

Cadernos letra e ato

Catarina e Finea: domadas ou domadoras?

Larissa de Oliveira NEVES¹

Resumo: Esse artigo tem o objetivo de analisar duas personagens do teatro renascentista: Catarina, de *A megera domada* (1593?), escrita por William Shakespeare, e Finea, de *A dama boba* (1613), de autoria de Lope de Vega. Após comentar rapidamente a estrutura não classicista desse teatro, o texto se concentra na ambiguidade das personagens, que, dentro de um contexto patriarcal, em que as mulheres estavam destinadas ao casamento, buscam fazer valer as suas vontades frente a uma realidade que as oprime.

Palavras-chave: Teatro renascentista; *A megera domada*; *A dama boba*.

A megera domada foi escrita por William Shakespeare entre 1592 e 1594, não se sabe a data exata. *A dama boba*, de Lope de Vega, é de 1613. São peças do Renascimento europeu e, embora de países diferentes (a Inglaterra e a Espanha), fazem parte de momentos icônicos da história do teatro na Europa, o teatro elisabetano e o teatro do século de ouro. Essas duas linguagens teatrais escapam às teorias classicistas que começaram a se impor na França, no século XVI, e que preconizaram o fechamento formal do drama, a partir de releituras que os chamados *dontos* realizaram da *Poética*, de Aristóteles².

Tais teorias tiveram consequências marcantes para o teatro francês: “Vai, por outro lado, provocar um duradouro fechamento de todo o campo cultural francês (autores, críticos, leitores, público) a estéticas diferentes. Sabemos que ainda serão necessários dois séculos aos franceses para compreender e apreciar o teatro de Shakespeare!” (ROUBINE, 2003, p. 17). Consequências essas que reverberaram para o teatro ocidental como um todo, já que as ideias chegaram aos outros países, tornando-se parâmetros estéticos a serem

¹ Professora de teatro brasileiro, dramaturgia e cultura popular do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. E-mail: larissa@iar.unicamp.br

² Para mais informações sobre as teorias francesas do classicismo, consultar ROUBINE (2003).

seguidos. Os dois séculos mencionados por Roubine são o XVII e o XVIII – apenas no século XIX, com os românticos, Shakespeare começará a ser apreciado pelos franceses, sendo então colocado no pedestal do cânone como grande gênio a ser seguido (Cf. VICTOR HUGO, 2010).

No entanto, até que a contestação às regras que preconizavam o fechamento do drama de fato gerasse um movimento de transformação, a prática teatral vivia em atrito com o pensamento estético, em termos de segui-lo ou transgredi-lo (como propuseram os românticos). A abertura a “estéticas diferentes” só acontecerá de maneira consistente, de modo a realmente quebrar com as regras dramáticas do chamado “drama bem feito” (isto é, aquele que segue uma linearidade de enredo ao contar uma fábula bem articulada), na virada do XIX para o XX, conforme atestam os excelentes estudos sobre o teatro moderno europeu (Cf. ZONDI (2001), ROUBINE (1998), SARRAZAC (2017), entre outros). Então ocorre de fato uma abertura e o reconhecimento teórico das novas possibilidades de se fazer teatro, que acolhem formas não-dramáticas e geram uma transformação no drama.

Tais transformações envolvem voltar os olhos para as estéticas antes excluídas dos padrões vinculados ao drama, como o teatro elisabetano e o teatro do século de ouro. Embora literárias e canônicas, ambas as linguagens trabalham com dramaturgia bastante dispersa no tempo e no espaço, com cenas que conduzem os leitores ao reconhecimento de um enredo muitas vezes fragmentado. São peças que contam lindas histórias e desvelam a natureza humana e as relações sociais, trazendo à cena personagens de composição refinada – no entanto, pela mistura de comédia com tragédia, pelo descosido, pela composição de cenas às vezes quase independentes, ficaram de fora dos eixos da poética classicista, que pregava a simplicidade das formas.

As peças de Shakespeare e de Lope de Vega, como se sabe, não têm nada de simples, embora sejam extremamente claras. Elas compõem cena a cena estruturas complexas de relações e pensamentos, sociais e individuais, trazendo à tona sentimentos por vezes ambíguos do ser humano. Nesses dois autores, apesar da palavra compor toda a ação (Cf. WILLIAMS, 2010), o discurso exige que se saia do senso comum para se tentar analisar a personalidade de personagens que são superiores às próprias peças (BLOOM, 2000). Apesar de deixadas de lado teoricamente, na concepção do drama, durante aqueles dois séculos, esses textos vão servir de exemplo para se pensar a estética do teatro moderno no século XX. Sarrazac (2017) retoma tais exemplos quando expande a teoria de Szondi (2001), em sua *Poética do drama moderno*. Para o teórico francês, entender o teatro moderno significa deixar de lado as teorias que fizeram do drama fechado o modelo do teatro

erudito: “Pôr entre parênteses o modelo aristotélico não é um fenômeno novo na história do teatro após a Renascença. Já fiz alusão ao teatro isabelino, Shakespeare, ao teatro do século de ouro que conheceram uma rejeição semelhante.” (SARRAZAC, 2017, p. 249). Assim, voltar os olhos para o teatro de Shakespeare, que na verdade nunca deixou ser o centro do cânone, aliado a um texto de Lope de Vega, não tão referenciado, no entanto formalmente semelhante, significa na verdade pensar sobre estruturas que fazem parte da produção contemporânea.

