

## ESTUDOS

### “IN DUTY TO A FATHER”: AS DIMENSÕES ANGLO-PORTUGUESA E CARNAVALESCA DA TRAGÉDIA *THE MAID’S REVENGE* (C.1626), DE JAMES SHIRLEY<sup>1</sup>

Rogério Miguel Puga  
CETAPS/FCSH-Universidade Nova Lisboa

A primeira tragédia do poeta e dramaturgo James Shirley (1596-1666), *The Maid’s Revenge* (TMR), é redigida entre 1625 e 1626, registada no *Office book*, de Sir Henry Herbert, em Fevereiro de 1626, encenada nesse ano, no Cockpit Theatre, pelos Queen Henrietta’s Men, e publicada em 1639-1640 (Forsythe iii, xxiv-xxv). Ao adaptar livremente o enredo ‘português’ da sétima história (“A Portugal History: History VII. Antonio and Berinthia”, 73-88) do segundo livro de *The Triumphs of God’s Revenge against the Crying and Execrable Sin of Murder* (1621-1635), do mercador de Exeter John Reynolds (c.1558-c.1655), Shirley resume micro-enredos, esbate a moral (religiosa) da história original, introduz mais personagens lusas, como Count de Monte Nigro, Castabella, Scarabeo e a “nurse” que aparece apenas na lista de personagens, fazendo ainda outras alterações que Forsythe (136-148) e Carter (xxvii-xxxv) analisam e comparam tematicamente a outras peças da altura. Em 1833, o *editor* William Gifford altera o texto e insere didascálias e informação como a lista dos três locais da acção: “Scene, Portugal: — the first at Lisbon, the rest partly at Elvas, and partly at Avero”

---

<sup>1</sup> Este estudo foi realizado no quadro do Projecto Estratégico PESt-OE/ELT/UI4097/2011, domiciliado no CETAPS (Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies) e financiado pela FCT- Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

(Gifford 102), localidades que são referidas logo no início do texto de John Reynolds (73-77). As ficções breves deste último autor inspiram várias peças nos séculos XVII-XVIII, como *TMR*, *The Changeling* (1622), de Thomas Middleton e William Rowley e *The Rival Sisters* (1695), de Robert Gould, cujas acções têm lugar na Península Ibérica, e ainda *Examples of the Interposition of Providence in the Detection and Punishment of Murder* (1752).

Antes de analisarmos a dimensão anglo-portuguesa de *TMR*, comecemos por um resumo do enredo: o espaço principal da acção é a (então) vila de Aveiro, nomeadamente as esferas domésticas e do poder de uma nobre família portuguesa. Gasper de Vilarezo é pai de Sebastiano, Catalina e Berinthia, sendo esta última amada por Velasco e pelo amigo da família Antonio de Ribeiro, irmão de Castabella, cuja família (igualmente nobre) é oriunda de Elvas, uma das mais importantes cidades-fronteira portuguesas. Gaspar ordena que a sua filha mais velha Catalina case antes da mais jovem, e Antonio finge visitar Catalina para poder ver Berinthia. Catalina apaixona-se por Antonio e, ao descobrir que fora traída, enclausura a irmã e planeia o seu rapto e envenenamento. Antonio descobre o plano e boicota-o ao raptar Berinthia e levá-la para o seu castelo de Elvas. A pedido do seu pai, Sebastiano vai a Elvas enfrentar Antonio e acaba por se enamorar da irmã deste, Castabella. Catalina convence o pai a vingar-se e ele acaba por ordenar a Sebastiano que assassine Antonio. Embora os jovens sejam grandes amigos, Sebastiano respeita a vontade paterna, luta com Antonio e mata-o. Berinthia chora a morte do seu amado e após decidir vingar-se, esfaqueia o irmão (Sebastiano), envenena a irmã e suicida-se. No final da peça, Castabella, ao ver-se sozinha, refugia-se num convento.

