

Encenando *Lady Macbeth*: o caso Charlotte Cushman (1816-1876)¹

Cecília Athias (UERJ)ⁱ

RESUMO

Este artigo discute as tensões de gênero presentes em *Macbeth* (1606) de Shakespeare, focalizando a protagonista da tragédia, Lady Macbeth, e tem como objetivo ler conjuntamente a referida personagem e um recorte da história de Charlotte Cushman, atriz estadunidense que viveu no século XIX. Ao encenar Lady Macbeth, Cushman teve sua atuação descrita com termos como “virago” e “sanguinária”. A proposta aqui é refletir como as instabilidades de gênero inerentes ao texto shakespeariano deram margem a atuações dramáticas consideravelmente distintas. A título de comparação, analisarei o modo como Cushman encenou a personagem em contraste com a maneira que a atriz britânica Sarah Siddons (1755-1831) o fez, um século antes no Reino Unido.

Palavras-chave: Lady Macbeth; Charlotte Cushman; gênero; encenação.

ABSTRACT

This paper discusses the tensions related to gender in Shakespeare’s *Macbeth* (1606), narrowing down the focus on the female protagonist, Lady Macbeth. The aim is to read both the character and a part of Charlotte Cushman’s biography, a nineteenth-century American actress. Performing Lady Macbeth, Cushman’s acting was described in terms such as “virago” and “bloodthirsty”. This work thus reflects on the gender instabilities in Shakespeare’s text and the way they fostered distinct dramatic performances. To draw a comparison, I will discuss the way Cushman performed the character in contrast to that of Sarah Siddons’s (1755-1831), a century earlier in the UK.

Keywords: Lady Macbeth; Charlotte Cushman; gender; performance.

ⁱ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela mesma instituição. Graduada em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-8356-0654> | E-mail: cecilia.athias@gmail.com.

“American Queen of Tragedy”
New York Herald, 21 de Novembro, 1874

“Saw Charlotte Cushman and had a stage-struck fit”
Louisa May Alcott

“America’s bright particular star”
William Cullen Bryant

Para dar início à discussão acerca de Charlotte Cushman, atriz estadunidense que viveu no século XIX, é importante mencionar que sua carreira foi largamente reconhecida tanto em sua terra natal como na Europa. Uma das particularidades de Charlotte Cushman é o fato de ter encenado, de maneira versátil, papéis femininos e masculinos de Shakespeare. Em *A Life of Charlotte Cushman* (1894), W. T. Price registra que a atriz representou, por exemplo, Romeu, Hamlet, Macbeth, Cardeal Wolsey (personagem de *Henrique VIII*, escrita em 1613), Henrique VIII, e também Pórcia (*O Mercador de Veneza*, 1596-7), Beatriz (*Muito Barulho Por Nada*, 1598), Rosalinda (*Como Gostais*, 1599-1600), Goneril (*Rei Lear*, 1605-6), Lady Macbeth (*Macbeth*, 1606) e rainha Catarina (*Henrique VIII*).

O presente texto deriva de minha dissertação de mestrado, desenvolvida durante 2020 e 2022 na UERJ, cujo campo de pesquisa é o estudo da representação e da construção de subjetividades femininas no drama shakespeariano, e o foco específico é a performance vocal das personagens que o autor escreveu, pensando seus modos de expressão e ação e levando em especial consideração duas personagens: Helena, a protagonista da peça *All's Well That Ends Well* (1604-5) e Lady Macbeth. Assim, meu objetivo neste artigo é discutir como as instabilidades, as lacunas e as tensões de gênero, inerentes ao texto de *Macbeth*, deram margem a interpretações dramáticas consideravelmente distintas da referida personagem trágica. Para tal, abordarei passagens específicas da peça, a saber, a quinta e a sétima cenas do primeiro ato, e, em seguida, tratarei do caso de Charlotte Cushman, atriz que com argúcia leu e moldou as personagens ao seu próprio modo de encenar.

Antes de passar à leitura de fragmentos de *Macbeth* em que a participação de Lady Macbeth e as instabilidades de gênero são notáveis, cabe contextualizar que Shakespeare escreveu durante um período em que a cultura patriarcal era extremamente arraigada e a misoginia era institucional. Esses fatores ficam em evidência quando pensamos no discurso religioso, no sistema legal e nos saberes médicos da época. Com

relação ao primeiro, Helen Wilcox, em “Feminist criticism in the Renaissance and seventeenth century”, explicita: “[a]s mulheres eram consideradas herdeiras de Eva e, como resultado, eram alvos de constantes punições e ataques físicos, sociais e psicológicos”² (2007, p. 28).