No caso desse artigo, todavia, vamos nos deter mais ao conteúdo, do que à forma (embora o primeiro esteja interligado à segunda), porque a ideia aqui consiste em pensar nas protagonistas de ambas as peças, cuja constituição reflete a sociedade patriarcal e o papel de mercadoria que a mulher ocupava nas sociedades das quais elas fazem parte. Suas semelhanças são marcantes. Ambos os textos trazem duas jovens irmãs, lindas, ricas e bem educadas, em idade de se casar. Nas duas casas representadas nas peças, uma das irmãs atrai muitos pretendentes e a outra não. Em *A dama boba*, a irmã repudiada é Finea, que, por ser muito burra, afasta qualquer rapaz. Já Nise vive rodeada de namorados, porque é culta e versada em literatura. Em *A megera domada*, é Catarina, por sua vez, quem afasta os namorados, por ser rabugenta, brigona e desobediente. A irmã atraente, Bianca, é doce e tranquila, por isso amada por todos.

Em nenhum dos dois textos as moças têm uma mãe, falecida nas duas tramas. Elas têm, porém, um pai, zeloso pela felicidade de suas filhas e que procura, para isso, casá-las com homens de boa condição social. A visão sobre o casamento é a mesma: um negócio, um contrato comercial, no qual as meninas serão vendidas a noivos de posses, ou no qual os pais das meninas comprarão um noivo. O pai deve arcar com um dote, que seja compatível com os bens do noivo. Esse terá a obrigação de sustentar a mulher, os filhos que tiverem, e de deixá-la amparada em caso de sua morte. Por trás da estrutura de compra e venda na qual a mulher é reificada – aos olhos de hoje completamente desrespeitosa para com a mulher (embora a situação ainda aconteça com frequência) –, está o conforto das esposas, que irão, em troca de si mesmas, viver com mordomias, sustentadas pelos maridos.

O amor não está ausente das peças. Apesar da naturalidade com que os homens falam sobre a negociação – não é nenhuma vergonha casar-se por dinheiro, pelo contrário, é um dever do jovem à época procurar uma noiva que lhe renda um bom dote (HELIODORA, In: SHAKESPEARE, 2009, p. 424) –, nas duas peças o amor surge como um aliado à felicidade e os casais principais (Finea e Laurêncio; Catarina e Petróquio) acabam por encontrá-lo no meio das negociações que acompanham seu enlace.

O objetivo desse artigo consiste em analisar as heroínas dessas peças e refletir sobre o quanto elas conseguem escapar de serem meros objetos dentro daquelas sociedades. Ambas, a seu modo, transformam-se no decorrer dos textos e chegam ao final parecendo que foram domadas pelo amor ou pelo casamento. Isto é, aos olhos das outras personagens, Finea e Catarina acabaram tornando-se o que seus pais e noivos desejavam que elas se tornassem. No entanto, um olhar mais arguto sobre suas personalidades, e sobre sua transformação, demonstra que, na verdade, são as duas que conseguiram, com extrema esperteza, enganar tanto os homens como as outras mulheres mais pacatas daquela sociedade à qual elas se recusavam a “se ajustar”, isto é, a serem objetificadas.

De “párias” da sociedade, as duas tornam-se manipuladoras e, sem que ninguém perceba, fazem todos de palhaços. As duas entendem, no decorrer de suas trajetórias, que não conseguirão sobreviver, ou alcançar a felicidade, se continuarem a contestar diretamente o lugar da mulher. Elas inteligentemente descobrem que o único caminho possível é o do melindre, assim, podem chegar ao final das peças sobrepondo-se àqueles que as dominavam. E precisam fazer isso sem que os dominadores percebam. Mas o leitor atento percebe – e é nessa sutileza que a grandeza desse teatro se articula.