Como veremos, *TMR* vai sugerindo um imaginário geocultural que o público informado associaria intertextualmente ao sul da Europa católica, e, se esta peça representa lares nobres portugueses, a *masque* de Shirley *Cupid and Death* é encenada, em Março de 1653, para João Rodrigues de Sá e Meneses (1619-1658), 3º conde de Peneguião, embaixador extraordinário de Portugal na Inglaterra entre 1652 e 1655. Ao longo da tragédia de que nos ocupamos, não há quase página em que os termos “valour”, “merit”, “noble”, “lordship”. “nobility”, “virtue/virtuous”, “(dis)honour”, “justice”, “treachery”, “blood”, “[family] name” “virginity”, “blood”, “obedience”, “friend”, “passions” e “vengeance/revange” não marquem presença, e a repetição desses vocábulos intensifica o imaginário luso, a caracterização do *ethos* das personagens e o espaço social da acção. Aliás, o adjectivo “noble” e os substantivos “nobility” e “honour” saturam o

tecido do texto dramático, tal como o termo “poison” a partir do momento em que Catalina decide envenenar a irmã, tornando-se rapidamente óbvio que todas as personagens são movidas por uma sentimento de (des)honra e de (in)justiça, cada uma a seu modo. Alguns dos temas estabelecem um diálogo intertextual entre *TMR* e várias obras de Shirley, nomeadamente no que diz respeito ao envenenamento, que é associado à religião (*The Politician*, *The Cardinal*, *St. Patrick for Ireland*), ao homicídio (*The Traitor*, *Love’s Cruelty*, *The Cardinal*), a duelos (*The Cardinal*, *The Court Secret*), à vingança (*The Traitor*, *The Duke’s Mistress*, *St. Patrick for Ireland*, *Love’s Cruelty*, *The Politician*, *The Cardinal*) e ao pretendente fanfarrão (*Love Tricks*, *The Traitor*, *The Politician*), que, como é sabido, é uma figura comum nas peças da altura.

Numa Inglaterra em permanente tensão religiosa e política, a literatura veicula conflitos e preocupações<sup>2</sup> através de temáticas como a traição, o descontrolo emocional, a impetuosidade, a autoridade ‘cega’, a imutável sociedade patriarcal (tirana) e a desordem que advém do desrespeito pela ordem, nem que injusta, imposta por governantes e familiares. Em *TMR* e noutras peças, como *The Bird in a Cage* (1633), Shirley veicula a ideia da mulher que necessita de ser protegida/controlada e que ao fingir e ao seguir os seus instintos poderá tornar-se um perigo para o *status quo* (Nesler 220); daí que tenha que ser enclausurada, e em *TMR* é-o até por outros vingativos membros da comunidade feminina. Esses temas e o ambiente caótico são mais facilmente abordados se exotizados (também) como exemplo da ruína e da desgraça alheia, a evitar na Inglaterra. A *commonwealth* mantida de forma equilibrada e saudável pelas autoridades civis e religiosas é um dos subtemas da peça do autor católico, e, como demonstra a determinação de Berinthia, nem os fortes laços de sangue são mais fortes que a necessidade de vingança e de fazer justiça; aliás, como recorda Clare (3), “in feuds — real or fictional — vengeance breeds vengeance; violence escalates and all parties are consumed in a domino effect of hatred and retaliation.” Como veremos, a excessiva vingança (final) e o castigo dos malfeitores por Berinthia reforçam a

---

<sup>2</sup> Ingram (74) refere que, em meados da década de 20 do século XVII, “the miseries of adverse harvest conditions, industrial contraction and trade slump were capped by a visitation of the plague in 1625”. Consequentemente, o crime e a violência aumentaram, e com eles o sentimento de desordem social, o medo e a necessidade de controlo; o que explica, em parte, a preocupação com a temática da justiça (tema-base da *revenge play*), e que é, no fundo, intemporal.

