

A LISBOA CATÓLICA, A MULHER LUSA E A DIMENSÃO
ANGLO-PORTUGUESA DE *MARPLOT IN LISBON* (1710)
E *A WIFE WELL MANAGED* (1715), DE SUSANNA CENTLIVRE¹

Rogério Miguel Puga
Universidade Nova de Lisboa
CETAPS

A dramaturga, atriz e poetisa inglesa Susanna Centlivre (*née* Freeman: c. 1669-1723) é uma das autoras inglesas de maior sucesso, em termos de peças encenadas desde que inicia a sua carreira como escritora em 1700, sendo, de acordo com alguns autores,² apenas ultrapassada por William Shakespeare. Na senda de Aphra Behn (1640-1689), diversas dramaturgas profissionais do século XVIII, entre as quais Mary Pix (1666-1709), Elizabeth Griffith (c. 1727-1793), Catherine Trotter (1679-1749) e Hannah Cowley (1743-1809), localizam a acção de muitas das suas peças nos espaços familiares de Londres, tendo Centlivre desenvolvido a sua técnica de enredos cómicos em algumas peças através do processo de desfamiliarização e/ou *déplacement* que locais de acção estrangeiros como Portugal permitem. De entre as suas 20 peças, as comédias *Marplot in Lisbon* (1710), seqüela de *The Busybody* (1709), *The Wonder* (1714), e a farsa *A Wife Well Managed* (1715) destacam-se em termos de intertextualidade temática no que diz respeito à sua dimensão anglo-portuguesa, nomeadamente os espaços, os estereótipos associados à noção de nacionalidade, a crítica à Igreja Católica, as personagens e a utilização de termos portugueses. Tendo

¹ Texto apresentado no XXI Encontro Anual da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos (APEAA), 15-17 Abril 2010, na Sociedade de Geografia de Lisboa.

² Sobre o (in)sucesso e a recepção da Obra de Centlivre, veja-se Bratton (7-24).

nós analisado a peça *The Wonder* anteriormente (Puga, “The Wonder”), no presente estudo detemo-nos apenas nas comédias *Marplot in Lisbon* e *A Wife Well Managed* através da análise da questão do género e da representação de espaços e práticas culturais e religiosas portuguesas.

Como verificámos no referido estudo, Portugal e personagens lusas são presenças recorrentes no teatro inglês do século XVIII, bastando relembrar algumas das mais famosas comédias publicadas no volume quarto da colectânea *The Modern British Drama* (1811). No primeiro acto de *The Constant Couple* (1699), de George Farquhar (c.1677-1707), Alderman-Smuggler refere o seu barco *Swan*, que acabara de chegar de São Sebastião carregado de “Portugal wines” (Farquhar I, 27), enquanto numa outra comédia desse autor *The Recruiting Officer* (1706), Portugal, Flandres e Espanha são referidos como destinos de viajantes ingleses (Farquhar II, 111). Em *The Good-Natured Man* (1768), de Oliver Goldsmith (c.1730-1774), redigida pouco depois do terramoto de Lisboa, a catástrofe natural é mencionada como um perigo que pode atingir qualquer um (Goldsmith I, 516), tal como em *The Brothers* (1769), de Richard Cumberland (1732-1811), numa fala que apresenta o *background* familiar da personagem Violetta: “Of English Parents born in Lisbon – her family and fortune buried in the earthquake” (Cumberland I, 566), informação que é repetida na página 575, enquanto Portugal é retratado como local de residência de famílias inglesas (II 569) e Violetta é referida como “fair Portuguese” (II 583). Uma outra comédia sentimental do mesmo autor *The West Indian* (1771) menciona ainda Lisboa como destino comum de embarcações inglesas (Cumberland I 588). As três peças de Centlivre de que nos ocupamos neste e no já referido artigo fazem assim parte desse *corpus* de textos setecentistas em que o mundo lusófono, enquanto espaço da acção e estratégia literária, marca uma presença simbólica e frequente.