Catarina – de louca à “esposa perfeita”

A megera domada termina com o famoso discurso de Catarina, no qual ela disserta sobre o papel da boa esposa. Resumindo sua fala, temos um discurso indicando que a mulher deve honrar e obedecer ao marido, estar sempre bonita para ele, e em troca ele deve respeitá-la, protegê-la e sustentá-la. A longa fala da moça, à primeira vista, corrobora o ponto de vista pregado pela sociedade representada na peça, sobre o lugar da mulher no casamento. No entanto, é possível encontrar ambiguidades naquele discurso, inteligentemente articulado por Kate para se divertir daquela sociedade, da qual percebeu que não poderia escapar. Não se trata de buscar na peça algo anacrônico (as entrelinhas do teatro moderno), mas de perceber, na clareza daquele discurso, a esperteza de Kate quando decide se adaptar (para não sucumbir). Diz ela:

Seu marido é senhor, é vida, é guarda;
Seu chefe e soberano, ele é que a cuida.
Ele a sustenta; seu corpo ele dedica
Ao mais árduo labor, em terra e mar,
Na noite horrenda e no frio do dia,
Pra deixá-la no lar segura e quente. (SHAKESPEARE, 2009, p. 537)

Em rápida análise da cena, Pregnoatto (2012) aponta para duas questões cruciais, que demonstram a ironia de Kate para com seu marido, naquele discurso. Primeiramente, o casal passara há poucos dias por uma viagem árdua, no meio da noite, na qual Catarina caiu da montaria e não recebeu ajuda, ficando enlameada e passando frio. Isso no dia de suas bodas, as quais Petróquio recusou-se a deixá-la festejar. Portanto, foi a esposa quem passou uma noite “horrenda e frio”, não o senhor. Quando em casa, Petróquio recusou-lhe comida e sono. Logo, ele não agiu como deveria em relação a ela, fornecendo-lhe um lar “seguro e quente”. A ironia se acentua no verso seguinte: “Amor, beleza e doce obediência – / Pouca paga pra dívida tão grande” (SHAKESPEARE, 2009, p. 537), porque Kate não tinha dívida nenhuma para com seu marido, que não propiciou a ela nada do que deveria (enquanto ela lhe trouxe um rico dote). Além disso, Petróquio está longe de ser alguém que trabalha “em terra e mar”, portanto, as obrigações da esposa (amor, beleza e obediência), seriam pagamento a quê?

O argumento de que Kate não está sendo completamente sincera em seu discurso baseia-se não só nessas analogias, mas também em toda a estrutura dramática que precede a cena: é simplesmente impossível aquela mulher, que conhecia perfeitamente o seu lugar de mercadoria numa sociedade machista e se revoltava contra aquele papel, resolver adequar-se ao que se esperava dela simplesmente porque o marido a atormentara durante um par de dias. Afinal, ela passara a vida sendo atormentada, na família, pelo pai e pela irmã, na comunidade, por todos os conhecidos da casa. A transformação se dá porque ela está cansada das ciladas que Petróquio arma para domá-la, claro, mas também porque ela mesma decide sobre a necessidade de mudar, ao menos mudar na aparência, para não sucumbir.

A primeira fala de Catarina na peça mostra direta e consistentemente o quanto ela tem consciência da posição oprimida que ocupa, como jovem mulher naquele meio misógino. Ao referir-se a possíveis pretendentes a casamento, ela retruca para o pai, Batista: “Senhor meu pai, será do seu desejo/Me fazer égua pruma tal parelha?” (SHAKESPEARE, 2009, p. 442). Ela sabe que está sendo negociada pelo pai como um animal, um objeto, a ser entregue a um homem como se fosse um fardo. A escolha das palavras acima é perfeita, porque ela almeja não apenas contestar, mas escandalizar. Uma simples e curta fala alcança delinear de imediato o temperamento explosivo de Catarina, sua inteligência e sua límpida percepção sobre seu lugar social (noção essa que sua irmã Bianca, por exemplo, está longe de ter).

Seu pretendente será Petróquio. Aquela “parelha”, a que menciona, almeja casar-se com Bianca, como, aliás, desejam quase todos os solteiros da peça. Petróquio surge vindo de outra cidade, em busca de riqueza com o casamento, sem se interessar de início por quem será a noiva. No entanto, ao saber pelos outros do gênio de Kate, intriga-se, porque, apesar de brava, Hortênsio a descreve como sendo jovem, bonita e bem educada. Antes mesmo de vê-la pela primeira vez, as falas de Petróquio dão a entender que ele está cada vez mais interessado e ansioso para ter ao lado uma mulher tão diferente. Decide então a todo custo conquistá-la (e domá-la), e o faz ouvindo o que Kate tem a dizer. Isso o diferencia de todos os homens com quem Kate convivera antes. A primeira cena entre os dois é um verdadeiro duelo de palavras.

