

Nem megera, nem boazinha: a voz desafiadora da "mulher rebelde" no drama shakespeariano

Neither Shrew nor Sheep: The Defiant Voice of "Rebellious Woman" in Shakespearian Drama

Bárbara Novais de Lima

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Fernanda Medeiros

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar três personagens femininas do cânone shakespeariano – Katherina, da comédia *A megera domada* (c. 1592-4); Paulina, do romance *O conto do inverno* (1611), e Lady Macbeth, da tragédia *Macbeth* (1605-6) – à luz do conceito de “mulher rebelde” (Underdown, 1985). Partindo do processo de hibridização engendrado por William Shakespeare entre o arquétipo cômico da megera (*shrew*) e as personagens históricas da barraqueira (*scold*) e da bruxa (*witch*), bem como da justaposição nem sempre exata feita pela crítica literária das figuras da *shrew* e da *scold*, sugerimos que Shakespeare cria combinações variadas entre megeras, barraqueiras e bruxas, ultrapassando, como de hábito, as fronteiras entre comédia e tragédia, esfera pública e vida privada.

Palavras-chave: William Shakespeare; Megera (*shrew*); Barraqueira (*scold*); Bruxa (*witch*); Mulheres rebeldes

Abstract: This article aims to analyze three female characters from the Shakespearean canon – Katherina, from the comedy *The Taming of the Shrew* (c. 1592-4); Paulina, from the romance *The Winter's Tale* (1611), and Lady Macbeth, from the tragedy *Macbeth* (1605-6) – in the light of the concept of the “rebellious woman” (Underdown, 1985). Based on the process of hybridization between the comic archetype of the shrew and the historical scold and witch engendered by William Shakespeare, as well as the not always exact juxtaposition made by literary critics of the figures of the shrew and the scold, we suggest that Shakespeare makes varied combinations between “shrews”, “scolds” and “witches”, blurring, as usual, the boundaries between comedy and tragedy, public sphere and private life.

Keywords: William Shakespeare; The shrew; The scold; The witch; Rebellious women

Introdução

De acordo com Anna Kamaralli em *Shakespeare and the Shrew: Performing the Defiant Female Voice* (2012, p. 28), “a fala feminina não é apenas uma presença em Shakespeare, mas um tema. Quando as mulheres falam nessas peças, não é apenas o que elas dizem, mas o próprio ato de falarem que se torna o tema do diálogo”¹. Levando em consideração tal afirmação, analisamos neste ensaio a maneira como William Shakespeare (1564-1616) parte da figura medieval cômica da *shrew*, comumente traduzida como “megera” em português do Brasil, para conceber algumas de suas construções híbridas de rebeldia feminina. A megera é sempre acusada de falar demais, representando o que está na ordem do incontrollável mesmo no mundo masculino mais bem-ordenado. Nosso objetivo é propor que o que categorizamos sob o arquétipo da megera no drama do Bardo é, na verdade, uma hibridização de três estereótipos de indisciplina feminina da modernidade nascente: a *scold* (“barraqueira”²), a *domineering wife* (“esposa dominadora”) e a *witch* (“bruxa”) (Cf. Underdown, 1985). Até onde nossa pesquisa nos mostrou, Shakespeare baseou-se nas *megeiras* literárias e nas *barraqueiras* históricas e, ocasionalmente, na figura da bruxa, ao escrever algumas de suas personagens femininas, às vezes fundindo esses modelos ou elementos desses modelos no mesmo papel. E o resultado dessa fusão produz diversas das vozes desafiadoras das “mulheres rebeldes” de Shakespeare. Para ilustrar essas vozes e seus modos de composição, discutiremos três personagens femininas em três peças de diferentes gêneros: uma comédia, um romance e uma tragédia – Katherina de *A megera domada* (c. 1592-4); Paulina de *O conto do inverno* (1611); e Lady Macbeth de *Macbeth* (1605-6) respectivamente³.

Quem é a megera?

O arquétipo da megera, de origem medieval, designa uma figura cômica que se enraizou na cultura ocidental a partir da extensa galeria shakespeariana. De acordo com M. C. Bradbrook (apud Boose, 1991, p. 190), a megera é “o mais antigo e, de fato, o único papel cômico natural para as mulheres”. A popularidade da megera é confirmada por sua presença recorrente desde o folclore oral da Inglaterra, muito antes da literatura escrita, até o teatro elisabetano-jaimesco, tendo sido desenvolvido e amadurecido em *fabliaux*, baladas, livros de anedotas, provérbios e peças tanto medievais quanto contemporâneas a Shakespeare.

A mulher de Bath, dos *Contos da Cantuária* (1387-1400), obra de Geoffrey Chaucer (c. 1342-1400), foi a primeira megera da literatura inglesa. Dama Alice possui a característica exigida para ser uma típica megera: uma língua dominadora, ágil e crítica. Falastrona, altamente sexualizada, amante de roupas bonitas, infiel e relutante em ficar confinada em casa – um

¹ A tradução de trechos de artigos críticos originalmente em inglês é de nossa autoria.

² O termo “scold” não possui tradução assentada para o português, assim, para a presente pesquisa, propusemos o termo “barraqueira”, mas os termos “rabugenta” e “ranzinza” também são traduções possíveis.

³ O presente ensaio é fruto da dissertação de mestrado intitulada “Neither shrew nor sheep: the defiant voice in three of Shakespeare’s female characters”, desenvolvida com financiamento da CAPES, sob a orientação da Profa. Dra. Fernanda Teixeira de Medeiros entre 2020 e 2022, no Programa de pós-graduação em Letras da Uerj.

ambiente historicamente feminino – ela usa sua inteligência e experiência para sustentar suas ideias sobre a supremacia feminina e justificar seus vários casamentos: “No final, era sempre eu a ganhar, / Por força cega ou por engenho fino, / Com murmúrios, rosnados ou grunhidos” (Chaucer, 2013, p. 335-6). Mesmo falastrona, Dama Alice é cativante. Com charme, inteligência e humor, sabe usar as palavras a seu favor para conseguir qualquer coisa. Além de ser a primeira megera da literatura inglesa, permanecerá como o melhor exemplo da personagem até as megeras do drama Tudor.

O drama da baixa idade média é marcado pelas *Mystery Plays*, ou seja, “uma sequência ou um ciclo de peças baseadas na Bíblia” (David; Simpson, 2006, p. 406). E várias dessas peças, como *The Second Shepherds’ Play* e *Noah and the Ark* de *The Wakefield Cycle*, também usam a megera como personagem cômica. Ela é a força dominante e o centro dos conflitos, tão necessários para que o teatro se realize em sua plenitude: crítica com os homens, espirituosa e capaz de controlar o marido, que não é páreo para uma megera vigorosa, forte e briguenta.