Ao redigir *Marplot*, comédia encenada no teatro de Drury Lane em 30 de Dezembro de 1710, a dramaturga transporta algumas das personagens de *The BusyBody* para a capital portuguesa, e a acção principal da peça tem lugar nos espaços entre a residência de Don Perriera, que vivera em Inglaterra, e o Terreiro do Paço, marcando o Tejo (“the river”: 139) presença como símbolo cronotópico da paisagem da capital, via de transporte e forma de acesso ao interior do lar. Esse mesmo rio é também referido no último verso do poema “A Woman’s Case” (1720), de Centlivre, quando o sujeito lírico conclui que a fama do mercador inglês Charles Joye, sub-director da South Sea Company (1719-1721), será futuramente tão cantada como a

do Tejo (Centlivre, *The Wonder* 139). Os temas da viagem entre Inglaterra e Portugal, feita por todas as personagens britânicas, e do comércio entre os mais velhos aliados europeus dão lugar ao enredo anglo-português da referida comédia, enquanto o Portugal opressivo caracteriza a Grã-Bretanha, directa e indirectamente, como um país de liberdades, sobretudo para o género feminino. Lisboa serve os propósitos cómicos da peça melhor que qualquer outra cidade portuguesa ou até espanhola, uma vez que a Inglaterra se encontra em guerra com Espanha (Guerra da Sucessão de Espanha, 1702-1714), e Portugal é um velho aliado de Londres e um parceiro comercial importante sobretudo desde a assinatura do Tratado de Methuen (1703); daí que seja mais verosímil que mercadores britânicos visitem Lisboa (Lock, 85) e que oficiais britânicos aí descansem, como acontece em *The Wonder*. A caracterização da e até a crítica à realidade britânica, bem como a (aparente) valorização do Protestantismo e o jogo de espelhos entre fiéis católicos e protestantes são intensificados pelo facto de a acção ter lugar em Portugal, permitindo tal estratégia a ridicularização e a crítica de padres e monges, como verificamos em *Marplot* e sobretudo em *A Wife Well Managed*, textos que aproximaremos no que diz respeito à temática religiosa.

Como já afirmámos, *Marplot* retoma personagens, temáticas e a trama da comédia *The Busybody*, bastando recordar: a personagem que dá título à peça,³ o coronel Ravelin, Charles, a sua mulher Isabinda, o pai desta, Sir Jealous Traffick, cujo aptrónimo reduz a sua personalidade a dois traços distintivos, Don Lopez, “a grandee from Portugal”, Don Perriera, “a Merchant”, Lorenzo “his servant”, Pero, Sancho, o corregedor português, Donna Perriera e Margaritta, “her Duenna” (128). A primeira cena de *Marplot*, como acontece em alguns momentos da acção de *The Wonder*, tem lugar no Terreiro do Paço, grafado sempre como “Terriera de Passa”, onde se encontram duas personagens portuguesas, Don Lopez e Don Perriera, que, tal como os demais católicos portugueses juram por e interpelam Santo António, “Guardian Saint of Lisbon” (173), mais do que uma vez na mesma página (129, 138, 145, 148, 161, 174, 182). O facto de as personagens católicas pedirem ajuda e agradecerem ao santo

³ Em *The Busybody*, *Marplot* é apresentado como “a sort of silly fellow, cowardly, but very inquisitive to know every body’s business, generally spoils all he undertakes, yet without Design” (Centlivre. vol. 2. 1760: 62). A personagem tem tanto sucesso que a dramaturga redige *Marplot in Lisbon*, dando continuidade às cómicas aventuras do simplório ‘pateta’.

padroeiro de Lisboa contrasta com as práticas das personagens protestantes e auxilia o processo de construção de um dos binómios existentes no texto: o Português católico (“Papist”: 148) e o Inglês protestante (“Heretic Dog”: 136, 148, 135, 151-152). Essa temática é também reforçada e ilustrada através de temas como a oração e as práticas religiosas de cada país e do campo semântico associado ao imaginário católico, destacando-se, por exemplo, a missa, a confissão e a tortura da Inquisição (129, 148, 152, 155, 169, 174, 177), bem como os monges do convento de S. Vicente (155, 174) e os padres corruptos (175), elementos que concorrem para a caracterização do espaço estrangeiro da acção e da cor local, como acontece em *A Wife Well Managed*, que expõe os pecados e os excessos de um padre católico. O coronel inglês auto-caracteriza-se como um “true Protestant, and [he] ha[s] a mortal Antipathy to Confession” (Centlivre, Marplot 169), enquanto o efeito cómico do final da peça é rentabilizado quando Isabinda, incógnita, se disfarça de padre antes da confissão final dos criminosos, troca de disfarce com o marido ‘adúltero’, salva-lhe a vida e reconquista-o, qual Amanda em *Love’s Last Shift; or, the Fool in Fashion* (1696), de Colley Cibber (1671-1757). É, portanto, natural que Donna Perriera confesse a Margaritta que “these Englishmen are brave fellows if they were not Hereticks” (135) num dos vários momentos de hetero-caracterização entre portugueses e ingleses, que decerto agradam ao público protestante inglês, pois, como recorda Lock (31), Centlivre escreve farsas, *Spanish plots* e comédias “to please the town [London]”.