Muito se fala sobre o amor, ou a paixão que Catarina e Petróquio sentiriam (ou não) um pelo outro, já que se trata de um casamento arranjado. Segundo Bárbara Heliodora:

O interesse que Petróquio tem pela megera que os amigos lhe pintam será, pelo menos, de curiosidade, mas a mim sempre pareceu que no momento em que ele e Kate se viram pela primeira vez, cada um deles sentiu que ali estava seu parceiro ideal – em Shakespeare o amor sempre entra pelos olhos (HELIODORA In: SHAKESPEARE, 2009, p. 424)

De fato, nessa primeira cena, quando se conhecem, Kate tem pela primeira vez a sua frente um homem que a escuta, e que a enfrenta. Antes dele, ninguém prestava atenção às suas palavras, nem pai, nem frequentadores de sua casa, e todos simplesmente a injuriavam o tempo inteiro. Kate, antes de conhecer Petróquio, era uma mulher isolada e solitária. Agnes Feitosa (2008) observa que, apesar da ironia de Petróquio quando descreve Catarina, ele a está elogiando, enquanto todos antes dele apenas a ultrajavam. O embate feroz entre os dois expõe que Petróquio a enxergou, ouviu-a, entendeu-a e está disposto a enfrentá-la e a amá-la. Por fim, indica que ele se encantou por ela: “Terá Diana embelezado o campo / Co’a graça que tem Kate em sua casa? / Seja Diana, então, e ela Kate – / E seja casta Kate, livre Diana” (SHAKESPEARE, 2009, p. 472).

Feitosa (2008) comenta, também, a inversão que ocorre, quando as personagens começam a ver Petróquio como sendo um louco, mais até do que Kate, devido às suas atitudes extravagantes durante e após seu casamento: ele se atrasa e chega vestido como um palhaço; recusa-se a ficar para a festa; no caminho para casa, deixa Kate caída na lama; em casa, não comem nem dormem; chama o alfaiate apenas para recusar os vestidos a Kate. As falas dos outros demonstram que, no fundo, Petróquio e Kate são realmente parecidos, pelo menos socialmente: “Trânio: Mais maldito que ela? É impossível / Grêmio: Ele é um

diabo, é um demo, um demônio.” (SHAKESPEARE, 2009, pp. 487-488). “Trânio: Nunca vi par tão louco da cabeça/ Lucêncio: E o que pensa a senhora de sua irmã? / Bianca: Que, louca, tem o louco que merece / Grêmio: Petróquio está Kateado, ao que parece.” (SHAKESPEARE, 2009, p. 491). “Curtis: Pelo que diz, ele é mais megera do que ela.” (SHAKESPEARE, 2009, p. 495).

A mudança de Petróquio enfatiza o esforço que ele está fazendo para conquistá-la. No entanto, apesar do texto indicar a atração do noivo por Catarina, o quanto ele resolveu fazer de tudo para cativá-la, inventando ardis que o fazem também ser visto como louco, ou enfeitado por Kate, não há dúvida de que ele a vê como uma propriedade que lhe deve obediência – e pretende alcançá-la a todo o custo. Nesse processo, maltrata-a, porque almeja subjugar-la. Ele em nenhum momento agride Kate fisicamente, mas a tortura, deixando-a sem alimento e sem sono. Tudo é arranjado como se fosse para o próprio bem dela. E ela não tem a opção, sendo mulher, de simplesmente sair daquela casa, sendo que na casa do pai também era maltratada, sempre repudiada por todos.

Kate é esperta e percebe, aos poucos, o que Petróquio quer dela. Ele não parece querer que Catarina de fato se transforme numa mulher como as outras, tanto que, conforme Catarina fica cada vez mais exausta, suas exigências tornam-se esdrúxulas. Isso acontece no final da terceira cena do quarto ato. Após mandar embora o alfaiate, Petróquio anuncia que vão sair para casa do sogro e que, como são sete da manhã, chegarão lá para o almoço. No que Kate responde que são duas horas, portanto só chegarão para o jantar. Então o marido responde: “Só monto no cavalo às sete horas. / Atente por que eu digo, faço ou penso, / Pois continua me contrariando.” (SHAKESPEARE, 2009, p. 513).

Aí, ela começa a perceber o que precisa fazer para conseguir conviver com ele. A questão não é definir quem está certo e quem está errado: a questão consiste em ela concordar com ele. Na quinta cena desse mesmo ato, ocorre a famosa passagem da lua e do sol. Estão a caminho da casa do pai de Kate e Petróquio exclama sobre a beleza da lua, mas está de dia, e Catarina retruca que é o sol. Petróquio então informa que é o que ele diz ser, senão voltarão para casa. Catarina aceita e é nessa fala que percebemos o final de sua transformação: “Já que estamos aqui, vamos em frente. / Seja isso lua, sol, ou o que quiser. / E se disser que é só vela de sebo, / Doravante eu concordo inteiramente” (SHAKESPEARE, 2009, p. 518). Se antes tudo era motivo para retrucar, agora ela decide aceitar até a mentira mais absurda. Petróquio teria, nessa fala, vencido, domado sua esposa, disposta a partir de então a concordar com ele o tempo inteiro.