The Second Shepherds’ Play dramatiza uma reflexão sobre as desigualdades de classe e crenças religiosas, acompanhando as mudanças pelas quais a vida camponesa passava em meados do século XV. Mak, um ladrão local, entra em cena reclamando que não está bem para enganar os pastores e roubar suas ovelhas. Questionado sobre a esposa, ele diz que ela é preguiçosa, beberrona e que tem um filho todo ano. Gill, a esposa de Mak, é uma mulher de língua afiada facilmente identificável como uma megera. Ela justifica sua irritação com o marido com o fato de ele ser um espertalhão. Mas sua língua cortante não é totalmente ineficaz, ela assusta os pastores quando estes vêm atrás das ovelhas: “GILL: I die! Out thieves from my home, / You come to take what we own. / MAK: Hear you not how she groans? Your hearts should melt”^{4,5}.

A literatura folclórica inglesa é povoada pela figura da megera. As baladas, provérbios e piadas⁶ ilustram a concepção popular do caráter e comportamento da megera e seu marido, preservando o humor e as narrativas de domesticação das megeras da Inglaterra pré-shakespeariana. Segundo Francis Child (2003, p. 104), a balada “The Wife Wrapt in Wether’s Skin”⁷ (“A esposa embrulhada numa pele de carneiro”) provavelmente foi baseada em um antigo conto chamado “A Merry Jest of a Shrewd and Curst Wife Lapped in Morel’s Skin” (“Uma piada jocosa sobre uma megera e esposa maldita enrolada na pele do cavalo Morel”), datada do século XVI, no qual a esposa é espancada e depois enrolada em uma pele de cavalo salgada.

Outra fonte da literatura popular são os provérbios⁸, e muitos deles dizem respeito à megera e ao relacionamento entre maridos e esposas em geral. Um provérbio que despertou nossa atenção foi “It is better to be a shrew than a sheep” (S412)⁹. Tal provérbio alude ao fato de que ser uma

⁴ A citação de *The Second Shepherds’ Play* é da tradução para o inglês moderno editada por Adrian Guthrie.

Disponível em: <http://seas3.elte.hu/coursematerial/PikliNatalia/AGuthrieSecondShP.pdf>. Último acesso em 20/03/23.

⁵ A peça medieval não tem registro de tradução para o português brasileiro.

⁶ Os provérbios, as piadas e as baladas do folclore inglês foram compiladas, posteriormente, em 1813, no volume *The Popular Antiquities of Great Britain*, por John Brand (1744-1806). William Hazlitt (1834-1913) revisou, ampliou e publicou como *Faith and Folklore of the British Isles* (1870).

⁷ Nessa balada, o marido, Robin, é incapaz de controlar a esposa e obrigá-la a desempenhar suas funções domésticas, pois ela não sabe cozinhar, lavar ou passar. Ele quer bater nela, mas teme a família; então, ele a envolve em pele de animal e bate nela. Essa humilhação transforma a megera em uma boa dona de casa.

⁸ A *Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (1950), de Morris Palmer Tilley, é uma das fontes mais renomadas e completas de provérbios dos séculos XV a XVII na Inglaterra.

⁹ De acordo com Brown (2003, p. 1): “para Anthony Fletcher, better a shrew implica que ‘os ingleses gostavam de mulheres fortes’, mas essa sugestão é ofuscada pela ‘obsessão dos homens com os perigos atribuídos às mulheres’”.

megeira em vez de uma mulher boazinha permitia que as mulheres exercessem poder sobre seus maridos e dentro do lar, pois há um “consenso perturbador” (Jardine, 1983, p. 104) entre várias fontes de que a tagarelice e a engenhosidade são consideradas inaceitáveis, mas “curiosamente sedutoras”: “a língua afiada feminina tanto seduz quanto ameaça” (Jardine, 1983, p. 119).

Como vemos por meio desses breves exemplos, o repertório teatral elisabetano se baseia em um rico histórico de megeras da literatura inglesa. Desde a sua primeira aparição no *Conto da mulher de Bath*, ela é uma esposa mal-humorada, irritante e falastrona, trazendo infelicidade para o marido. A megeira continuou a ser uma personagem muito popular no teatro elisabetano, influenciando a escrita de William Shakespeare, John Fletcher, Thomas Middleton e Thomas Dekker.

Megera versus Barraqueira

Os termos *shrew* e *scold* são comumente usados de forma intercambiável. Segundo Pamela Allen Brown (2003, p. 6), “o senso comum diz que uma mulher que possui domínio verbal é sempre marcada como uma *shrew* ou uma *scold*”. Em seu artigo pioneiro “Scolding Brides and Bridling Scolds: Taming the Woman’s Unruly Member”, Lynda Boose (1991) também considera as duas categorias como sinônimas. No entanto, é possível encontrar distinções importantes entre as duas designações.

Enquanto Rhonda Knight (2008, n.p.) afirma que “o termo *scold* e seu corolário *shrew* existem desde o período anglo-saxão”, o *Online Etymology Dictionary*¹⁰ (*etymonline*) atribui-os à baixa idade média. No *etymonline*, o termo *shrew*, datado de meados do século XIII, é associado a uma “pessoa maldosa”, sendo mulher ou homem, e a partir do final do século XIV passa a se referir a uma “mulher rabugenta, maligna, alvoroçada, rancorosa, vexatória e turbulenta”. Ademais, o dicionário ainda especifica que, a partir de 1560 e por todo o século XVII, o termo *shrew* foi usado em oposição ao termo *sheep* (“ovelha”) para exemplificar tipos distintos de esposas. Segundo Brown (2003, p. 1, grifo nosso), “a megeira era uma esposa tagarela, dominadora e intragável”.

Holly Crocker (2010), em seu artigo “Engendering Shrews: Medieval to Early Modern”, apresenta um amplo estudo sobre a ambivalência de gênero do termo e revela uma importante conexão entre a ordem doméstica e a necessidade de autocontrole a partir do exame da palavra “megeira”. A autora afirma que as representações medievais da megeira na literatura caracterizavam-na como descontrolada, de personalidade histriônica e inadequada, e, portanto, incapaz de governar o corpo doméstico, tanto em termos espirituais quanto sociais. Tais representações colaboraram, durante a primeira modernidade, para o uso restrito ao feminino, ao mesmo tempo em que promoveram um debate sobre a autoridade doméstica masculina.