ideia da necessidade de justiça e até de ordem familiar, e vão de encontro ao horizonte de expectativas do espectador, uma vez que a vingança, enquanto reacção do ser humano, é uma forma poética de restabelecer a ordem no seio da família e da sociedade, tendo, como é sabido, a mensagem da *revenge play* um efeito ‘didáctico’ ao veicular e reforçar normas e valores sociais vigentes. Catalina decide vingar-se por se sentir traída e porque a irmã e Antonio desobedeceram à vontade paterna, gerando a ‘cegueira’ de Gasper e da sua filha mais velha a desordem no lar, concluindo Catalina: “Is this the dutie bindes her to obey/A fathers precepts, tis dishonour to me” (17), ideia que desenvolve mais tarde quer ao referir o “duty to a father” (20), expressão que usamos no título deste estudo, quer ao exclamar “Oh cunning treachery! Worthy our justice” (23). O próprio pai teme, face à desobediência de Berinthia, que a boa imagem e honra familiar esteja perdida e o seu sangue (linhagem) manchado (45), exacerbando Catalina estrategicamente emoções como o ódio, a dúvida e o desejo de vingança sangrenta (31) nos homens que a rodeiam, manipulando-os. O pai acaba por ser enganado pelas duas filhas, e a que despoleta toda a tragédia é aliás (hetero- e auto-)caracterizada como egocêntrica, por vezes de forma hiperbólica (“I shall prove a wandering starre, I have a course which I must for my selfe”), cruel (“Sister, Ile breake a Serpents egge betimes./And teare Antonio from thy very bosome; Love is above all law of nature, blood”, 24) e dada a fúrias e a invejas (“mad with rage, and envy”, 33). A preocupação constante com o estatuto da linhagem, ou seja, com o apelido, é também utilizada como desculpa ou fachada para justificar justos desejos de vingança.

O ideal da mulher virtuosa é um constructo masculino, e na *revenge play* jacobina essa figura não se auto-anula, mas levanta a voz (Erickson 24; Allman 17-19), como aliás Berinthia faz ao revoltar-se contra os tiranos que a prejudicaram. Também os filhos do sexo masculino são manipulados por essas narrativas da honra, e o constructo da identidade (nobre) da família é utilizado pelo pai Vilarezo para controlar Sebastiano. A figura-tipo do pai, tio ou tutor avaro que proíbe a filha, sobrinha ou protegida de casar por amor e lhe impinge um pretendente marca presença em várias peças de Shirley (*Love Tricks*, *The Brothers*, *The Witty Fair One*, *Love in a Maze*, *The Gamester*, *The Constant Maid*),<sup>3</sup> bem como na comédia neo-latina universitária

---

<sup>3</sup> Para uma lista de obras inglesas em que esse tema marca presença, veja-se Forsythe (105).

*Ignoramus* (1614-1615), de George Ruggle, e em *Englishmen for my Money Or A Woman Will Have Her Will* (c.1598), de William Haughton, ambas as peças com enredos de cariz anglo-português (Puga “The Strangers May Goe” 249-277), e em que vence o partido justo, ou seja, os protagonistas jovens que se movem por amor. A personagem masculina portuguesa dá, assim, em vários textos dramáticos, forma ao estereótipo do ‘tutor’ católico materialista, usurpador e injusto. Ao contrário do tutor/pai luso em *Ignoramus* e *Englishmen for my Money*, Vilarezo não é materialista e preocupa-se com o bem-estar das filhas, mas apenas enquanto a vida dos descendentes não danificar a ficcional imagem pública da família. O patriarca não se opõe ao casamento de Berinthia com Antonio por desigualdade de estatuto ou por falta de dinheiro do pretendente, motivos normalmente utilizados nas peças que referimos, mas porque deseja casar primeiro a sua filha mais velha e manter a ordem ‘cronológica’ nos casamentos das jovens. Na Inglaterra de então, a ideia do respeito absoluto pela vontade paterna nunca foi absolutamente aceite pelos mais novos ao escolher o futuro cônjuge e ao reclamar liberdade para o fazer (Sinfield 70; Houlbrooke 71), e esse dilema é veiculado por Antonio ao comentar a vontade de Gasper: “it is but tyranny, /Plaine usurpation to command the Minde/Against its owne election” (18-19). Os amores paterno e conjugal é saudável se não tiranizar e se despertar emoções que possam ser controladas, pois a desordem dos Vilarezo destrói o lar da família e o de Antonio, acarretando morte e solidão (Castabella). A proibição e a injustiça paternas, bem como a crueldade e o ódio fraternos geram uma energia destrutiva que leva ao caos fatal que Castabella anula ao optar pela vida religiosa.