Entretanto, a ironia é muito grande, porque é óbvio que tanto Petróquio como Catarina estão estabelecendo um jogo ali. Nada há de importante para se concordar ou discordar – lua é lua, e sol é sol: “Petrúquio: Disse que é lua. / Catarina: Pois eu sei que é lua. / Petróquio: ‘Stá mentindo: é o sol abençoado’” (SHAKESPEARE, 2009, p. 519). A fala traz comicidade pelo absurdo. Petróquio se espanta com Catarina, porque ela resolveu concordar com uma afirmação tão extravagante, a qual ele estava dizendo só para irritá-la. Se a mesma situação se passasse quando ele acabara de conhecer Kate, ela com certeza o teria destrutado, gritando vitupérios, mas, naquele momento, ela percebera de nada adiantar revoltar-se – ela jamais, sozinha, transformaria toda uma contingência social. Percebera também que, para tentar sobreviver àquele casamento, precisava ser mais inteligente do que Petróquio, não cair mais nas ciladas que ele preparara uma atrás da outra para ela e, ela mesma, usar do ardil que ele primeiro usara para com ela – isto é, falar o contrário do que estava vendo.

Antes de encontrá-la pela primeira vez, para conquistá-la, Petróquio estava decidido a surpreendê-la: “Se gritar, eu lhe digo simplesmente / Que ela canta melhor que um rouxinol. / Se franze a testa eu digo que parece / Mais clara e linda que a rosa orvalhada” (SHAKESPEARE, 2009, p. 467). Agora, é a vez de Kate surpreender Petróquio: quando ele espera que ela retruque diante das inconstâncias que diz, ela resolve concordar com ele, mesmo que pareça louca. Quando um velho se aproxima, Petróquio diz que é uma bela moça, no que Catarina concorda inteiramente. Ele então revida: “Espero que não ‘steja louca, Kate. / Este é um homem, fraco e enrugado, / Não uma moça, como você disse” (SHAKESPEARE, 2009, p. 520). Apesar dela não ter dito nada, apenas concordado com o marido, ela, sem redarguir, simplesmente responde: “Perdoa, pai, o erro dos meus olhos” (SHAKESPEARE, 2009, p. 520).

A cena é paradigmática tanto da relação entre Petróquio e Kate, como do fato de que a megera, sim, aceitou ser domada, mas, no fundo, ela também está se divertindo. Ela percebe ser impossível alterar seu papel de esposa e mulher, que não podia contestar as vontades do marido sem sofrer consequências de repúdio e maus tratos. Estava longe ainda o momento em que as mulheres começariam a lutar juntas pelos seus direitos. Mas havia uma outra luta possível, particular, no seio da família, o uso da inteligência e da astúcia para dobrar o homem sem enfrentá-lo. Catarina entende isso – percebe que se continuar a enfrentar Petróquio, de quem começa a gostar, porque apesar de tudo ele está se esforçando para ouvi-la e conquistá-la, não sobreviverá.

Não se trata aqui de diminuir o caráter misógino da peça, apenas de buscar ir mais fundo na literatura, inclusive levando-se em consideração que as personagens femininas de Shakespeare em várias peças desafiam o padrão social, usando por vezes o subterfúgio de vestir-se de homens para alcançar independência (o travestimento tem relação, também, diretamente, com a cena, por que somente homens atuavam).

O quinto ato é um dos mais engraçados dessa comédia de fundo sombrio para o espectador de hoje. Independentemente do transcurso opressor sobre Kate, o último ato faz rir, porque se desenvolvem as peripécias em torno dos pretendentes de Bianca e de seus inúmeros disfarces e confusões. Kate e Petróquio ficam à margem na primeira cena desse ato, mas o leitor atento enxergará, nessa passagem em que o casal protagonista torna-se observador, os indícios de que ambos entraram em um acordo, não só quando ela aceita beijá-lo, mas principalmente pela fala discreta e cúmplice de Petróquio, chamando Kate para perto dele: “Kate, por favor, venha aqui para um lado, para podermos ver o fim dessa confusão” (SHAKESPEARE, 2009, p. 524). Petróquio não ordena, ele pede com carinho, respeito e intimidade, e utiliza o verbo “podermos”, unindo os dois. Essa frase pode passar despercebida em meio àquela confusão, mas, em Shakespeare, nenhuma fala é supérflua, e essa, num detalhe, mostra que a essa altura o casal se entendeu.

O discurso final de Kate, portanto, por mais que, à primeira vista, corrobore o lugar da mulher submissa numa sociedade de homens, carrega mais significados, quando analisado a partir de toda a trajetória da heroína. No jantar, Kate fala direcionando seu veneno, agora controlado (não mais gritos e tapas, como ocorria no começo da peça), às outras mulheres, sua irmã Bianca e a Viúva. No começo do jantar, as três mulheres trocam farpas, e Petróquio, que conhece sua esposa melhor do que Hortênsio e Lucêncio conhecem as suas, sabe que Catarina vencerá a batalha verbal. E Kate vence não só elas, mas toda a sociedade no final – aquela sociedade que a desprezava no começo da peça. Ela dá a volta por cima, não apenas fazendo de Petróquio seu parceiro, mas enganando e sobrepujando aqueles que a tomavam por louca, e por megera.