No que diz respeito à temática religiosa, *Marplot* e *A Wife* abordam os excessos da Igreja Católica, questão mais proeminente na última peça, farsa de tamanho reduzido na qual as cinco personagens – quatro portuguesas (Don e Lady Piscalto, Father Bernardo e Inis) e uma irlandesa (Teague) – se movem em Lisboa. As duas personagens femininas são as primeiras a entrar em cena, ficando explícita, no diálogo inicial entre Lady Piscalto e Inis, a atracção obsessiva que a senhora sente pelo padre Bernardo, o “charming priest” (25). A empregada, tal como Margeritta em *Marplot*, instiga a patroa a escrever ao clérigo e a confessar-lhe a sua atracção, e recorre a uma série de trocadilhos para, através de um sugestivo *innuendo*, se referir à “healing Art” e à “comfortable consolation” (189) dos padres católicos para com as fiéis de Lisboa, espaço urbano decorativo que não é caracterizado na peça a não ser através da referência ao Convento de São Francisco da Cidade (190, 193, 198), fundado em 1217 e quase totalmente destruído pelo terramoto de 1755. Enquanto o empregado irlandês dos Piscalto, o materialista

Teague, invoca São Patrício (191), as personagens portuguesas invocam Santa Brígide, a Nossa Senhora de Loreto, e sobretudo Santo António (192, 200-201), como acontece nas demais peças de Centlivre cuja acção tem lugar na capital portuguesa, estratégia que veicula o sentimento de pertença e a nacionalidade das personagens.

Na carta que escreve ao Padre Bernardo, a senhora Pisalto, com quem, por sua vez, o clérigo sonha, confessa a este último que quanto mais o vê mais odeia o marido, adensando-se gradualmente o campo semântico da tentação e do pecado, termos aliás utilizados pelas personagens (192). Estes elementos linguísticos e conceitos religiosos associam-se a outras características do universo católico, como acontece, como já vimos, em *Marplot*: a confissão (192), a água benta, o latim (200) e os trajes de padre utilizados para disfarce (193-194) e que possibilitam a troca de identidades através da qual Dom Pisalto se vinga da mulher e de Bernardo. Poderemos ainda estabelecer outras semelhanças temáticas entre as duas peças de que nos ocupamos: a ausência do marido para tratar de negócios, a lei portuguesa representada por agentes como o corregedor e o advogado e a mentira entre os membros do casal, que se tratam de forma cinicamente carinhosa, e que leva Don Pisalto a questionar-se, em tom jocoso: “Did ever Woman make a cuckold with a better Grace? Ounds, she outdoes an English wife” (Centlivre, *A Wife* 193). A comparação de atitudes relativamente a personagens de nacionalidades diferentes é também rentabilizada numa cómica fala de Teague, quando ele afirma que os irlandeses não são “parvos” (*fools*: 197), mas que, pelo contrário, fazem com que os ingleses e os espanhóis passem por tal. As duas mulheres são caracterizadas como mentirosas pelo senhor da casa, que consegue vingar-se e, através da violência cómica, restabelecer a harmonia no seu casamento e lar. Quer o padre quer a mulher, ambos em pecado, são castigados, acabando a personagem principal feminina por chamar monstro e traidor ao sujeito que fora alvo da sua atracção inicial: “Devil ... worse if worse can be, tha Devil, thou very Priest” (199-200), adiantando Inis: “Belzebu ... monster of iniquity” (200-201), ao agredi-lo, ou seja, as personagens católicas pecam, arrependem-se, culpam terceiros e criticam-se entre si no processo ascendente da acção.

A imagem do clero católico é negativa nas peças de Centlivre, o que decerto reforça o efeito cómico das mesmas junto do público inglês. Tal como Donna Ferriera perante Isabinda em *Marplot*, também dona Pisalto se ajoelha arrependida diante do marido suplicando-lhe perdão, ao que este responde: “I will forgive thee; but on condition you ne’ er see your ghostly Father more, no

more Harangues in praise of His sanctity, and Holiness of Life” (202). A ironia e as metáforas religiosas encontram-se assim ao serviço da harmonia doméstica que regressa a esse lar de Lisboa, episódio que recorda, como veremos adiante, o leitor das palavras de Don Ferriera, em *Marplot*, ao proibir a mulher de apreciar pratos culinários ingleses (militares), embora em *A Wife* o conflito não se estabeleça entre nacionalidades diferentes, mas sim em torno do cinismo e do desajuste entre a teoria e a prática dos clérigos e dos fiéis católicos. A ‘fera’ transgressora é finalmente amansada, comunicando o título e a temática de *A Wife* com os de *The Taming of the Shrew* (c.1590), de William Shakespeare, e de *The Husband His Own Cuckold* (1696), de John Dryden Jr., entre outros.