Além do discurso religioso, ponto incontornável quando se trata do entendimento sobre as mulheres nos séculos dezesseis e dezessete, sabemos que a existência civil feminina era necessariamente pautada por figuras masculinas, o que configurava uma enorme limitação imposta às mulheres. De acordo com Ian Maclean, em *The Renaissance Notion of Woman* (1980), uma vez casadas, as mulheres perdiam o direito à posse de propriedades e, no discurso médico, a medicina galênica formulava justificativas fisiológicas para a inferioridade das mulheres, tanto intelectual quanto emocional.

Contudo, há pesquisas contemporâneas que mostram que as mulheres exerciam mais poder e gozavam de mais liberdade do que se espera quando entramos em contato com os documentos religiosos, legais, médicos e pedagógicos³ da época. Phyllis Rackin, em *Shakespeare and Women* (2005), por exemplo, argumenta sobre a importância de não escrevermos e contarmos apenas a história de misoginia e opressão, pois, seguramente, essa não é a única história das mulheres do início da modernidade inglesa. Com relação ao trabalho e ao acesso à educação, Susan D. Amussen, em “The Family and the Household” (1999), pontua que as mulheres tinham um papel ativo na vida econômica da sociedade. Independente da classe social a que pertenciam, inúmeras tarefas ficavam a cargo de mulheres, o que, em grande maioria, configurava um trabalho bastante extenso e especializado. Ainda que as mulheres não fossem admitidas em escolas e universidades, e o acesso à educação formal fosse limitadíssimo, pois era restrito à nobreza e à aristocracia, restringir o termo “educação” ao treinamento formal é um gesto que desqualifica muito o saber que as mulheres inglesas possuíam. Tal conhecimento podia envolver, por exemplo, com relação à culinária, processos de fermentação, apicultura e produção de laticínios, além dos conhecimentos de tecelagem, cuidados de doenças e trabalhos de parto, e também finanças. A historiadora Alison Sim, em *The Tudor Housewife* (1996), comenta que “[a]lgumas mulheres intrépidas até administravam negócios por conta própria e lidavam com boas quantias de dinheiro.

Uma mulher com uma boa cabeça para negócios era certamente um bem para sua família” (1996, n.p.).

Compõe, também, o cenário histórico e cultural do início da modernidade o fato importantíssimo de que as mulheres inglesas iam ao teatro. Assim, elas exerciam pressão comercial, tanto como público pagante, quanto como espectadoras, já que os atores recebiam seus salários a partir dos ingressos vendidos na bilheteria. Desse modo, agradar o público era um imperativo. Refletindo especificamente acerca da audiência feminina, Jean Howard, em *The Stage and Social Struggle in Early Modern England* (2005), sugere que ir ao teatro envolvia olhar e ser olhada, além de misturar-se com pessoas de pelo menos dois sexos, distintas classes sociais e diferentes níveis de educação. A presença dessas mulheres no teatro tanto era considerada disruptiva e ameaçadora da ordem que havia documentos⁴ escritos atacando o teatro e condenando a presença delas nesses espaços, mas, ainda assim, não conseguiam proibi-las de ir.

E nós também temos os registros das personagens femininas escritas por Shakespeare, muitas vezes construídas de maneira arrojada e desafiadora, como é o caso, por exemplo, da protagonista em questão – Lady Macbeth. Sua representação e trajetória no enredo entram em tensão com o ideal corrente de feminilidade da modernidade nascente, muito por conta de sua relação com a maternidade, mas também em função de sua participação dentro de seu casamento com Macbeth. Ainda que Shakespeare estivesse imerso no já mencionado contexto patriarcal, em que o ditame estendido às mulheres era o de silêncio, obediência e castidade, no que se refere às suas personagens femininas, o tratamento concedido a elas é outro. Shakespeare muitas vezes acentua a potência feminina de suas personagens. No caso de Lady Macbeth, temos uma personagem verbalmente competente, que almeja obter poder. Ainda que seja preciso reconhecer que, no decorrer da peça, Lady Macbeth se revele uma figura um tanto prepotente e até imatura, por exemplo, quando levamos em conta a sua suposição de que poderia assassinar um rei e ascender à realeza escocesa ao lado de Macbeth sem sofrer as consequências de seus atos.