Finea: a boba esperta

Em *A dama boba*, a opressão que as moças recebem é menor do que o sofrimento imposto a Catarina em *A megera domada*, no entanto, a semelhança no trato sobre o casamento é muito grande. Estamos na Europa do começo do século XVII e, mesmo que Espanha e Inglaterra tenham culturas muito distintas, as casas endinheiradas de ambos os países parecem tratar as mulheres de maneira bastante semelhante. Em *A dama boba*, o

casamento por dinheiro não é vergonha nenhuma, como em *A megera domada*. A exemplo de Petróquio, Laurêncio decide casar-se com Finea, apesar da estultice da moça, porque seu dote é muito superior ao da irmã Nise, por quem o rapaz parece estar enamorado no começo da peça.

Finea, se não fala abertamente contra sua situação naquela casa, se não briga e bate e grita como Catarina, contesta o padrão de outra forma, recusando-se a aprender a ler ou a dançar, recusando-se a ser uma moça bem educada (como Catarina o é), que possa atrair os jovens para o matrimônio. Nisso, ela exaspera seu pai, Otávio, que almeja, como Batista de *A megera domada*, casar as duas jovens filhas com homens de posses. Em *A dama boba*, porém, o amor surge como um trunfo poderoso. Se o mesmo ocorre em algumas outras peças de Shakespeare, em *A megera domada*, embora, como vimos, o amor pareça vencer no final, ele não é diretamente declarado – pelo menos não no caso de Petróquio e Catarina.

A literatura espanhola escrita no século de ouro volta-se para a reflexão sobre a natureza do bem e do mal, sobre as responsabilidades do homem e os meios de sua salvação. A Espanha vive com força a contrarreforma e os dilemas que desprendem de uma dualidade muito forte. Surge o famoso *desengaño*: o conhecimento revelado pela dor não é outra coisa senão a desilusão com o terreno, o movediço e o efêmero, comparada com o desejo do divino, da certeza e do infinito. Nessa fase Barroca, chocam-se os valores renascentistas, que colocam o homem à frente de seu próprio destino, com os valores medievais, que veem num outro plano, divino, a possibilidade de salvação. O amor é visto como um dom divino, que transforma as pessoas. Então Finea, à primeira vista, teria se transformado por causa do amor. No entanto, como Catarina, essa heroína é recheada de ambiguidades, e muito sagaz.

Enquanto Finea vive às voltas com professores para aprender lições elementares de dança e de alfabetização, nas quais não avança, em cenas bastante cômicas; sua irmã Nise tem a sua volta uma academia de poetas com os quais trata debates refinados sobre literatura. Enquanto uma é exasperante pela estupidez, a outra o é pela exagerada erudição. Diferente de Bianca, que até se casar (quando de certa maneira mostra que também pode ser respondona) atrai a todos com sua doçura, Nise tem um lado que revela de outra maneira o machismo inerente às relações sociais: sua erudição é maior do que convém a uma mulher. A fala do pai das moças deixa claro que nenhuma de suas filhas é inteiramente adequada ao que se espera delas:

Consiste a discrição de uma casada
Em amar e servir a seu marido;

Em viver recolhida e recatada,
Honesto no falar e no vestir;
Em ser da família respeitada,
Saber retirar a vista e ouvir,
Em ensinar os filhos, cuidadosa,
Apreciada por ser limpa, mais do que formosa.
Para que eu quero que a bacharela,
Minha própria mulher, conceitos me diga?
O casamento de Nise me exaspera,
Pois o que é de mais ou de menos me afadiga.
Que a virtude em seu meio termo prossiga:
Que Finea fosse mais e Nise menos soubera.
(VEGA In: GUINSBURG e CUNHA, 2012, pp. 345-346)

A fala se assemelha superficialmente com o discurso final de Catarina. Na superfície, porque, como vimos, o contexto daquele discurso traz uma ambiguidade que Otávio não almeja – o pai considera suas duas filhas exageradas – uma burra demais e a outra erudita ao excesso. Mas Nise vê-se o tempo todo rodeada de rapazes que a cortejam e, apesar de mais rica, Finea só consegue um noivo porque este não a conhece.

O irmão de Otávio deixou como herança para Finea um vantajoso dote, quatro vezes mais alto que o dote de Nise, para compensar sua burrice, pois pensou que nenhum rapaz se interessaria por ela. Finea está noiva de Liseo, por um acordo feito à distância, sem se conhecerem. A peça se inicia com Liseo chegando à casa de Otávio para conhecer sua futura esposa. Liseo se desencanta de Finea imediatamente, ao perceber o quanto ela é parva, e, ao mesmo tempo, se apaixona por Nise.