O humor linguístico é predominante em *A Wife*, e em *Marplot* é também conseguido através do recurso quer a vocábulos humorísticos e ‘violentos’ como “cuckhold” e “husband of a whore” (129), quer a termos portugueses ou latinizados, como “spado” (129, 152).⁴ A utilização de formas de tratamento que veiculam respeito e reverência [“don” (128, 142), “donna” (128, 135, 155), “duenna” (128, 135), “senior” (138, 141-143, 149, 151-152, 175, 168, 174, 183), “senior Englise” (141, 149), “seniora” (135, 138, 141-142, 173)] e de termos como “moidore” (132, 150)⁵ e “bravoes” (128, 132) concorre para a caracterização da cor local, tal como acontece em *A Wife* quando o padre católico exclama “Bom, bom, bom” (191). Nesta última peça, cuja acção tem lugar sobretudo no espaço doméstico dos Pisalto, os termos “moidore” (190-192), “senior” (193, 201) e “don” (188, 191, 195) encontram-se também presentes nas falas das personagens lusas e irlandesa, bem como o vocábulo “maistre” (191-192), transformados para se aproximarem da fonética portuguesa e intensificar o cómico de linguagem.

Em *Marplot*, Don Lopez informa o cunhado que a mulher deste se sente atraída por um oficial inglês e desonra assim o

⁴ Uma descrição anónima de Lisboa publicada como anexo ao *Journal of a Voyage to Lisbon*, de Henry Fielding, em Dublin, no ano de 1757, descreve uma “spado” como “a sword about twice the length of ours” (Anónimo 11).

⁵ Moeda de ouro portuguesa comum na Inglaterra na primeira metade do século XVIII. Sir Isaac Newton (1643-1727), *master of the mint* desde 1699, refere o “moydore” numa carta que dirige, em Março de 1712, ao *high treasurer* da Grã-Bretanha: “the Moydore of Portugal, one with another, as they are brought hither by the Merchant” (Shaw 157). Essa moeda é também mencionada em obras de ficção em que mercadores e navegadores portugueses marcam presença, nomeadamente em *Gulliver’s Travels*, de Jonathan Swift (106), *Robinson Crusoe* (195), *The Life, Adventures, and Piracies of the Famous Captain Singleton* (20, 166) e ainda *The Complete English Tradesman* (211), de Daniel Defoe (Puga, “A Imagem” 51, n. 15).

nome e a honra da família, desejando vingar-se. Após a apresentação das personagens portuguesas e da exposição da intriga entram em cena dois protagonistas britânicos, Colonel Ravelin e Charles, que se encontram em Lisboa, o primeiro por razões militares, o segundo para tratar de negócios do seu recém-falecido sogro, Sir Jealous Traffick, amigo de Don Perriera, ficando claras as relações de comércio e de amizade entre Lisboa e Londres subjacentes ao enredo principal do texto. Se a intriga e a inveja parecem mais naturais na capital portuguesa do que na britânica (Lock 65), a má-língua, ou *gossip*, é também um dos temas da peça, ou não fosse Marplot, que acompanha Charles para visitar Portugal, uma das personagens principais.

A figura da mãe encontra-se ausente destas comédias, interagindo apenas filhas, mulheres, irmãs e amantes, tratadas como propriedade lucrativa e baluarte da honra de toda a família. As relações no âmbito da instituição do casamento em Portugal e na Grã-Bretanha são representadas através da comparação por dissemelhança, e a lei patriarcal – a que vinga na casa de Don Perriera em *Marplot* e de Don Lopez em *The Wonder* –, serve-se de várias armas: dos bons costumes, da honra social e familiar e da justiça, que é materializada através das figuras do corregedor e do alguazil, que são chamados para aplicar a lei (masculina) portuguesa. Associam-se assim as temáticas da política doméstica, da felicidade no casamento, das capacidades de perdoar (a natureza humana) e de rir, e das relações entre os géneros (marido-mulher/pai-filha/irmão-irmã) e entre os vários grupos sociais (patrões-empregados), enquanto estes últimos servem de elo de ligação entre o interior doméstico e o espaço público da acção e de portadores de boas novas e má-língua do exterior.