Trata-se também de uma personagem cuja construção é perpassada por significativas tensões de gênero. Sigo aqui a pista de Emma Smith, em seu livro *This is Shakespeare*, acerca do termo “gappiness” (2019, p. 1) criado pela autora para se referir à qualidade lacunar do texto shakespeariano. Nesse sentido, podemos pensar em um

deslocamento *entre* o masculino e o feminino e a existência de brechas ou instabilidades no texto de *Macbeth*. Além da lacunaridade textual, quando consideramos a ideia de que os limites entre o masculino e o feminino não são estritos ou estanques, é sempre bom lembrar que, no palco de Shakespeare, Lady Macbeth foi uma personagem encenada por um ator homem, um *boy actor*. Dessa forma, a ausência de atrizes nas companhias teatrais elisabetano-jaimescas fez com que a questão de gênero no teatro inglês da época fosse algo a ser performado e não dado de antemão, problematizando, assim, os limites entre os corpos em cena e as personagens encenadas.

Quanto ao texto da peça propriamente dito, alguns trechos da trajetória de Lady Macbeth evidenciam uma desestabilização do que tradicionalmente se espera quanto à masculinidade e à feminilidade e seus respectivos papéis. Partindo da ideia de que o solilóquio não é o único, mas um dispositivo chave quando se quer ler os modos de expressão e as performances vocais das personagens, é no primeiro momento em que vemos Lady Macbeth a sós no palco, no ato 1 cena 5, que as tensões entre masculino e feminino começam a aparecer. Sua linguagem perturba suposições sobre a feminilidade na medida em que a personagem desfaz e se opõe a convenções sobre o sentimento materno. Nesse solilóquio, Lady Macbeth comanda os espíritos mortíferos para que seja dessexuada, ideia que é expressa no famoso verso “*unsex me here*”. A personagem também apela para se tornar livre de qualquer culpa ou remorso e deseja ter seu leite materno transformado em fel, para tornar-se um ser capaz de matar. Se a posição de guerreiro assassino era reservada apenas aos homens, nessa fala, Lady Macbeth verbaliza que quer se transformar justamente nessa figura monstruosa, que se afasta muito do modelo em que a feminilidade seria pautada em ideias como fragilidade, docilidade e afabilidade. Assim, Lady Macbeth faz uma renúncia ao seu gênero e ao seu corpo de mulher, e deseja transformar-se em outro ser, que seja repleto “de vil crueldade” (ato 1 cena 5).

Também me parece digno de nota o diálogo entre Macbeth e Lady Macbeth, que acontece antes da cena do assassinato de Duncan, na sétima cena do primeiro ato. Macbeth diz à esposa, “Não vou levar adiante esse negócio” (ato 1 cena 7), se referindo ao regicídio. Contrariada e adotando uma postura impetuosa, Lady Macbeth retruca, desafiando a hombridade de seu marido:

Que fera, então
 Levou-te a sugerir-me tal empresa?
 Quando o ousaste é que foste um homem.
 E para vir a ser mais do que foste
 Deveria ser mais homem. Nem local
 Nem hora, no momento, nos serviam,
 Porém tu te esforçaste por dobrá-los;
 Pois agora por si são adequados,
 E tu tremes. (*Mac.* 1.7)

Ao usar uma linguagem de dominação sobre o marido, tentando exercer poder sobre as decisões de Macbeth, a personagem se apropria, momentaneamente, de uma retórica masculina e é, sem dúvida, pelo discurso que Lady Macbeth exerce muito do seu poder sobre si própria e sobre o outro a quem ela se endereça. Trata-se de uma personagem que faz uso da linguagem para tentar pertencer a um mundo que é comandado por uma lógica masculina, onde atos sanguinários são considerados atos valorosos. Lady Macbeth faz um esforço retórico, utilizando-se de sua força vocal, para manipular Macbeth e fazer com que ele aja conforme havia prometido e ela, em última análise, obtenha poder, tornando-se rainha ao lado de seu marido coroado como rei.

Em seguida, para enfatizar a dimensão do seu ímpeto e desafiar Macbeth com relação à promessa que ele havia feito, a personagem constrói uma imagem em seu discurso, que é tão famosa quanto grotesca: “Eu já amamentei / E sei o quanto é doce o sugar do neném; Mas poderia, enquanto me sorria, / Roubar-lhe o seio da gengiva mole / E arrebrantar-lhe o cérebro” (ato 1 cena 7). Nesse momento, Lady Macbeth une elementos radicalmente contraditórios, como a maternidade, o aleitamento materno e o assassinato de um bebê. A ideia que a personagem começa a construir no solilóquio tem continuidade aqui, ao estabelecer uma ligação entre seu corpo de mulher e o suposto corpo de mãe a um corpo que mata, ainda que essa figura sanguinária que Lady Macbeth fantasia para si permaneça apenas na esfera da imaginação, já que ela efetivamente não mata ninguém na peça.