Nesse meio tempo, o namorado de Nise, Laurêncio, sente-se atraído pelo dote de Finea e decide trocar Nise pela irmã, movido pelo interesse financeiro. Os dois rapazes se entendem, já que ambos querem a irmã, que no começo estava destinada ao outro. Finea se apaixona por Laurêncio, quando este começa a cortejá-la, mas Nise não aceita perder o namorado para a irmã e as duas disputam o mesmo rapaz, Laurêncio. Finea, então, sente a necessidade de se transformar, porque, se não agir, terá que se casar com Liseo quando ama desesperadamente a Laurêncio.

Clara – Já não podes seguir com as vontades de Laurêncio.
Finea – Clara, já não há diferença
Entre elas e deixar de viver.
Não entendo como se passou,
porque já sinto como perdido
desde que ele me falou,
todo e qualquer sentido.
Se durmo, sonho com ele;
Se como, nele estou pensando;

se bebo, estou olhando,
na água, a imagem dele.
(VEGA In: GUINSBURG e CUNHA, 2012, p. 394)

Diferentemente de Catarina, que em nenhum momento se declara para Petróquio, Finea abertamente revela que o amor tocou seu coração. Ao se apaixonar por Laurêncio, Finea inicia seu processo de descoberta. Ela deixa de ser a tapada que nada entende, para se tornar não só prendada, como a irmã, porque passa a se dedicar mais às aulas que antes a entediavam, mas extremamente sagaz nos artifícios que cria para conseguir enganar a todos a sua volta. É de tal modo que consegue conquistar Laurêncio de fato e casar-se com ele no final. Toda sociedade que frequenta a casa de Otávio surpreende-se com a transformação de Finea:

Clara – Com grande conversação
Falamos de teu entendimento.
Finea – Folgo estar tudo a contento
Se há nova opinião.
Clara – Teu pai fala com Miseno
De como escreves e lês,
E danças com fluidez,
O passo firme e sereno.
Tudo atribui ao amor
De Liseo esse milagre.
Finea – Em outra ara se consagre
Meus votos e meu fervor.
Tem sido Laurêncio o mestre.
(VEGA In: GUINSBURG e CUNHA, 2012, p. 394)

Laurêncio, que começa a cortejar Finea de olho apenas em seu dote, enamora-se aos poucos pela jovem que sabe exatamente o que fazer para atraí-lo. Até Liseo, cansado das recusas de Nise, pensa em voltar a cortejar sua noiva inicial, transformada:

Me tratas com tal desdém
que já penso em apelar
para os que consigam dar
o valor que me convém.
Pois repara, Nise bela,
– com Finea foi adiado –
mas um amor desdenhado
pode achar remédio nela. (...)
Se passou com tua irmã
uma notável mudança
que pode dar esperança
a um sentimento amanhã.
(VEGA In: GUINSBURG e CUNHA, 2012, p. 417)

No entanto, do mesmo modo que com Catarina, o leitor atento perceberá que tal transformação é fruto das aparências. Não teria sempre Finea fingido ser boba, para zombar e se divertir de todos: pai, professores, irmã e, inclusive, nós, leitores? E só revelou sua verdadeira inteligência quando se apaixonou e teve então a necessidade de usá-la para conquistar e se casar com o homem que amava? Ou Finea era de fato boba, mas o amor, força que tudo move e transforma, a modificara a tal ponto que ela, movida pelo objetivo de ter o homem que amava, tornou-se inteligente? Que máscara veste Finea?

Independentemente da resposta que o leitor prefira dar, Finea, a boba, sobressai como sendo a pessoa mais esperta daquela casa: engana o pai, a irmã, os professores e os pretendentes, utilizando-se sabiamente da imagem que todos sempre tiveram dela – da boba. Quando o professor usa a palmatória para castigá-la, ela revida com violência. Quando lhe mente sobre o significado de uma palavra nova, tentando ridicularizá-la, ela usa a mesma palavra para zombar do pai. Quando inicia o namoro com Laurêncio, a todo o momento revela “inocentemente” ao pai e à irmã seu amor, o abraço e o flerte, utilizando-se das respostas dos dois para abraçar e namorar com mais ardor, a ponto de Otávio expulsar o jovem de sua casa.