Ravelin confessa passar algum tempo na companhia das mulheres portuguesas e teme ter-se apaixonado por uma francesa, buscando alguns ingleses ‘diversão’ no estrangeiro, como acontece facilmente em Lisboa. Já Charles afirma ter amado a sua mulher até casar com ela e auto-caracteriza-se como marido fiel que procura apenas consolar uma infeliz mulher lusa que não ama o marido, manifestando assim a sua inclinação para as intrigas amorosas. O seu conterrâneo avisa-o relativamente às mulheres locais: “proceed with caution, for the women here are as warm in their revenge as in their Inclinations [...], your mistress finds some pretence to employ her Bravoos, Fellows that dispatch a Dozen men for a Moidore” (132), ou seja, a mulher portuguesa é descrita como ciumenta, cruel e de sangue quente (133, 154), estereótipo associado aos povos ‘latinos’, e que também caracteriza Don Lopez, por sua vez, irascível, vingativo e

destemido ao querer assassinar Marplot e ao ofender a irmã com as seguintes palavras: “Salacious Woman, this adulterous Sister, this Contaminated Fair-one, this Viper of our Family” (149-150), sugerindo um certo efeito cômico físico. No entanto, Don Perriera controla o cunhado e deixa claro que na sua casa os britânicos serão julgados pelo representante da Justiça portuguesa, o corregedor, “Senior Don Garcia Pedro Compostello” (151), cuja função é manter a paz, no caso, entre lusos e estrangeiros. Ainda no meio da acção, Don Perriera serve-se de uma simbólica e humorística metáfora culinária para avisar a mulher dos perigos da tentação carnal [“No regaling your palate with Foreign dishes, they are very dangerous” (137)], para se referir ao hipotético relacionamento desta com o oficial inglês. No entanto a tentação faz-se sentir na esfera feminina, e Margaritta descreve, então, os ingleses como os homens mais generosos no campo do amor e convence a patroa a deixar-se levar pelo seu coração e a envolver-se com o estrangeiro (Charles), cujos estatuto social e beleza são superiores aos do patrão: “Hazard! Are you born in Portugal, and talk of Hazard? Why, there is not a woman in Lisbon that wou’d not run twice as much for such a Fellow – Do you consider the Difference between His and your old Husband?” (138), continuando o seu pensamento na página 141: “you English have excellent faculties to please us women”. Já Charles afirma que as leis da Cavalaria e as relações entre os géneros feminino e masculino são diferentes em Portugal e na Grã-Bretanha, pelo que desconhece os hábitos lusos, ao que Donna Perriera responde que ambos têm que ser discretos, pois “Favours in Portugal must not be boasted of”, sucumbindo às sedutoras palavras de Charles: “Oh happy English women, that have such men as these plenty [...]. I like the description you have given me of England extremely, and envy the pleasant Life your Ladies live. I wish their Husbands cou’d teach ours their complaisance” (143-144 e 172-173, respectivamente). A esses suspiros o inglês responde humoristicamente: “We had rather teach their wives, Madam, who have much more Docility” (173). O jogo de espelhos no que diz respeito às diferenças entre as relações entre géneros adensa-se e a mulher portuguesa é, então, caracterizada como mais dócil que a inglesa porque é, também, mais controlada e logo menos livre e forçada a agradar aos senhores das casas.

O distanciamento físico e crítico, bem como a comparação que o binómio Portugal – Grã-Bretanha permite, contribui para uma das características da obra de Centlivre estudadas por M. Finberg (xix, xxii), o recurso à literatura para comentar e criticar, de forma irónica, a condição feminina na sociedade augustana, acabando a maioria das personagens femininas de Centlivre por

agir por conta própria, como acontece com Isabinda em *The Busybody*, quando o seu pai, habituado aos costumes espanhóis, a deseja retirar de Inglaterra para que ela não possa fazer uso das liberdades que o seu país possibilita às mulheres, planejando casá-la com um mercador espanhol católico, enquanto a jovem prefere casar com um protestante. Curioso é o facto de Isabinda, já casada com Charles e inicialmente disfarçada de homem, visitar com total liberdade Portugal, onde mulheres como Donna Perriera são vítimas da crueldade de homens como o irmão, enquanto a Grã-Bretanha é considerada uma nação onde reina a liberdade individual. O facto de a acção ter lugar em Portugal permite a Centlivre criticar indirectamente e elogiar de forma directa os seus conterrâneos, bem como satirizar a opressão e a repressão patriarcal da liberdade individual na Península Ibérica católica, tornando-se claro que as mulheres, como Isabella e Violante em *The Wonder: A Woman Keeps a Secret*, conseguem manter segredos em nome da honra e em prol do (seu) género oprimido e conquistam o mesmo estatuto que as personagens masculinas; daí o subtítulo dessa peça (Williamson 200, 203).