Segundo o *etymonline*, o termo *scold*, por sua vez, data de 1300. Joel Prentiss Bishop oferece uma definição em *Commentaries on the Criminal Law* (1858): “*Scold* é quem ralha com frequência, perturbando a tranquilidade da vizinhança”. A definição de Bishop não faz referência a gênero e é identificada pelo *etymonline* como “substancialmente correta”. Boose (1991, p. 186, grifo nosso),

¹⁰ <https://www.etymonline.com/>. Último acesso: 20/03/2023.

por outro lado, apresenta em seu artigo uma definição pela súmula legal de 1675, que marca uma relação de gênero: “Uma *scold*, no sentido jurídico, é uma *mulher* problemática e raivosa que, por brigas e disputas com seus vizinhos, perturba a paz pública e gera, nutre e aumenta a discórdia pública”.

Como essas definições demonstram, a fala considerada desordeira continua sendo a chave para associar *shrews* e *scolds*. Ambos os termos representavam uma gama de comportamentos indisciplinados – a insurreição feminina contra a dominação masculina – e sinalizavam, de acordo com a ordem social, um desequilíbrio no temperamento pessoal. Ao traçar a história desses rótulos, pode-se supor que a *shrew* ou *scold* era, em essência, uma mulher que resistia verbalmente ao domínio masculino, desrespeitando a autoridade de gênero. No entanto, a *scold* era uma categoria legal que sofria punição diante da lei.

Uma importante distinção entre os termos reside no fato de que a *scold*, mais do que ter uma língua afiada, era considerada uma ameaça à ordem social por exercer sua indisciplina publicamente, enquanto a *shrew*, apesar de ostentar um uso verbal excessivo, representando um exercício ilegítimo de poder, o fazia no perímetro doméstico e no âmbito da conjugalidade. O uso sistemático dos dois termos, como foi sugerido, leva-nos a crer que as fronteiras entre os dois rótulos se diluíram, e para melhor compreender a figura da *scold* e distingui-la da *shrew*, recorremos ao ensaio “The Taming of the Scold: The Enforcement of Patriarchal Authority in Early Modern England” do historiador inglês David Underdown (1985), seguindo de perto seus passos para demonstrar que a *scold* é uma figura histórica, consolidada no século XVI como objeto de perseguições e punições no contexto do que ele chama de “crise nas relações de gênero” (1985, p. 122), durante a modernidade nascente na Inglaterra. O historiador afirma que o crescimento excessivo da população, a inflação, a escassez de terras, a pobreza e a mendicância estariam entre as causas de uma crescente instabilidade, levando, a partir de meados do século XVI, a uma “obsessão pública por mulheres briguentas, dominadoras e infiéis” motivada por um temor diante da fragilidade da autoridade patriarcal (1985, p. 116-117).

Underdown (1985, p. 119) indica três categorias de “mulheres rebeldes”: a barraqueira, a bruxa e a esposa dominadora. Antes de 1560, a figura da *scold* não recebia atenção das autoridades e era punida com penitência ou pequenas multas pelo tribunal eclesiástico ou senhorial. No entanto, após esse período, surgiu uma preocupação crescente com esses pequenos delitos – tais como discutir em público com vizinhos ou se recusar a trabalhar como criada –, evidenciada pelo aumento das reclamações oficiais. O historiador aponta que, embora ocasionalmente os homens fossem acusados de perturbar a ordem, a ofensa era predominantemente feminina e cometida por mulheres de “baixo status contra iguais ou superiores” (1985, p. 120). Em suma, *scolds* foram identificadas como:

[mulheres] que eram pobres, párias sociais, viúvas ou outras sem a proteção de uma família, ou recém-chegadas às suas comunidades, eram as ofensoras mais comuns. Essas mulheres provavelmente expressavam sua frustração contra os símbolos de autoridade mais próximos, os notáveis da aldeia. (Underdown, 1985, p. 120)

O período entre 1560 e 1640 também foi marcado pelo aumento das denúncias de bruxaria, outra ofensa considerada tipicamente feminina. Recorrendo às observações de Reginald Scot¹¹, Underdown afirma que uma bruxa era principalmente uma *scold*, e que “ocasionalmente, os dois crimes estão explicitamente ligados” (1985, p. 120).

A terceira categoria de “mulheres rebeldes” é a esposa dominadora, também descrita como *woman on top* pela estudiosa Natalie Davis (1975). Por toda a Europa, rituais de humilhação pública – *charivari* ou *skimmington*¹² – eram empregados para punir pessoas que violavam as normas da comunidade; entretanto, na Inglaterra do final dos séculos XVI e XVII, esse tipo de ritual era usado exclusivamente para punir “casais cuja esposa havia espancado ou abusado do marido” (Underdown, 1985, p. 121). O estudioso aponta que (1985, p. 127) esposas dominadoras e maridos submissos eram considerados uma ameaça à ordem patriarcal tanto quanto as *scolds* e as bruxas. No entanto, é digno de nota que, embora as esposas dominadoras sofressem punições sob rituais de humilhação, apenas *scolds* e bruxas podiam ser processadas nos tribunais.

Seja uma *scold*, uma bruxa ou uma esposa dominadora, essas mulheres foram rotuladas, punidas, processadas por ofensas devido à sua língua transgressora, e, em alguns casos, mortas. Desse modo, a “crise de ordem” da primeira modernidade foi um fenômeno social e de gênero.

Um outro aspecto levantado por Underdown (cf. 1985, p. 123) é o fato de as *scolds* serem um problema essencialmente urbano, mas, ainda assim, baseando-se nos trabalhos da historiadora agrária Joan Thirsk e de outros historiadores, Underdown postula que a preocupação com as “mulheres rebeldes” e o uso de mecanismos punitivos existiam também em áreas rurais, uma vez que a implementação gradativa de um modo de agricultura que envolvia fazendas de propriedade individual tornava a cooperação menos importante e o controle social informal e preventivo menos viável. Em suas palavras,

A preocupação com mulheres barraqueiras durante o século 1560-1660 pode, portanto, ser vista como um subproduto da transformação social e econômica que estava ocorrendo na Inglaterra durante esse período – do declínio dos hábitos de boa vizinhança e harmonia social que acompanhou a expansão do capitalismo. (Underdown, 1985, p. 126)

Ao analisar a pesquisa de Underdown sobre as “mulheres rebeldes”, pode-se supor que, em sua classificação, o estudioso separa as casadas das solteiras, e é essa metodologia que permite vislumbrar uma diferença entre os termos *scold* e *shrew*. Ao contrário de outros autores, Underdown não utiliza o termo *shrew*, fazendo uso de “indisciplinada” ou “dominadora” (“unruly” e “domineering”, especificamente) para rotular as mulheres casadas. Nossa hipótese é que a ausência do termo “megera” da análise de Underdown deve-se ao fato de esse termo designar uma personagem de ficção, uma representação literária do que na história poderíamos associar à figura da esposa dominadora.