Utilizamos o conceito ‘patriarcal’ cientes de que este não está apenas directamente associado ao conceito de masculinidade, sendo “gender-complicated” (Claridge e Langland 3) e “multivalente” (Erickson 23, Allem 22), pois nem sempre os poderosos são (apenas os) homens, nem as vítimas apenas mulheres, e toda a comunidade ajuda a elaborar esse constructo. Em *TMR*, Catalina esconde os seus desígnios e manipula o pai para atingir os seus objectivos, recorrendo assim ao silencioso poder informal<sup>4</sup> da mulher para influenciar o destino da sua

---

<sup>4</sup> Poder que a mulher tem e exerce a partir do espaço doméstico, nos bastidores da vida social e da política, enquanto mãe/educadora, irmã, filha, dona de casa, conselheira, mecenas cultural e religiosa (Alston 25; Orr 9-15). Sobre a representação da ideologia patriarcal na obra de Shirley, Clark (126) afirma que “more than the tenet of absolute

família e levar o progenitor a pensar que é a vontade dele que está sempre em causa. Se a instituição da família é debatida pelos autores ingleses puritanos como ‘célula’ da sociedade na qual os cidadãos são educados, a (des)ordem familiar é uma metáfora para a do Estado, bastando recordar a comparação da família à *commonwealth*, nas obras *A Godly Form of Household Government* (1), de Robert Cleaver (1598), *Christian Oeconomie* (669), de William Perkins (1609) e *Of Domesticall Duties* (2v), de William Gouge (1622). Aliás, em *TMR*, o próprio Gasper de Vilarezo refere-se à sua família como uma célula do reino, a grande família do rei, a quem ele deve obediência; daí que os seus filhos lhe devam também obedecer, pois a ordem é mantida pelo respeito a essa hierarquia: “come I am thy Father./ Value my blessing, and for other peace/Ile to the King” (60). Com a tirania e a desordem, a família deixa de ser um universo de afectos construtivos e de sonhos (futuros casamentos) e passa a ser um micro-cosmos de traições, ódios e vinganças fatais. Após a morte de Antonio, Berinthia assemelha-se cada vez mais a Catalina, despertando em si a raiva que caracterizara até esse momento apenas a sua irmã, e no final já não se ouvem fórmulas respeitosas de tratamento, mas uma intensa e pouco ‘nobre’ troca de insultos, acompanhada de violência física para com a empregada: “queene of hell...witches...fooles...divell sister” (65). Um crime violento cometido por um familiar torna-se mais horrendo e acentua os efeitos devastadores da ‘cegueira’ e do descontrolo emocional. No entanto, Sebastiano arrepende-se de ter assassinado o amigo porque a sua consciência sobrepõe-se ao dever filial, ou seja, não conseguimos fugir à nossa natureza mais profunda, e o final da peça transmite uma mensagem da redenção e a possibilidade da saída religiosa (Castabella), um gesto positivo e equilibrado no seio do caos familiar e sentimental.

Como já referimos, o enredo de *TMR* é plasmado por Shirley de *The Triumphs of God’s Revenge*, sendo a relação antagónica

---

monarchy, Shirley’s tenet of patriarchy appears to form a fundamental assumption. The moderation suggested by a chastened and thus concerned father in his earliest known comedy, *Love Tricks*, and by a disastrously rigid father in his earliest tragedy *The Maid’s Revenge*, disappears with *The Wedding* (1626-29). This comedy first presents his pattern in which patriarchs rightly employ their powers in seemingly obstructive but truly provident ways...More typically, when Shirley’s father impede their children, the children, as in *The Witty Fair One* (1628), seek paternal blessings...Shirley’s portrayal of fathers virtually prohibits anything more than nonessential variations of his culture’s patriarchal hierarchies. Beyond that, Shirley’s presentation of male superiority consistently reinforces and interlocks with his other hierarchical views”.

entre irmãos também tema da peça *The Cruel Brother* (1627), de William Davenant, entre muitas outras. Aliás, como recorda Warnock (53), as relações entre irmãos possibilitam aos dramaturgos do século XVII apresentar conflitos psicológicos, sociais e de gênero: “in insisting that siblings turn their desire for revenge upon themselves, rather than upon the figures who caused their dishonour..., both Shirley and Davenant defuse the potential subversiveness of the sibling revenger and use sibling strife as a metaphor for the subject’s willingness to destroy himself (herself) rather than challenge the rule of father or king”. Relativamente a *TMR*, essas palavras apenas se aplicam a uma das personagens, Sebastiano, que respeita cegamente as ordens tiranas do pai, existindo duas posições para com o poder patriarcal, a referida atitude de Sebastiano e o desafio feminino do desejo paterno em nome do amor e da justiça (Berinthia), enquanto Catilina manipula todos os que a rodeiam, sobretudo o pai, que no final reconhece ser o culpado de toda a tragédia, e não Berinthia: “*Vil... [the] author of their deaths, 'twas Villarezo*” (68). Esse *mea culpa* epifânico funciona assim como reconhecimento (*anagnorisis*) e crítica à sociedade patriarcal tirana,<sup>5</sup> que se mantém inalterável, pois na última cena Gasper continua a ignorar as necessidades de terceiros. Já Antonio resguarda-se no seu harmonioso espaço de poder, o castelo de Elvas, onde também Berinthia se esconde da ameaça e que é invadido pelos homens de armas de Villarezo. O *Self* assume e revê a sua identidade no âmbito familiar e sobretudo por comparação com os seus irmãos; daí o orgulho ferido e a inveja que Catalina sente face à preferência de Antonio por Berinthia. Como informa Warnock (12, 18),