ENCENANDO *LADY MACBETH*

A professora da Universidade de Nova York Tana Wojczuk, em seu livro *Lady Romeo: The Radical and Revolutionary Life of Charlotte Cushman, America's First*

Celebrity (2020), escreve uma biografia de Charlotte Cushman e relata que Lady Macbeth não só foi uma das personagens que renderam a atriz fama nos palcos, como se tornou um de seus papéis principais. Contudo, à época de Cushman, encenar Lady Macbeth era considerado um tanto intimidador por conta da herança deixada pela grande atriz britânica Sarah Siddons, que viveu durante os anos 1755 a 1831. Um comentário do ensaísta e poeta inglês Charles Lamb (1755-1834) registra o alcance e o poder de Siddons no imaginário inglês, afirmando que “[f]alamos de Lady Macbeth, quando, na realidade, estamos pensando em Mrs. S” (GROSSMAN, 2009, p. 143).

De toda maneira, o sucesso de Charlotte Cushman nos palcos e a difusão de seu trabalho na vida cultural de sua época foram incontestáveis. Abraham Lincoln (1809-1865), décimo sexto presidente dos Estados Unidos, recebeu Cushman na Casa Branca. Durante o encontro, Lincoln revelou a atriz seu favoritismo por *Macbeth* e lhe fez a promessa de assisti-la no palco antes de se aposentar do cargo. De fato, após ver Cushman em ação, precisamente quando a atriz encenava o momento em que Lady Macbeth esfrega suas mãos, sofrendo com a visão imaginária delas manchadas de sangue, Lincoln deixou o teatro e escreveu em seu manuscrito do discurso *Gettysburg Address*, transmitido em 1863 durante a Guerra Civil americana, que os soldados enviados às batalhas não teriam morrido em vão (WOJCZUK, 2020, p. 8).

Tana Wojczuk relata que nos Estados Unidos ainda não havia atrizes cuja performance e reconhecimento se equiparassem com Sarah Siddons, em parte porque a participação feminina nos palcos era ainda muito malvista e as polêmicas e ataques ao teatro, tal qual os ataques puritanos na Inglaterra, eram uma constante no século dezenove. No entanto, o ambiente do teatro não deixava de ser atraente, já que “prometia conexões com a alta cultura europeia por meio da ópera, da tragédia grega, e, acima de tudo, Shakespeare” (WOJCZUK, *op. cit.*, p. 21-2).

Acerca das personagens femininas, como se Charlotte Cushman dominasse as partituras das personagens escritas por Shakespeare, Tana Wojczuk menciona que “em uma semana normal, Charlotte encenava Pórcia na quarta-feira, Lady Macbeth na quinta, Goneril em *Rei Lear* na sexta, e rainha Catarina no sábado” (2020, p. 86). Quanto aos espetáculos da peça *Romeu e Julieta*, Cushman contratou com sua irmã, Susan, de traços delicados e femininos, no papel de Julieta. As descrições físicas de Cushman apontam que ela era mais alta do que a maioria dos atores e atrizes com quem

dividia o palco, seu maxilar era marcado e a forma de sua boca se assemelhava ao Arco do Triunfo parisiense, com as extremidades recaídas (WOJCZUK, *op. cit.*, p. 1). A ideia de colocar duas irmãs lado a lado encenando o jovem casal trágico shakespeariano era uma novidade por si só, contudo, Cushman exigiu ainda que o elenco trabalhasse com o texto original de Shakespeare, em vez da versão adaptada escrita pelo ator e organizador do famoso Jubileu de Shakespeare de 1769, David Garrick (1717-1779), que era frequentemente utilizada. As polêmicas acerca da produção somadas à ousadia das irmãs Cushman protagonizando o espetáculo foi um grande atrativo e na noite de estreia, o teatro estava lotado (WOJCZUK, 2020, p. 102).