Underdown dedica-se, ainda, a documentar e interpretar os mecanismos de punição das barraqueiras e esposas insolentes. Elas podiam ser amarradas e submetidas a quase afogamentos

¹¹ Estudioso britânico, membro do Parlamento e autor de *The Discoverie of Witchcraft* (“A Descoberta da Bruxaria”), de 1584, um tratado registrando e desmistificando crenças populares e acadêmicas sobre bruxaria e outras superstições.

¹² O *skimmington* era uma encenação pública do espancamento do marido, na qual um aldeão vestido com roupas femininas representava o papel de esposa e usava uma colher de pau para bater em seu “marido”.

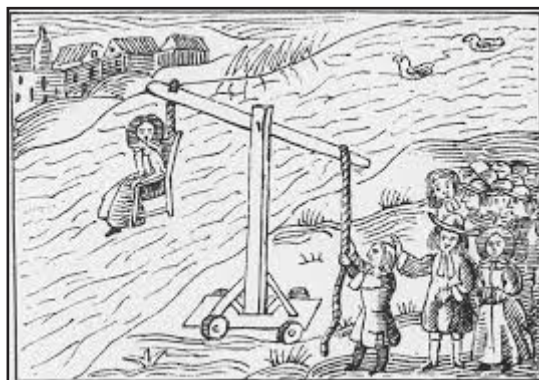
por meio do uso de dispositivos conhecidos como *cucking-stool* e *ducking-stool*¹³, ou podiam, ainda, ser exibidas pelas ruas em uma carroça, prática denominada *carting*. Em alguns casos, associavam-se as duas punições, o desfile vexatório e o “mergulho”. Tais rituais de punição são evidência de uma “resposta” social ou legal à indisciplina feminina.

Figura 1: *Cucking-stool*



Fonte: (Boose, 1991, p. 188)

Figura 2: *Ducking-stool*



Fonte: (Boose, 1991, p. 187)

Outro dispositivo usado para punir as *scolds* ou as esposas dominadoras era o *scold's bridle*¹⁴, uma espécie de freio de cavalo adaptado para um ser humano. Por ser um objeto muito polêmico e seu uso não ter sido legitimado, não foi registrado em muitos documentos públicos, mas era comumente usado no norte da Inglaterra. Segundo Boose (1991, p. 197), poucos historiadores fizeram menção a esse instrumento, apontando seu surgimento em meados da década de 1620. No entanto, “há evidências literárias bastante impressionantes que sugerem que o *scold's bridle* não apenas existia cerca de vinte a trinta anos antes, mas era aparentemente familiar para os dramaturgos e espectadores de Londres” (1991, p. 200).

¹³ De acordo com o Oxford English Dictionary, o *cucking-stool* aparece em registros escritos desde aproximadamente 1308, e era, geralmente, uma cadeira de madeira na qual a acusada/o era amarrada/o e exibida/o pela cidade. Já o *ducking-stool* aparece a partir de 1597, e consistia em uma cadeira presa na ponta de uma longa viga, usada para afundar criminosas/os em um lago ou rio como forma de punição. Último acesso: 06/11/23.

¹⁴ O *scold's bridle* era um capacete de ferro e continha um pedaço de metal que era inserido dentro da boca da mulher, obstruindo sua língua e dificultando sua fala.

Registros oficiais, julgamentos de bruxas e relatos da igreja confirmam que a Inglaterra da modernidade nascente estava mais do que preocupada com mulheres transgressoras. Rotular essas mulheres visava mantê-las sob controle principalmente aos olhos do público, o que também reflete a ansiedade da sociedade patriarcal em relação a pessoas que expressavam insatisfação e tendências rebeldes, indicando a possibilidade de desordem e caos social.

Para concluir, após abordar o arquétipo da megera na literatura e as obras de Underdown e seus pares, podemos constatar que havia um “fascínio” por mulheres rebeldes igualmente evidente na história e na literatura popular durante a modernidade nascente (cf. Underdown, 1985, p. 118). Underdown confirma a existência de uma relação entre a ansiedade vivida pela ordem patriarcal – explorada no teatro – e evidências históricas tais quais os autos de tribunais locais entre 1560 e 1640. Por isso, é possível, e desejável, distinguir entre *scolds* e *shrews*. Na maior parte da crítica shakespeariana, e em algumas peças, os limites desses rótulos tornam-se indistintos, e ao analisarmos as personagens femininas que nomeamos de rebeldes, inferimos que o Bardo se baseia em modelos conhecidos, e faz com eles mosaicos variados para representar a “rebeldia” feminina.

A voz desafiadora da “mulher rebelde” no drama shakespeariano

Katherina: a rebelde

Centrada na corte a duas jovens, aparentemente em lados opostos dos modelos de comportamento feminino – Katherina sendo uma “megera” e Bianca uma “boazinha” –, *A megera domada* é considerada uma das obras mais polêmicas do cânone shakespeariano. De acordo com Emma Smith (2019, p. 17), mais do que qualquer outra peça, essa comédia é capaz de evocar leituras muito contraditórias sobre suas personagens e o que elas vivenciam. Como descrito com humor por Smith,

Katherina é aparentemente a megera do título, uma mulher que, dependendo do ponto de vista, é combativa e independente, solitária e incompreendida, ou estridente e antisocial. Seu pai – que, dependendo do ponto de vista, ou é um viúvo preocupado ou um patriarca tirano – decretara que Bianca – que, dependendo do ponto de vista, ou é bela, gentil e agradável, ou exatamente o tipo irritante de mulher-troféu sorridente e afetada que nos desperta, assim como em Katherina, a vontade de a esbofetear – não pode casar até que a irmã o faça. Está montado o palco para a entrada de Petrucchio, que, dependendo do ponto de vista, é um tipo peculiar e nada ortodoxo que conhece a si mesmo e quer uma mulher que conheça a si própria, ou um caçador de recompensas psicopata com tendências sádicas e misóginas. (Smith, 2019, p. 16)

A crítica (2019, p. 17) conclui que “*A megera domada* mais provoca perguntas do que as responde”, característica que mostra o “talento para a inquirição e o ceticismo” do Bardo e nossa vontade de encontrar respostas em suas peças, como pode ser comprovado por tantos pesquisadores

da obra discutindo se Katherina foi ou não domesticada. Dito isso, apresentaremos nossa leitura, focalizando o seu rótulo de megera.