the self-destructive hostility between the brother and sister who savagely fight with each other then becomes a powerful symbol of disorder and chaos within the family...As Renaissance drama recognized, siblings are a part of one’s self and contain crucial aspects of one’s identity, a notion particularly unsettling to the period’s rigid hierarchy based on gender and its emphatic differentiation between male and female.

---

<sup>5</sup> Num estudo feminista sobre o teatro renascentista inglês, Findlay (83) afirma que a sociedade patriarcal é a causa da tragédia em *TMR*, “but at the same time, as in so many plays..., male authority proves very brittle in the face of revenge. Drawn from the primitive energy of the Furies, revenge has the power to consume and dissolve gendered identities, to elevate women to new heights of self-determination in its pyrotechnic and destructive splendour.”

A peça aborda temas como a identidade e a honra pessoais e familiares, remetendo o caos no ambiente 'caseiro' das duas famílias para a ideologia da vida privada e familiar (Rose 25-214), enquanto o facto de a ordem doméstica poder ser facilmente desequilibrada enfatiza a ansiedade em torno da instabilidade da família moderna (Comensoli 16-65). A mulher é representada como agente e ferramenta central da luta pelo poder familiar, e, claro, a sua caracterização, tal como a da família, não é estável, mas sim dinâmica (Rose 1, Comensoli 16). A tragédia surge inúmeras vezes da transgressão feminina e da rebelião contra a autoridade patriarcal (Callaghan 9, 59), concluindo Callaghan (67) que as mulheres-personagens são "a shifting subject... sometimes idealised and sometimes denigrated...the progression from transgressive sinner to beatified saint is the result of the constant tension in dramatic representation of women between the polarities through which they are constructed". Em *TMR*, Catalina e Berinthia são caracterizadas por contraste a Castabella, que se resigna ao amor por Sebastiano e se enclausura voluntariamente.

A religião católica não é visada de forma negativa na peça, sendo inclusive um refúgio pacífico e positivo para Castabella, possibilitando-lhe a crença na vida após a morte o reencontro com o seu amado. Quando nada mais resta à mulher solitária, a fé e a vida religiosa são a única saída, contrariando o convento como espaço de protecção e evasão (para vítimas indefesas femininas) que encerra a peça a imagem carnalizada desse espaço em panfletos protestantes como *The Anatomy of the English Nunnery at Lisbon in Portugal* (1622), de Thomas Robinson (Puga "Subverter o Outro" 77-103), ou seja, se considerarmos os circuitos católicos e hispanófilos da corte onde Shirley se move, o seu texto poderá ser interpretado como ferramenta do discurso inglês que desconstrói subtilmente quer o convento estereotipado como 'bordel', quer a chamada *Black Legend of Spain*, ou hispanofobia.

O espaço português da acção (sobretudo doméstico)<sup>6</sup> é caracterizado pelos comportamentos humanos presentes também noutros espaços europeus, e alguns deles são acentuados para

---

<sup>6</sup> Sobre a relação entre vida e espaço domésticos e políticos, bem como a transformação do espaço doméstico (real) numa 'arena' política na Inglaterra setecentista, veja-se Knoppers (1-41, 94-113), que (5) informa: "the language of family encodes political power in the early modern period. Most broadly, the king's power was seen as patriarchal."

