isso, é transgressora. Cabe aqui distinguir dois subtipos de acordo com as imagens de transgressão que projetam — se negativas ou positivas.

Entre as figuras femininas que podem ser incluídas no primeiro subgrupo estão a Rainha Tamora em *Tito Andrônico*, a Rainha Margarida em *Henrique IV, parte 3*, Lady Macbeth em *Macbeth*, Reagan e Goneril em *Rei Lear*, Dionísia em *Péicles* e a Rainha em *Cimbelino*. Com exceção de Lady Macbeth, estas transgressoras são tratadas sem a mínima simpatia. A

14“By all the vows that ever men have broke, / In number more than ever women have spoke” (*A midsummer night's dream*, I.1.176-77; *New Swan Shakespeare*) . . .

15“Let it not be believed for womanhood.

Think, we had mothers; do not give advantage

To stubborn critics.....

.....to square the general sex

By Cressid's rule:.....”

(*Troilus and Cressida*, 2 (128): 32; *The Arden Shakespeare*)

auto-realização destas mulheres seria conseguida através do poder e para tal todas elas não se intimidam diante da necessidade de transgredir uma lei moral — ou mais de uma. Todas são autoras ou cúmplices de assassinatos e/ou outros crimes hediondos. É preciso assinalar que Shakespeare insiste em dissociá-las do sexo feminino. Ele faz com que Lady Macbeth peça aos espíritos do mal para se esvaziar da piedade do seu sexo e se encher de crueldade da cabeça aos pés¹⁶ a fim de poder ajudar o marido a perpetrar o assassinato de Duncan. As outras não são consideradas mulheres e sim “animais”¹⁷ ou, mais precisamente, “tigres”¹⁸ por outros personagens, testemunhas ou vítimas de seus crimes. É escusado dizer que todas têm um fim trágico, castigo condizente com a enormidade da violação de leis morais por elas praticadas.

O segundo subgrupo — o das heroínas que projetam imagens positivas de transgressão — é o mais comum, presente não só nas tragédias como nas comédias, mas predominante nas últimas. Ao contrário das outras transgressoras, sua auto-realização conta com a nossa simpatia porque será motivada pelo amor. Ao lutar por ele, elas vão ao ponto de transgredirem normas sociais, mas nunca leis morais. Assim é que nas tragédias deparamo-nos com Julieta enfrentando corajosamente a sociedade belicosa de Verona da qual seu pai faz parte e se casando com o filho do seu maior inimigo; Desdêmona desobedece aos códigos sociais de Veneza seduzindo e tomando como esposo um homem de outra raça e cor; Cordélia, por amor filial, recusa as regras de uma sociedade ávida de poder, impostas pelo seu próprio pai; e Cleópatra que, apesar do seu comportamento caprichoso e por vezes ambíguo, ousa desafiar Roma quando, no final, se suicida: morre como rainha do Egito, sim, mas como esposa de Marco Antonio, também.

A julgar pelo grande número de perfis femininos que projetam imagens positivas de transgressão, eles parecem compor o tipo feminino ideal de Shakespeare. Como disse George Gordon, “para ser bem sucedida na vida e no amor no mundo como Shakespeare o retratou, uma mulher deve ter graça, inteligência e espírito, e também coração”.¹⁹ Esta figura feminina, representada por Adriana, já está presente naquela que é geralmente considerada a sua primeira peça: *A comédia dos erros*. A heroína fere os preceitos vigentes de como conservar um marido, como Cleópatra o faria mais tarde. Depois de-

16“.....Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here
And fill me, from the crown to the toe, top-full
Of direst cruelty.....”

(*Macbeth*, I.5.40-3; *New Penguin Shakespeare*)

17“No grace? No womanhood? Ah, beastly creature,
The blot and enemy to our general name!”

(*Titus Andronicus*, II.3.182-73; *New Penguin Shakespeare*)

18“But you are more inhuman, more inexorable — O, ten times more — than tigers of Hyrcania!”

(III *Henry VI*, I.4.154-55; *The Arden Shakespeare*)

“Tigers, not daughters, what have you performed ..

(*King Lear*, IV.2.39-40; *New Swan Shakespeare*)

19GORDON, Op. cit. “...to succeed in life and in love in the world as Shakespeare saw it, a woman must have wits, and brain, and spirit, as well as a heart” (p.56).