Otávio – Laurêncio não entra mais em minha casa.
Nise – É um erro de boa-fé,
Porque Laurêncio a engana;
Ele e Liseo só falam para adestrá-la.
(VEGA In: GUINSBURG e CUNHA, 2012, p. 410)

Como se vê pela fala, se Catarina precisa ser “domada”, Finea deve ser “adestrada”. Ambas, porém, enredam quem as deseja enredar. Se Catarina se aproveita, no final da peça, de sua imagem de megera para vencer a aposta do marido e sobrepujar-se frente às outras mulheres, que tentavam humilhá-la, e a toda a sociedade que sempre a rejeitou e insultou, Finea irá também se aproveitar da alcunha de tola, para vencer. Ela decide usar o senso comum que todos têm dela para conseguir alcançar o seu objetivo. Em determinado momento do enredo, quando se vê em perigo de perder Laurêncio, porque seu pai quer obrigá-la a se casar o mais rápido possível com o noivo inicial, Liseo, Finea decide fingir ainda ser a boba que era.

Laurêncio então pergunta: “Saberás fingir-te de boba?” No que ela responde prontamente: “Sim, que o fui muito tempo / e, no lugar onde nascem, / sabem os cegos andar”. (VEGA In: GUINSBURG e CUNHA, 2012, p. 427). Cabe então novamente a pergunta: foi mesmo sempre boba, a dama boba, ou esteve a enganar os outros, para poder viver como desejava numa sociedade que impunha a ela viver “adestrada”? Qual máscara

veste Finea? Ao final da peça, o leitor vê-se sem saber o que pensar dessa personagem extremamente encantadora e feiticeira.

Quando Otávio informa que Laurêncio nunca mais poderá entrar em sua casa, Finea esconde-o no porão, porque, se nunca sair, não precisará entrar, cumprindo, assim, a ordem do pai. Quando Otávio diz que ela não deve conviver com homens, até se casar, ela pede para se esconder no porão, onde arma uma pequena festinha para ela, sua criada, Laurêncio e seu criado. Encontrados os quatro, Otávio não tem outra coisa a fazer a não ser aprovar o casamento, para evitar o escândalo. Assim Finea alcança, como Catarina, adaptar-se, nas aparências, ao que a sociedade impõe para as mulheres, e dessa maneira conquistar um pouco de voz.

Algumas pequenas conclusões

Catarina e Finea revelam a maestria de uma dramaturgia capaz, ao mesmo tempo, de assegurar a mentalidade social da época em que foram escritas (afinal, as personagens tornam-se as esposas que deveriam se tornar) – mentalidade misógina cujas consequências são sentidas até hoje – e subvertê-la (afinal, as duas inteligentemente não só mostram ao leitor que existe uma opressão da qual as mulheres deveriam lutar para escapar, como conseguem em certa medida vencê-la).

A dramaturgia elisabetana inglesa e a do século de ouro espanhol trazem ferramentas inspiradoras para o teatro contemporâneo, porque alcançam a abertura tão trabalhada no teatro atual, na qual perguntas são lançadas sem a necessária resposta, as personagens são misteriosas e as relações sociais padronizadas são contestadas. Enquanto forma e conteúdo, Catarina e Finea são personagens atuais, pois a máscara delas não se revela completamente, e, por não se revelar, alcançam a dialética de corroborar e inverter, não alternadamente, mas no mesmo instante, e o fazem com extremo sentido de necessidade. Ambas encantam o leitor, apaixonam, pela maliciosa maneira de lidar com a vida e com as outras personagens mais estanques com as quais convivem. São as Catarinas e as Fineas que, com inteligência e doçura, vão traçando os caminhos de uma convivência mais justa entre homens e mulheres.

Referências bibliográficas:

BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. São Paulo, Objetiva, 2000.
FEITOSA, Agnes Bessa Silva. **Reescrevendo Shakespeare no cinema: de A megera domada a 10 coisas que eu odeio em você**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2008.

- GUINSBURG, Jacó; CUNHA, Newton (org.) **Teatro espanhol do século de ouro**. Trad. de Ignacio Arellano. São Paulo, Perspectiva, 2012.
- PREGNOLATTO, Flávia Peres. Análise da obra *A megera domada* de William Shakespeare. In: **Décima mostra acadêmica**. UNIMEP, 2012. Disponível em: <http://www.unimep.br/phpg/mostraacademica/anais/10mostra/4/506.pdf> Acesso em: 06/2018.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. de André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 2003.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno: de Ibsen à Koltès**. São Paulo, Perspectiva, 2017.
- SHAKESPEARE, William. **Teatro completo: comédias de romances**. vol. 2. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2009.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo, CosacNaify, 2001.
- VICTOR HUGO. **Do grotesco e do sublime**: tradução do Prefácio de Cromwell. Trad. e notas de Célia Berretini. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

Abstract: This paper aims to analyze two characters of the Renascentist theater: Katherine, of *The taming of the shrew* (1593?), written by William Shakespeare, and Finea, of *La dama boba* (The silly lady) (1613), written by Lope de Vega. After a short commentary about the non-classicist structure of those pieces, the text focus in the ambiguity of the characters that, in a patriarchal context, in which women were destined to marriage, seek to assert their will in the face of a reality that oppresses them

Key-words: Renascentist theater; *The taming of the shrew*; *La dama boba*.