Um registro do *New York Daily Tribune*, que data de novembro de 1860, enfatizou as notáveis habilidades de luta e espada de Cushman, a tal ponto que, durante a cena com o personagem Tybalt, primo de Julieta, a atriz golpeou a arma de seu oponente com tamanha força que ela foi disparada em direção à plateia, causando uma erupção de aplausos na audiência. De acordo com Wojczuk (2020), o Romeu de Charlotte Cushman era repleto de paixão, e o fato de sua irmã estar no papel de Julieta a protegia de comentários acerca de sua sexualidade. Cushman nunca se casou com nenhum homem, ao contrário, passou a vida ao lado de amigas e amantes, como é o caso da escultora nova iorquina Emma Stebbins (1815-1882). O público feminino seguramente se atraía por essa *Lady Romeo*, achando ali qualidades como sensibilidade, coragem e cavalheirismo, e tal sentimento é registrado com precisão por uma fã anônima, que afirmou que “Charlotte Cushman é um rapaz perigosíssimo” (WOJCZUK, 2020, p. 103). A rainha Vitória (1819-1901) também colocou suas ponderações acerca do trabalho de Charlotte Cushman, declarando que a atriz de fato entrou no personagem de Romeu a tal ponto que ninguém poderia imaginar que ela era uma mulher, sua aparência e voz sendo tão masculinas.

No entanto, a atriz não agradava somente à audiência feminina. O público masculino também registrou suas emoções ao testemunhar o Romeu vivido por Charlotte Cushman. Ao contrário de performances que enfatizavam quase que exclusivamente a selvageria e a violência dos papéis masculinos, Cushman, ao encontrar o corpo morto de Julieta no mausoléu, agarrou-se ao cadáver da irmã e chorou copiosamente. Wojczuk (2020) afirma que, como Romeu, Cushman revelou às plateias algo verdadeiramente novo, precisamente com relação à expressão das emoções, como

ilustra o seguinte comentário de um crítico de teatro, que permanece anônimo na biografia: “Romeu é um personagem que todos os homens sentimentais levam consigo e o estimam de acordo com suas próprias emoções”, e ele prossegue, afirmando que “é possível que nunca antes tenhamos testemunhado uma atuação ao mesmo tempo tão intelectual e teatralmente eficaz” (WOJCZUK, 2020, p. 104). A autora relata que, com buquês de flores em mãos, tanto homens como mulheres aguardavam Cushman na porta do teatro ao final dos espetáculos.

Em 1874, ao final da carreira de Charlotte Cushman, após encenar *Lady Macbeth* pela última vez, a atriz foi laureada e premiada diante de um teatro lotado:

Nesse momento, o *Arcadia Club* presenteou Charlotte Cushman com um enorme buquê de flores, e o crítico literário e poeta William Cullen Bryant colocou uma grinalda em sua cabeça em meio a um turbilhão de aplausos. Assim, na América de 1874, uma atriz shakespeariana de 58 anos de idade foi coroada como uma rainha. (WOJCZUK, 2020, p. 4)

Ao encenar *Lady Macbeth* no teatro, de acordo com Barbara Wallace Grossman (2009), Cushman teve sua atuação descrita pelo crítico John Ranken Towse (1845-1933) com termos como “virago”, uma mulher com trejeitos bastante masculinos e com voz grave, e “mais do que masculina em sua ambição, coragem e desejo, mais sanguinária, ousada e resoluta do que desejava que o seu marido fosse” (GROSSMAN, 2009, p. 144). Assim, a *Lady Macbeth* de Charlotte Cushman passou por uma grande transformação: enquanto Sarah Siddons faz de *Lady Macbeth* uma personagem feminina e frágil, que usava de sua beleza física para seduzir Macbeth a fazer o que ela desejava, Cushman deu a personagem as qualidades de bravura e ímpeto.

Em um capítulo do livro *O que Você Precisa Saber sobre Shakespeare Antes que o Mundo Acabe* (2021), intitulado “Minhas pistas shakespearianas para antes que o mundo acabe”, Fernanda Medeiros afirma que Shakespeare:

escreveu – não só, mas também – para ser visto e falado; fez partituras para corpos, e esses corpos podem ser quaisquer corpos; os corpos que estarão em cena são corpos presentes, o que sempre modulará Shakespeare a algum tempo e lugar circunscrito, tensionando sua universalidade”. (MEDEIROS, 2021, p. 138)

Desse modo, podemos pensar em corpos masculinos encenando personagens femininas, como era o caso dos *boy actors* no palco elisabetano-jaimesco, corpos femininos em papéis masculinos, como é o caso de Charlotte Cushman encenando Romeu, e também em atrizes que moldaram as grandes personagens shakespearianas a seu modo de atuar, como é o caso das distintas e bem-sucedidas performances de Cushman e Siddons. Nesse sentido, acredito que a citação de Fernanda Medeiros ilustra como o texto de Shakespeare sustenta e dá margem a uma diversidade de interpretações dramáticas.