O enredo principal da peça compreende os esforços dos pretendentes de Bianca para casar Katherina, seguidos pelo casamento desta com Petrucchio e sua subsequente domesticação pelo esposo. Kate, uma moça desbocada e falastrona, é o terror do seu pai e dos homens de Pádua. Ela é a força motriz da comédia e, ainda que tenha relativamente poucas falas, é espirituosa, obstinada e desafiadora. Embora tenha entrado para a história como a megera mais emblemática do teatro elisabetano, Kate rompe com o arquétipo medieval tradicional, pois já era rotulada de megera antes mesmo do casamento. Ao contrário de suas antecessoras – a megera é sempre uma mulher casada – Katherina se torna, portanto, a primeira megera a ser retratada primeiro solteira, depois casada e, supostamente, domesticada. Petrucchio anula a personalidade eloquente de Katherina e mais do que se tornar o marido que doma a esposa, ele se torna a própria megera.

Podemos pressupor que Katherina foi rotulada como uma megera – “The veriest shrew of all” [5.2.64] – porque este era o termo disponível no campo da literatura para caracterizá-la. Mas é importante observar que Shakespeare também recorreu à figura histórica da barraqueira – a mulher sem marido que perturbava a vizinhança – na caracterização de sua Katherina. Quando Lynda Boose (1991, p. 192) afirma que “Em *A megera domada*, Katherina é a arquetípica barraqueira cujo crime contra a sociedade é sua recusa em aceitar a chamada ordem natural da hierarquia patriarcal”, a crítica pressupõe uma intercambialidade entre os termos *shrew* e *scold*, como já verificamos que comumente ocorre na crítica literária. No entanto, em vez de qualquer um dos rótulos, Kate poderia ter sido chamada simplesmente de “rebelde”.

No início da peça, Katherina não precisa de um marido para atormentar; ela tortura a irmã, grita com os pretendentes de Bianca, briga com o pai e quebra um instrumento musical na cabeça de um suposto tutor. Em seu primeiro encontro com Petrucchio, Kate troca insultos com ele, afirmando diretamente que ele é um “burro”, um “tolo”, um “idiota” [2.1]. As discussões de Katherina com Petrucchio são apenas uma extensão lógica de seu comportamento anterior. Seus motivos de rebeldia são muito difíceis de determinar. Pode-se supor que ela tenha ciúmes do séquito de pretendentes de Bianca, como se vê quando ela amarra as mãos da irmã e ameaça mantê-la prisioneira até que esta revele qual de seus pretendentes ela prefere [2.1].

No entanto, esse ciúme pode não ser a única causa de sua agressividade. Ela não é feia nem desprovida de dote. Como Hortênsio diz a Petrucchio, ela é abençoada: “Rica o bastante, jovem e bonita, / Criada como cabe a uma fidalga” [1.2]. Portanto, Katherina não tem tantos pretendentes porque, pelo que ouvimos de outros personagens, ela tem uma língua afiada e um comportamento irritante para com qualquer possível pretendente, afugentando qualquer possível marido. Incentivado a cortejá-la, Grêmio expressa sua consternação e descontentamento, fazendo clara referência aos rituais de humilhação, substituindo o verbo “to court” (cortejar) por “to cart” (“colocá-la em uma carroça e exibi-la em público”) [1.1.55], punição imposta a esposas rebeldes, barraqueiras e prostitutas. Além disso, quando Hortênsio sugere que os pretendentes de Bianca procurem um marido para Katherina, Grêmio exclama: “Um marido? Um demônio!” [1.1], pois nenhum homem estaria disposto a isso.

Outra razão para a suposta “megerice” de Katherina pode ser seu desejo de chamar a atenção do pai, já que Batista é apresentado apenas como um pai ansioso para se livrar da filha, e depois entrega a mão de Bianca ao homem que ostenta a maior riqueza. Como resultado de sua reputação, Katherina não apenas carece de pretendentes, mas também é tratada com desprezo e desdém. Até os servos de Petrucchio já ouviram falar de seu temperamento: “E ela é megera tão quente quanto dizem?” [4.1].

Katherina é, de fato, agressiva. Não por acaso, é frequentemente chamada de “rough”, “devil”, “curst”, “wildcat”, “brawling scold” e “wasp”¹⁵. Assim, embora não haja indicação clara de seu motivo para portar-se como uma megera e ser “Famosa em Pádua por sua língua vil” [1.2], seu comportamento rabugento mantém os homens de Pádua à distância, o que lhe permite experimentar certa liberdade e poder, pois está determinada a não ser governada por ninguém, muito menos por um marido. O que, de fato, sua agressividade nos informa é que ela não está participando da política de caça ao marido, recusando, portanto, a hierarquia patriarcal. Ao contrário da megera, ela não usa sua eloquência verbal para ter poder sobre um homem e sim para manter homens afastados.

Para concluir, o fato de Shakespeare ter mesclado características da megera e da barraqueira para construir sua Katherina a coloca como um tipo não categorizado, um híbrido. Acreditamos, portanto, que devemos vê-la simplesmente como uma mulher rebelde que se transformará em uma esposa obediente no decorrer da peça, ao ser submetida a um ritual de domesticação. Tópico de bastante debate é seu discurso final [5.2]: muitos defendem que ela estaria sendo dissimulada, fingindo obediência a Petrucchio, mas mesmo que isso fosse verdade o fato de que ela se vê obrigada a fingir já demonstra algum tipo de subjugação. Petrucchio não bate em Katherina, nem a insulta, mas ao privá-la de alimento, de sono e das lindas roupas que um mascate lhe oferece para comprar, age como um torturador requintado, alegando que “tudo é por amor” [4.3]. Em *A megera domada*, Shakespeare encena a mulher rebelde que foi domesticada pelo marido, romantizando, em alguma medida, os rituais de humilhação e as tensões de gênero do início da modernidade, produzindo uma de suas peças mais controversas.

Paulina: a crítica social

Apresentada em *O conto do inverno* como abençoada com qualidades confiáveis – “sois digna dama” [2.2] – bem como uma personalidade indomável – “levai daqui essa dama tão atrevida” [2.3], Paulina encarna o papel da crítica social por ser aquela que coloca sua indisciplina e ruído verbal a serviço da justiça e em favor de sua rainha. Na peça romance, Shakespeare invoca a ideia da fala feminina como uma virtude, rejeitando ativamente o silêncio das mulheres. Além de ser a história da redenção de um tirano, esse romance shakespeariano retrata a potência vocal feminina. Anna Kamaralli afirma que:

¹⁵ Na tradução brasileira de Bárbara Heliodora (2016), os adjetivos mais recorrentes são “grosseira”, “louca”, “maldita”, “maluca”, “fera”, “vespa”, entre outros.