la, temos uma série de mulheres que atraem os homens principalmente porque desrespeitam as regras de como fazê-lo. É como se comportam a Princesa da França e suas damas de companhia em *Trabalhos de amor perdidos* que não só embaraçam como também ridicularizam os seus respectivos pretendentes com seus espíritos altivos e espirituosos. Da mesma maneira, as “megeras” Catarina em *A megera domada* e Beatriz em *Muito barulho para nada* assustam os homens com suas línguas ferinas e atitudes independentes. Já Rosalina em *Como você gosta* e Viola em *Noite de reis* conquistam os seus amados disfarçadas de homem e falando-lhes de igual para igual. Deve-se chamar atenção para as transgressões de Helena em *Bem está o que bem acaba* e Isabela em *Medida por medida* usadas para enfrentar a perfídia masculina com astúcia e coragem. E não podemos esquecer de Pórcia em *O mercador de Veneza* que, compreendendo que o marido nunca será feliz com ela se Antônio morrer por ele, parte para Veneza disfarçada de advogado, penetra no mundo dos homens, supera-os ganhando a causa aparentemente perdida e volta para Belmonte para ser esposa de Bassânio. Falta mencionar a transgressão de Cressida que é problemática e permite uma leitura ambígua — negativa ou positiva — entretanto, a complexidade da peça não nos permite discuti-la aqui.

Apesar do brilhantismo destas personagens femininas, Shakespeare encontra meios de não fazê-las ameaçadoras, como nos mostra Clara Clairbone Park num artigo excelente “Do jeito que gostamos: como uma moça pode ser inteligente e, ainda assim, popular”.²⁰ Exatamente porque é inteligente e percebe até onde alcança o seu limite, a transgressora positiva só infringe regras sociais que não ameaçam nem o ego nem o mundo masculinos por muito tempo, e terminam por abdicar de suas ousadias em nome do amor. Assim é que a irascível Adriana de *A comédia dos erros* no final se arrepende e promete tornar-se uma esposa dócil e obediente, a “megera” Catarina de *A megera domada* e a independente Pórcia de *O mercador de Veneza* consideram os maridos seus senhores,²¹ a feroz Beatriz, ao lhe contarem que Benedito está apaixonado por ela em *Muito barulho para nada* imediatamente se despede do seu orgulho e se propõe a domar o coração selvagem;²² e Rosalina, talvez a figura shakespeariana de personalidade mais viva, segura e atraente, ensina a uma rude e simples camponesa em *Como você gosta*:

20 “As We Like it: How a Girl Can Be Smart and Still Popular.” *American scholar*. 42: 262-78. Spring 1973.

21 “Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper,

Thy head, thy sovereign,.....”

(*The taming of the shrew*, 2:145-46; New Penguin Shakespeare)

“.....her gentle spirit

Commits itself to your to be directed,

As from her lord, her governor, her king”;

(*The merchant of venice*, III.2.163-65; New Penguin Shakespeare)

22 “Contempt, farewell! And maiden pride, adieu!

No glory lives behind the back of such,

And, Benedick, love on; I will requite thee,

Taming my wild heart to thy loving hand”

(*Much ado about nothing*, III.1.109-12; New Penguin Shakespeare)

.....; ajoelhem-se

E agradeça a Deus, jejuando, pelo amor de um homem bom.²³

No universo patriarcal do drama shakespeariano, a mulher é tratada com consideração e simpatia, mas o espaço feminino é rigidamente demarcado. E a heroína vitoriosa é aquela que ameaça ultrapassar os limites, mostra a todos que pode fazê-lo, mas, sensatamente, em nome do amor, ela *opta* por permanecer confinada entre as fronteiras do que lhe é permitido.

De posse da reflexão acima — desenvolvida a partir de uma leitura cuidadosa do texto shakespeariano e alicerçada na teoria goldmanniana — poderemos retornar à introdução impressionista deste trabalho, e, sem constrangimento, elaborar um pouco mais as especulações de Virginia Woolf.

Se Shakespeare tivesse tido uma irmã maravilhosamente bem dotada ela, possivelmente, corresponderia à imagem positiva de transgressão que ele apresenta inúmeras vezes no seu cânone. Se ela fosse como Julieta, Desdêmona, Cleópatra e Cordélia, intransigentemente fiel a si mesma, às suas ânsias e aspirações ela fatalmente morreria — como conjecturou Virginia Woolf — no embate com a sociedade que lhe reprimia. Mas se ela fosse como Catarina, Pórcia, Beatriz e Rosalina, ela desenvolveria estratégias que lhe permitiriam viver exercitando os talentos que possuía: ou ela fugiria de casa e conseguiria um emprego como *ator*, especializando-se em papéis femininos; ou ela permaneceria lá e escreveria suas peças sob um pseudônimo masculino ou, ainda, pediria ao irmão que as assinasse por ela... E quem sabe, um dia, uma professora universitária, apaixonada por pesquisa e com um instinto detetivesco, tendo à sua disposição uma biblioteca maravilhosa, descobriria entre papéis velhos e amarelados, um manuscrito carcomido pelas traças, de letra miúda e delicada, que lhe daria a chave de uma grande descoberta: a obra de William Shakespeare foi, na verdade, escrita por Judith Shakespeare — sua irmã.

23 “.....; down on your knees

And thank heaven, fasting, for a good man's love”.

(*As you like it*, III.5.57-8; New Penguin Shakespeare)