Retornando à personagem em questão, se Lady Macbeth, então, transita entre as fronteiras do que se espera da feminilidade – já que é uma esposa e está circunscrita dentro de um modelo patriarcal – e da masculinidade, na medida em que usa uma retórica de dominação sobre o marido, penso que podemos levar em conta o exemplo de Charlotte Cushman e o fato de que a atriz soube ler as instabilidades de gênero do texto de Shakespeare e usá-las a seu favor. Lady Macbeth é uma personagem cuja trajetória inicia com uma ostensiva falta de hesitação e sensibilidade, mas que acaba nos revelando uma grande imaturidade ou falta de conhecimento de si. A meu ver, a cena em que a personagem fantasia com o assassinato de um bebê mostra uma face extrema do esgarçamento da construção de feminilidade proposto por Shakespeare na concepção de Lady Macbeth. Ela é incapaz de cometer o crime do regicídio e também de suprimir os sentimentos de remorso e culpa. Em seus momentos finais, em que vemos a personagem sonâmbula e alucinando com a visão das mãos sujas de sangue, temos evidências de que tais sentimentos emergem com grande força, e a personagem termina a peça sozinha, sofrendo as consequências da culpa e do horror causado pelos crimes que Macbeth cometeu com sua ajuda.

Charlotte Cushman, sem ser ofuscada pelo fantasma da estrela britânica que a precedeu, valeu-se da qualidade lacunar do texto shakespeariano para construir uma atuação própria e um encontro singular com a referida personagem trágica. É evidente que uma protagonista complexa e profunda como Lady Macbeth possibilita atuações diversas, e a quantidade de montagens e adaptações de *Macbeth*, realizadas até hoje, nos oferece uma ampla galeria de encenações dessa personagem. Para os propósitos deste texto, me parece válido sublinhar que ambas as encenações discutidas aqui servem de

exemplo para ler as instabilidades no texto de Shakespeare e como elas, de fato, dão margem a uma diversidade de interpretações quanto à atuação dramática.

Referências

AMUSSEN, Susan D. The Family and the Household. In: KASTAN, David Scott (Ed.). *A Companion to Shakespeare*. Malden: Blackwell, 1999, p. 85-99.

GROSSMAN, Barbara W. *A Spectacle of Suffering: Clara Morris on the American Stage*. USA: Southern Illinois University Press, 2009.

HOWARD, Jean E. *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*. London/NY: Routledge, 2005.

MACLEAN, Ian. *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

MEDEIROS, Fernanda. Minhas pistas shakespearianas para antes que o mundo acabe. In: MEDEIROS, Fernanda; LEÃO, Liana de Camargo (Orgs.). *O que você precisa saber sobre Shakespeare Antes que o Mundo Acabe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

PRICE, William Thompson. *A Life of Charlotte Cushman*. Nova York: Brentano's, 1894

RACKIN, Phyllis. *Shakespeare and Women*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SIM, Alison. *The Tudor Housewife*. Buffalo: Sutton Publishing, 1996.

SMITH, Emma. *This is Shakespeare*. London: Pelican Books, 2019.

WILCOX, Helen. Feminist criticism in the Renaissance and seventeenth century. In: PLAIN, G.; SELLERS, S. (Eds.). *A history of feminist literary criticism*. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 27-45.

WOJCZUK, Tana. *Lady Romeo: The Radical and Revolutionary Life of Charlotte Cushman, America's First Celebrity*. Nova York/Londres/Toronto/Sydney/Nova Delhi: Avid Reader Press, 2020.

Recebido em: 15/05/2023

Aceito em: 06/07/2023

¹ Este texto é uma versão revisada e expandida do trabalho que apresentei como comunicação oral na X Jornada de Estudos Shakespeareanos, em dezembro de 2022, na Universidade de São Paulo (USP).

² As traduções são de minha responsabilidade, exceto quando indicado.

³ Cf. por exemplo: VIVES, J. L. *The Education of a Christian Woman: A sixteenth-century manual*. In: FANTAZZU, Charles (Ed). Chicago: The University of Chicago, 2000 [1523].

⁴ *The Schoole of Abuse* (1579), de Stephen Gosson e *The Anatomie of Abuses* (1583), de Philip Stubbes, por exemplo.