De todas as obras de Shakespeare, *O conto do inverno* se dedica mais diretamente à ideia do poder vocal feminino. Shakespeare, nessa peça, revisita a voz feminina como uma força positiva, uma fonte de verdade, justiça e cura, e cria um cenário em que a ideia do silêncio como algo desejável para as mulheres é especificamente rejeitada. (Kamaralli, 2012, p. 189)

Com duas partes divididas por 16 anos, *O conto do inverno* conta a história do rei Leontes e da sua esposa, rainha Hermione. Na primeira parte, numa crise de ciúmes, Leontes prende Hermione acusando-a de adultério. Hermione ainda presa dá à luz uma filha, que é levada embora do reino para ser abandonada e perecer. Durante seu julgamento, ela descobre que seu filho mais velho morreu de tristeza e acaba desfalecendo. *O conto* não é uma peça tão conhecida como *A megera domada* e *Macbeth*; é menos interpretada, mas retrata três personagens femininas fortíssimas, a rainha Hermione, sua dama de companhia, Paulina, e sua filha, Perdita. Para efeito da leitura proposta neste ensaio, focalizaremos apenas Paulina, examinando especificamente a cena 2.3.

Paulina não é apenas uma participante da ação ou uma mulher de língua solta, ela “é a mais poderosa voz moral da peça” (Orgel apud Santos, 2007, p. 16). Ela é a única que enfrenta o rei e o faz em público. Apesar de casada, sua rebeldia não é contra o marido, é contra o monarca, e assim podemos dizer que ela carrega uma herança tanto da megera quanto da barraqueira, tornando-se uma hibridização que nomeamos como *shrewscold*¹⁶, algo como “falastrona barraqueira”, uma mulher casada que executa seu protesto verbal para além do ambiente doméstico.

A força verbal de Paulina não se limita aos muros do lar; ela solta a sua língua turbulenta no tribunal e na frente de todos os homens da corte. Ocupando o espaço público, provoca uma perturbação social quando acusa abertamente Leontes e o repreende, enfatizando sua necessidade de autocontrole. O que vemos é a encenação do embate entre o arquétipo do tirano, personificação do patriarcado, contra o arquétipo da mulher rebelde.

A reação de Leontes – “Antígono, ordenei-te que a impedisses / De se chegar a mim; eu bem sabia / Que ela viria” – indica que ele já é ciente de sua ousadia. Além disso, embora seu marido diga a ela para não visitar o rei – “Eu disse-lhe, senhor, / Que, sob pena do vosso desagrado / E do meu, ela não vos procurasse” – ele também é ciente de sua natureza audaciosa. A fúria de Leontes pela incapacidade de Antígono de controlar a esposa – “capacho de mulher” – espelha a zombaria da sociedade em relação aos maridos “dominados”. Paulina é firme em seu direito de fazer valer sua voz, não importa o que seu marido ou o rei lhe digam, e responde: “em mim ele não manda”.

Durante toda a cena 2.3, a natureza ingovernável da *shrewscold* é revelada claramente, e a indignação de Leontes o faz desviar sua raiva e calúnia na direção de Paulina: “Alcoviteira imunda”, “dona Penosa”, “meretriz linguaruda”, “bruxa vulgar”¹⁷. Todos esses termos refletem a compreensão contemporânea da natureza das vozes femininas desafiadoras. O confronto entre Paulina e Leontes destaca as convenções patriarcais, e o uso da linguagem do rei é repleta de exemplos de estereótipos de gênero. Leontes ainda a ameaça com o destino das bruxas: “Vou mandar-te queimar!”. Segundo Kamaralli,

16 O termo “shrewscold” não existe em língua inglesa, e em nossa pesquisa o propusemos como um amálgama lexical dos termos “shrew” e “scold” para designar uma personagem que apresenta características tanto da personagem literária *shrew* quanto da figura histórica *scold*.

17 No original: “a mankind witch” [2.3.67], “a most intelligencing bawd” [2.3.68], “a gross hag!” [2.3.108], “Dame Partlet” [2.3.75].

O conto do inverno é a peça que explora as percepções negativas e positivas da eloquência feminina com clareza e sofisticação. Os temores de Leontes quanto à capacidade de persuasão da língua feminina e, em particular, a ligação desses temores em sua mente com os temores da licenciosidade sexual feminina e da feitiçaria, expõem a gama de ansiedades tradicionais que cercam a fala feminina. (Kamaralli, 2012, p. 6)

Por fim, Paulina guarda algumas semelhanças com Kate – indisciplina de fala e comportamento – e seus atos transgressores e língua afiada rompem com os limites políticos patriarcais. Ao mesmo tempo, a *shrewscold* é única entre as três vozes desafiadoras de Shakespeare analisadas uma vez que ela usa sua rebeldia vocal em prol de outra mulher. Paulina sacrifica não apenas a sua imagem, mas está disposta a sacrificar sua própria vida para proteger Hermione. Ela não é definida por ser gentil ou contida, mas por exigir que a injustiça seja reconhecida e as responsabilidades atribuídas a quem a prejudica. O que faz do romance singular é que ao romper com o arquétipo medieval da megera e mesclar dois modelos – a megera literária e a barraqueira histórica – muito estigmatizados e tidos como pejorativos, o Bardo surpreende ao construir uma mulher que é vista como corajosa, inteligente, nobre e justa. Paulina é uma força potente que substitui e atua no lugar de Hermione e cuja transgressividade é um elemento significativo que contribui para a reviravolta única do mundo da peça. Em *O conto do inverno*, Shakespeare encena não apenas as vozes desafiadoras das mulheres contra o patriarcado, mas o dramaturgo também as mostra como uma força nutridora e redentora que desafia o arquétipo da boa mulher. Além de ser a história da redenção de um tirano, o romance shakespeariano retrata a lealdade entre as mulheres e a potência vocal feminina.

Lady Macbeth: uma megera trágica?

A tragédia é o gênero mais aclamado de Shakespeare e *Macbeth* é considerada uma de suas grandes obras. Como em outras tragédias, a peça escocesa é marcada por um herói trágico de grandeza e dignidade próprias – Macbeth é visto pelos seus pares, ao menos de início, como “bravo”, “digno” e “nobre valoroso”. Lady Macbeth, por sua vez, é uma das personagens femininas mais famosas do universo shakespeariano e por muitos criticada. Muitos a culpam injustamente pelo trágico fim da peça. Nossa suposição é que na construção de Lady Macbeth, Shakespeare inclui elementos do arquétipo cômico da megera, atestando as constantes reconfigurações e processos de hibridização de formas pré-existentes em sua construção de personagens. Curiosamente, é a presença do que podemos considerar uma megera trágica que permite a Macbeth realizar o ato que deseja mais tarde ser desfeito.