Marplot evidencia a maior liberdade da mulher inglesa e a docilidade da portuguesa 'amansada' pelo peso da sociedade patriarcal católica. De facto, são vários os historiadores que defendem, ao longo dos tempos, que o Protestantismo introduz na Inglaterra uma visão mais positiva do casamento por comparação à tradição católica da Idade Média (Maclean 19-20; Keeble 115-117), teoria refutada por Stone (1977) ao defender uma certa continuidade com o passado, podendo ser essa última a ideia ironicamente subjacente aos enredos cómicos de Centlivre. Já no século XVII, a tradição popular inglesa descrevera a Inglaterra como um 'paraíso para mulheres', uma vez que se uma ponte fosse construída entre a ilha e o continente as mulheres continentais correriam para Inglaterra, afirmando o pastor Zachary Crofton (1626-1672) que as mulheres inglesas não são tão submissas como as francesas (Capp 6-7). No entanto, o amor e as atitudes como os de Donna Perriera, portuguesa, ou os de Charles, inglês, são universais e remetem para a natureza humana e não para estereótipos nacionalistas, como Centlivre parece concluir. Por essa razão, no final do quinto e último acto, Donna Perriera, arrependida e agradecida, ajoelha-se perante Isabinda, que lhe perdoa, como se de uma parábola-dentro-da-peça se tratasse, fazendo eco da revisão dos valores morais e sociais por parte das personagens típicas da chamada comédia sentimental, que reage contra os excessos da *comedy of manners* (Barbudo 14-15).

Isabinda viaja da Grã-Bretanha até Portugal e move-se livremente disfarçada de padre, enquanto a mulher lusa raramente abandona o espaço doméstico, sente-se enclausurada pelo senhor/amo e é forçada a libertar-se. A mulher inglesa – na figura de Isabinda, que salva e perdoa o marido – é considerada menos dócil por Charles, e poderá sê-lo, do ponto de vista masculino, devido à maior liberdade e margem de reivindicação que tem, se comparada com a mulher portuguesa. Fica, assim, claro que na ausência do marido (Charles), a mulher (Isabinda) fica fora do controlo masculino e age por conta própria. É essa mesma ideia que leva Donna Perriera a sentir-se segura quando o marido fingê ir para St. Ubes (Setúbal: 168, 174) para poder surpreendê-la na traição.

Os enredos intrincados e os temas de *The Busybody*, *Marplot* e *The Wonder* ecoam os da chamada comédia espanhola de intriga ou de capa e espada (Loftis 70-75), nomeadamente no que diz respeito aos papéis de género representados como pólos opostos, à luta entre os jovens enamorados e à vontade de pais ou mentores tiranos, que, tal como em *The Wonder*, tentam forçar as filhas a casar por interesse. As jovens acabam por agir de forma activa e enganam os progenitores materialistas, com a ajuda dos seus pretendentes e amigos, por entre (sub)enredos paralelos, duelos e jogos de identidade e disfarces, que, no período histórico (literário) em questão, consistem apenas na mulher que se veste de homem e não no inverso (Copeland 126; O'Brien 184). Os textos de Centlivre de que nos ocupamos podem, assim, ser lidos à luz das palavras de Backscheider (83), Frushell (17), López (141) e Freeman (73-75) relativamente à experiência doméstica e profissional das escritoras dos séculos XVII-XVIII, sobretudo no que diz respeito às políticas de casamento, à aceitação social e às relações familiares, assumindo-se essas obras literárias femininas como renegociações da própria condição feminina na sociedade patriarcal, ao carnavalescar (Bakhtin 19) os papéis do género. Outra leitura da obra de que nos ocupamos é apresentada por Katharine M. Rogers (100) ao afirmar que Centlivre tem sucesso no mundo do teatro porque escreve como um homem. De acordo com López (141), a obra da dramaturga serve como modelo de referência para as obras de transição entre a tradição literária da Restauração e a “nova comédia” do século XVIII, que recupera tópicos renascentistas e do período da Restauração, como o casamento(-prisão) à força, e adopta-os ao contexto social coevo.

Em *Marplot* a dramaturga utiliza o espaço português para criticar, através do riso que tem o poder de (re)educar (Buckley 15, 155, 191), quer a realidade inglesa de forma distanciada,

quer a realidade portuguesa, por exemplo, através de Donna Perriera, a esposa católica que se quer recatada em vez de se evolver com oficiais ingleses a caminho da missa.