Nesta que é uma de suas tragédias mais famosas e adaptadas, Shakespeare encena explicitamente a dinâmica de um casal. Macbeth e Lady Macbeth são apresentados como vivendo em uma simbiose perfeita, como dois lados da mesma moeda, e agem juntos para matar o rei Duncan. Após a profecia das três bruxas, Macbeth imediatamente compartilha a notícia com Lady Macbeth e a inclui em sua visão majestosa do futuro na carta que lhe envia: “Tudo isso julguei por bem comunicar a ti, minha adorada *parceira na grandeza*, para que não percas os dividendos do regozijo, ficando na

ignorância da grandeza que te é prometida” [1.5, grifo nosso]. Muito se discute sobre dar a Lady Macbeth o peso decisivo no regicídio, mas preferimos ver esse projeto como resultado de uma parceria perfeita. O desejo de usar a coroa já estava em algum lugar na mente de Macbeth, como reconheceu Lady Macbeth quando disse que “não te falta ambição” [1.5], mas ambos sabem que ela é um agente fundamental na execução do crime, pois o marido é cheio do “leite da bondade humana” [1.5]. Assim, ela prontamente decide agir a seu favor, ciente de que seu poder está em sua língua, na sua potência vocal: “Vem, para que eu jorre brio em teus ouvidos, / E destrua com a *bravura desta língua* / O que te afasta do anel de ouro” [1.5, grifo nosso].

Em uma cena fundamental da peça [1.7], Macbeth fica em dúvida se deve ou não matar o rei Duncan. Ele quer ser rei, mas teme as consequências. Consumido por seus pensamentos, Macbeth diz a Lady Macbeth: “Não vou levar avante esse negócio.” [1.7]. Ao que ela imediatamente responde como uma típica megera medieval, importunando o marido:

Estava bêbada
A ambição que vestias? E dormiu?
E acorda para olhar pálida e verde
Pro que, livre, pensara? Doravante
julgo assim o teu amor. Tens tanto medo
De seres, com teus atos e coragem,
Igual aos teus desejos? Queres ter
O que julgas da vida o ornamento,
Ou viver um covarde aos próprios olhos [1.7]

Lady Macbeth critica Macbeth porque ele está desistindo de seu plano. Nessa cena, o regicídio é tratado como motivo trivial para uma briga de casal. Por trás da discussão sobre matar ou não o rei, o que vemos é a encenação da dinâmica conjugal, pois o que importa não é o teor do que foi combinado, mas o fato de que houve um acordo e que esse acordo está sob ameaça. Curiosamente, em uma tragédia extremamente violenta, podemos verificar que, em essência, Lady Macbeth personifica elementos de um arquétipo feminino tradicional da comédia, ao passo que ela é uma mulher casada que usa sua eloquência verbal, perturbando seu marido para garantir que ele cumpra sua palavra. Como um marido atormentado por sua esposa, Macbeth se defende – “Paz, eu peço.” [1.7] – mas Lady Macbeth continua a açoitá-lo com sua língua afiada, a ponto de questionar sua masculinidade: “Quando o ousaste é que foste um homem.” [1.7].

Na construção de Lady Macbeth, que é uma das maiores heroínas trágicas, há elementos da megera que se expõem na dinâmica do casal já que, no fundo, a megera é a esposa que tem um comportamento belicoso, uma agressividade vocal em relação ao marido em busca de poder dentro do perímetro familiar. Em suma, mesmo pretendendo o seu bem, Lady Macbeth tenta educar e orientar Macbeth, para obter algum domínio sobre ele. Segundo Fernanda Medeiros, referindo-se à cena 1.7 acima mencionada:

A julgar por essa fala e pelo diálogo como um todo, não há nenhum problema ético com que Lady Macbeth se veja confrontada, a não ser o cumprimento de um combinado – “Sabe aquela viagenzinha de fim de semana que você prometeu fazer comigo? Como pode desistir e me deixar tão frustrada?”. É um verdadeiro choque – em que pese a beleza das falas – nos darmos conta de que o que leva Macbeth finalmente a matar o Rei Duncan, ao menos na camada textual mais superficial, é o fato de ter dito à mulher que o faria. Para ser um bom marido. Um maridão. Ou para poder transferir para ela toda a culpa que lhe pesava a alma, aproveitando-se da parceria em seu aspecto mais doentio, abrindo mão de forma calculada e conveniente de sua identidade culpada para alojá-la na esposa. (Medeiros, 2012, p. 13)

Para além de elementos da megera, ainda é possível identificar características comumente associadas às bruxas, como demonstra seu famoso solilóquio:

Vinde, espíritos
 Das ideias mortais; tirai-me o sexo:
 Inundai-me, dos pés a coroa,
 De vil crueldade. Dai-me o sangue grosso
 Que impede e corta o acesso do remorso;
 Não me visitem culpas naturais
 Para abalar meu sórdido propósito
 Ou me fazer pensar nas suas consequências;
 Tomai, neste meu seio de mulher,
 Meu leite em fel, espíritos mortíferos! [1.5]

Ela se associa a espíritos das trevas e pede para que seja retirado dela o feminino; nega a maternidade e as virtudes vistas como femininas, porque quer acessar um lugar de poder, e o poder político é, via de regra, algo tipicamente masculino. Com traços de megera e bruxa, Lady Macbeth se torna um mosaico de aspectos femininos ditos negativos.

Após o assassinato, o casal começa a se afastar, mas Lady Macbeth prossegue acreditando ainda haver parceria, sem perceber que o marido não a integra mais em seus planos. No início do terceiro ato, o castelo real está se preparando para a celebração da coroação de Macbeth. Enquanto seu marido é consumido pela culpa, Lady Macbeth insiste que ele deve esquecer: “Deixe disso!” [3.2]. Macbeth, no entanto, preocupado com as atividades de Banquo, não conta à esposa sobre seu plano de matá-lo e ao seu filho. Tampouco ele jamais lhe disse o que as Bruxas profetizaram para Banquo em seu primeiro encontro, após a guerra. Enquanto o banquete está em andamento, Macbeth recebe a notícia da morte de Banquo, e da fuga de Fleance. Mesmo descontente, Macbeth prossegue com o banquete, mas fica horrorizado, pois o fantasma de Banquo está sentado no lugar do novo rei. Lady Macbeth acalma seus convidados – “Sentai-vos meus amigos. Meu senhor, Desde a infância que passa mal assim. Ficai sentados.” [3.4] – enquanto voltando-se apenas para Macbeth, tenta contê-lo, mais uma vez apostando no ataque à sua masculinidade: “Não és homem?” [3.4].

Por fim, essa é a última vez em que o espectador os vê juntos. Lady Macbeth finalmente sucumbe e enlouquece ao ser ostracizada pelo marido e ver seus planos conjuntos de grandeza irem por

água abaixo. Ele, por sua vez, se torna um assassino cruel e não precisa mais de sua parceria. Ela fica apenas com a culpa e a solidão, e não consegue suportar, pois tinha um projeto, uma ideia de futuro em que eles teriam sucesso e ela seria uma rainha realizada. A construção de Lady Macbeth como uma heroína trágica que ao mesmo tempo contém elementos associados à megera atesta as constantes reconfigurações e fusões que Shakespeare faz de fórmulas pré-existentes, tornando as fronteiras entre público e privado, comédia e tragédia, difusas, permitindo-se, além de jogar com os limites do drama, mergulhar nas dinâmicas que compõem um casal. Curiosamente, é a presença do que chamamos de uma “megera trágica” que permite a Macbeth matar o rei.

Considerações finais

Na literatura e na história, a voz feminina desafiadora tem sido convencionalmente associada a vários termos: megera, barraqueira, bruxa, víbora, desordeira, *virago*. Acredita-se que essa voz desafiadora tenha uma língua diabólica, marca incontornável de mulheres que se queixam de coisas insignificantes dentro de casa ou mesmo daquelas que demonstram sua rebeldia publicamente. Durante a primeira modernidade, todas essas mulheres perturbavam a sociedade com seu suposto comportamento inadequado e eram punidas de diferentes maneiras para a manutenção do sistema patriarcal e de uma sociedade ordenada. No cânone shakespeariano, essas mulheres foram reunidas sob o que se convencionou chamar de “o arquétipo da megera”, presente na literatura desde a Idade Média, como o conto *A mulher de Bath* atesta, e foi ampliado e remodelado por Shakespeare a partir da figura histórica da barraqueira. Embora as personagens femininas do Bardo estejam sempre referidas a um homem como esposas, viúvas, filhas ou futuras esposas, elas transcendem o âmbito do lar em suas performances e reivindicações vocais. Sendo assim, propusemos nomeá-las de “mulheres rebeldes”, “shrewscolds”, – composto dentro da qual há duas tradições –, ou ainda “megeras trágicas”, pensando não em categorias definitivas mas em termos que dêem conta dos amálgamas shakespearianos.

Para concluir, é possível dizer que Shakespeare ampliou e complexificou os padrões de representação feminina. O Bardo interessou-se pelo contexto feminino do seu tempo, encenando-o, questionando-o. Shakespeare concebeu personagens femininas tão divergentes quanto a Ofélia, de *Hamlet*, e Helena, de *Bom é o que acaba bem*, experimentando, de fato, com o significante “mulher”, escrevendo personagens femininas que parecem transcender as restrições de seu tempo. A autoridade patriarcal dentro do núcleo familiar era a pedra angular da sociedade elisabetano-jaimessa, era a justificativa última para a obediência ao estado: rejeitá-la era ameaçar toda a ordem social e política. A esse respeito, as peças de Shakespeare, especialmente aquelas que encenam as mulheres rebeldes, foram produto e contraponto de uma sociedade com ideias formalizadas sobre os papéis de gênero, tanto o gênero enquanto “gender”, como “genre”.

Referências

- BOOSE, L. E. Scolding brides and bridling scolds: taming the woman's unruly member. **Shakespeare Quarterly**, v. 42, n. 2, p. 179-213, 1991.
- BROWN, P. A.. **Better a Shrew than a Sheep: women, drama and the culture of jest in early modern England**. Ithaca: Cornell University Press, 2003.
- CHILD, F. J.. **The English and Scottish Popular Ballads**. New York: Dover Publications, v. 5, 2003. Disponível em: https://books.google.rw/books?id=2S_DAgAAQBAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false. Último acesso em: mar. 2023.
- CHAUCER, G. “Conto da mulher de Bath”. In: CHAUCER, Geoffrey. **Contos da Cantuária**. Tradução de José Francisco Botelho. São Paulo: Companhia das Letras, p. 323-362, 2013.
- CROCKER, H. Engendering Shrews: Medieval to Early Modern. In: WOOTTON, David; HOLDERNESS, Graham. (ed.). **Gender and Power in Shrew-Taming Narratives, 1500-1700**. London: Palgrave Macmillan, p. 48-69, 2010.
- DAVID, A; SIMPSON, J. (ed.). Mystery plays. In: GREENBLATT, Stephen. (ed.). **Norton Anthology of English Literature**. New York: W. W. Norton & Company, v. 1, p. 406-434, 2006.
- MEDEIROS, F. T. de. Representações do amor em Shakespeare: três casais trágicos. In: HENRIQUES, Ana Lucia (org.). **Literatura e comparativismo**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2012. v. 8, p. 1-18.
- JARDINE, L. **Still Harping on Daughters: women and drama in the age of Shakespeare**. London: Harvester Wheatsheaf, 1983.
- KAMARALLI, A. **Shakespeare and the Shrew: performing the defiant female voice**. London: Palgrave Macmillan, 2012.
- KNIGHT, R. Shakespeare, scolds, and self-fashioning: the making of Mathilda Gillespie in *The scold's bridle*. In: HADLEY, Mary; FOGLE, Sarah. (ed.). **Minette Walters and the Meaning of Justice: essays in the crime novels**. Jefferson: McFarland & Company, p. 66-87, 2008.
- SANTOS, M. S. dos. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. **O conto do inverno**. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Iluminuras, p. 7-20, 2007.
- SHAKESPEARE, W. *A megera domada*. In: SHAKESPEARE, William. **William Shakespeare: teatro completo**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 388-493, 2016.
- SHAKESPEARE, W. **O conto do inverno**. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- SMITH, E. *The taming of the shrew*. In: SMITH, Emma. **This is Shakespeare**. London: Penguin Books, 2019. p. 16-26.
- UNDERDOWN, D.E. The taming of the scold: the enforcement of patriarchal authority in early modern England. In: FLETCHER, Anthony; STEVENSON, John. (ed.). **Order and Disorder in Early Modern England**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 116-136, 1985.