A atitude patriarcal e opressora de Don Lopez ecoa a da personagem homónima em *The Wonder*, enquanto as restantes personagens parecem indicar ao público (leitor) que o desejo, tema preponderante da peça, é a força que as move, seja o desejo amoroso, carnal, o de ser ouvido, o de enriquecer ou controlar, ou ainda o de liberdade.⁶ Se, como Turner (45) afirma, temas como o adultério e as intrigas amorosas e sexuais ficcionalizadas por uma mulher escandalizam algumas mentes mais conservadoras na Grã-Bretanha setecentista, talvez a localização da acção no Portugal distante e as personagens católicas esbatam essa reacção, enquanto Lock (96) conclui que a capital portuguesa é o palco da acção das três peças por duas razões, com as quais concordamos:

Lisbon is first a more plausible locale for the comedy of intrigue. Tempers are hotter, honor more sacred, jealousy more rife than in London. Fathers and brothers exercise despotical control ... Disguise and secret assignation are accepted as everyday occurrences... Centlivre also used the Lisbon setting to develop a contrast between English and Portuguese society and institutions. The personal and political liberty enjoyed by the English is set against the servile conditions of unenlightened despotism.

Podemos assim concluir que em ambas as peças há uma ordem inicial, o desequilíbrio (caos), e finalmente – após os sucessivos envios de cartas, os encontros marcados, atrasados e interrompidos -, a ordem reposta, o (re)equilíbrio, como acontece em muitas outras peças inglesas com dimensão anglo-portuguesa, nomeadamente *Englishmen for My Money; Or A Woman Will Have her Will* (c.1598), de William Haughton (Puga, “The Strangers” 249-277), sendo esse desequilíbrio causado, em parte, pela resistência das personagens femininas ao *status quo* patriarcal e aos interesses masculinos que normalmente vigoram. Se em *Marplot* e em *A Wife* as mulheres prevaricadoras acabam por se arrepender, em *The Wonder* as filhas, irmãs e mulheres de maridos portugueses e ingleses parecem ser as últimas a rir, provando que a condição (natural e imposta) feminina é universal.

⁶ Num estudo sobre o enredo das peças de Centlivre, O'Brien (2001) relaciona a estrutura e o desenvolvimento do enredo com os temas quer da sorte e da busca do conhecimento, quer do desejo que a personagem tem de controlar o seu futuro.

OBRAS ESTUDADAS

- Centlivre, Susanna. "Marplot in Lisbon: Or, the Second Part of the Busy Body. A Comedy". *The Works of the Celebrated Mrs. Centlivre*. vol. 2. Londres: J. Knapton, 1760. 125-184.
- . "A Wife Well Managed: Farce". *The Works of the Celebrated Mrs. Centlivre*. vol. 3. Londres: J. Knapton, 1760. 187-202.

OBRAS CITADAS

- Anónimo. "An Account of the City of Lisbon, As It Stood before the 1st of Nov. 1744. And of the Customs, Manners, etc. of the Inhabitants". *Henry Fielding. A Journal of a Voyage to Lisbon*. Dublin: James Hoey, 1756. 1-12.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana UP, 1985.
- Backscheider, Paula R. *Spectacular Politics: Theatrical Power and Mass Culture in Early Modern England*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1993.
- Barbudo, Maria Isabel Sampaio. "Introdução". *Richard Brinsley Sheridan. A Escola da Má-Língua*. Lisboa: Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa, 2006. 9-20.
- Buckley, F. H. *The Morality of Laughter*. Ann Arbor: The U of Michigan P, 2008.
- Bush-Baily, Gilli. "The Mystery of Revival: Performance and Reception of Susana Centlivre on the Modern Stage". *The Public's Open to Us All: Essays on Women and Performance in Eighteenth-Century England*. Ed. Laura Engel. Cambridge: Cambridge UP, 2009. 283-299.
- Bratton, Jackie. "Reading the Intertheatrical, or, the Mysterious Disappearance of Susanna Centlivre". *Women, Theatre and Performance: New Histories, New Historiographies*. Ed. Maggie B. Gale e Viv Gardner. Manchester: Manchester UP: 2000. 7-24.
- Capp, B. S. *When Gossips Meet: Women, Family, and Neighbourhood in Early Modern England*. Oxford: Oxford UP, 2003.
- Centlivre, Susanna. "The Busy Body. A Comedy". *The Works of the Celebrated Mrs. Centlivre*. vol. 2. Londres: J. Knapton, 1760. 59-126.
- . *The Wonder: A Woman Keeps a Secret*. Ed. John O' Brien. Ontário: Broadview Press, 2004.
- Copeland, Nancy. *Staging Gender in Behn and Centlivre: Women's Comedy and the Theatre*. Aldershot: Ashgate, 2004.
- Cotton, Nancy. *Women Playwrights in England, c.1361-1750*. Lewisburg: Bucknell UP, 1980.
- Cumberland, Richard. The Brothers. *The Modern British Drama*. Vol 4: *Comedies*. Londres: William Miller, 1811. 564-587.
- . "The West Indian". *The Modern British Drama Vol 4: Comedies*. Londres: William Miller, 1811. 588-618.

- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge UP, 1959.
- . *The Life, Adventures and Piracies of Captain Singleton*. Oxford: Oxford UP, 1969.
- . *The Complete English Tradesman*. Londres: BiblioBazaar, 2007.
- Farquhar, George. "The Constant Couple". *The Modern British Drama*. Vol 4: *Comedies*. Londres: William Miller, 1811. 26-54.
- . "The Recruiting Officer". *The Modern British Drama*. Vol 4: *Comedies*. Londres: William Miller, 1811. 103-132.
- Finberg, Melinda C. Introduction. *Oxford English Drama: Eighteenth-Century Women Dramatists*. Oxford: Oxford UP, 2001. ix-xlvi.
- Freeman, Lisa A. *Character's Theatre: Genre and Identity on the Eighteenth-Century Stage*. Filadélfia: U of Pennsylvania P, 2001.
- Frushell, Robert C. "Marriage and Marrying in Susanna Centlivre's Plays". *Papers on Language and Literature*. 22 (1986): 16-38.
- Goldsmith, Oliver. "The Good-Natured Man". *The Modern British Drama*. Vol 4: *Comedies*. Londres: William Miller, 1811. 513-537.
- Keeble, N. H. ed. *The Cultural Identity of Seventeenth-Century Woman: A Reader*. Londres: Routledge, 1994.
- Lock, F. P. *Susanna Centlivre*. Boston: Twayne Publishers, 1979.
- Loftis, John. *The Spanish Plays of Neoclassical England*. New Haven: Yale UP, 1978.
- López, Sónia Villegas. "Transgression and After: Fathers and Daughters in Susanna Centlivre's *The Busybody*". *Sederi VIII* (1997): 141-145.
- Maclean, Ian. *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*. Cambridge: Cambridge UP, 1980.
- O' Brien, John. "Busy Bodies: The Plots of Susanna Centlivre". *Genre and Culture: Serious Reflections on Occasional Forms*. Ed. Dennis Todd e Cynthia Wall. Londres: Associated UP, 2001. 165-189.
- Pearson, Jacqueline. *The Prostituted Muse: Images of Women and Women Dramatists 1642-1737*. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1988.
- Puga, Rogério Miguel. "A Imagem dos Navegadores Portugueses na Literatura Inglesa Setecentista: Robinson Crusoe, Captain Singleton e Gulliver na Senda das Rotas Marítimas Portuguesas". *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*. 8 (1999): 47-79.
- . "'The Strangers May Goe Seeke Them Uives': A Dimensão Anglo-Portuguesa de *Englishmen for My Money; Or A Woman Will Have Her Will* (c.1598), de William Haughton". *(Ex)Changing Voices, Expanding Boundaries*. Ed. Carla Ferreira de Castro e Luís Guerra. Évora: Universidade de Évora, 2009. 249-277.
- . "Entre o Terreiro do Paço e Londres: O Jogo de Espelhos Anglo-Português em *The Wonder: A Woman Keeps a Secret* (1714), de Susanna Centlivre". *Anglo-Saxónica: Revista do Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa*. 29 (2011), no prelo.

- Rogers, Katherine M. *Feminism in Eighteenth-Century England*. Urbana: U of Illinois P, 1982.
- Rubik, Margarete. *Early Women Dramatists, 1550-1800*. Londres: Macmillan, 1998.
- Shaw, William A. *Select Tracts and Documents Illustrative of English Monetary History 1626-1730*. Londres: Frank Cass, 1939.
- Stone, Lawrence. *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1977.
- Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. Londres: Macmillan, 1995.
- Turner, Cheryl. *Living by the Pen: Women Writers in the Eighteenth Century*. Londres: Routledge, 1994.
- Williamson, Marilyn L. *Raising their Voices: British Women Writers, 1650-1750*. Detroit: Wayne State UP, 1990.