rentabilizar estereótipos associados pelos ingleses aos lusos, intensificando o efeito psicológico da caracterização das personagens, nomeadamente o imagotipo generalizado do ibérico que controla demasiado as mulheres, imagem que se encontra presente quer na fonte de *TMR*, quer nas peças de Haughton e de Ruggle que já referimos. A partir do século XVI, a representação dos portugueses na literatura inglesa é ambivalente. Podemos falar de lusofilia quando se trata de caracterizar os velhos aliados continentais e parceiros comerciais e diplomáticos, e de lusofobia no que diz respeito, por exemplo, aos rivais coloniais e à ameaça católica. Quando *TMR* é redigida, encenada e publicada pela primeira vez, Portugal está sob domínio espanhol, a aliança anglo-portuguesa encontra-se relativamente ‘adormecida’ e as relações anglo-espanholas eram, sobretudo desde a derrota da Armada Invencível, menos tensas que no período isabelino. Como conclui García (“A Caroline View” 40, 51), a obra de Shirley,

without being blatantly positive, [it] redirected the views of the Spanish characters towards a feeling of harmless humour and even complaisance... [Shirley] responds to a less anxious, more benevolent and sympathetic perspective of Spain and Spanish characters. Of course, political factors were all-important: once the danger of invasion, i.e., of the real physical presence of Spain in England has faded away, and once the Iberian Peninsula was a harmless land, too much involved in its own problems, a possible ally and a manipulable country, it can be seen in a different, neutral, and more sympathetic light. The personal stance of Shirley as a Catholic and as hispanophile must count as well.

O dramaturgo movimenta-se nos círculos hispanófilos da corte, e a Península Ibérica marca uma presença recorrente na sua obra, sendo os espanhóis e portugueses representados de forma (subtilmente) neutral ou positiva (García “A Caroline View” 40-41). O estudo que acabámos de referir (41) defende que a personagem-tipo das peças de tema ibérico de Shirley [*The Maid’s Revenge*, *The Doubtful Heir* (1640), *The Court Secret* (1642), *The Brothers* (1626/1641?), *The Cardinal* (1641)] será melhor caracterizada como ibérica, e não com base na sua origem regional ou nacional, pois o dramaturgo desconheceria a realidade espanhola. Se a acção de *TMR* tem lugar em Portugal, e a das demais peças ‘ibéricas’ em antigos reinos (reais e imaginários) de Espanha, como Múrcia, Navarra e Aragão, pensamos, no entanto, que a vontade (política) de distinguir portugueses e espanhóis é clara, pois Shirley coloca a acção em diferentes

espaços espanhóis e portugueses. Aliás, as cortes ibéricas — associadas ao poder e à fama (imagem pública) que conferem estatuto — são referidas uma vez como entidades separadas (“Spain and Portugal”, 8) e outra em traços gerais (“Court”, 62), bastando recordar que a Inglaterra apoia, desde 1580, os desígnios independentistas do seu velho aliado e, após 1640, seria um dos primeiros países a reconhecer a independência de Portugal, e que a tragicomédia *The Court Secret*, publicada por Shirley dois anos após a Restauração de Portugal, ficcionaliza casamentos ibéricos e relações diplomáticas entre Portugal e Espanha como países independentes. Como veremos, o dramaturgo sugere uma geografia cultural e religiosa através de falas, comportamentos, adereços e didascálias para rentabilizar traços estereotipados (ou imagotipos) associados aos portugueses e para veicular uma mensagem final que poderá ser pro-católica, pois afasta-se da típica carnavalização da figura da freira que encontramos na literatura protestante, acabando por criticar o desrespeito pela ordem estabelecida, o impulsivo/irracional ‘amor português’ e também a ‘cegueira’ cruel da sociedade patriarcal (autoridades que não são inclusivas e desrespeitam os ‘súbditos).

Shirley ter-se-á convertido ao catolicismo por volta de 1625, antes de se tornar dramaturgo (Wood 260-261), e a (suposta) religião do autor tem influenciado o estudo da sua obra (Burner 168, 194, 210).<sup>7</sup> Por exemplo, Bailey (2009), Griffith (2010), Searle (199) e Knoppers (170) defendem que o estatuto do escritor na corte da rainha Henrietta prova que ele é católico, afirmando ele, na dedicatória de *TMR*, que não cedera ao “pecado da corte”, o da “bajulação” (3, tradução nossa).<sup>8</sup> Se Bailey (2009) caracteriza o reinado de Charles I como um ‘espaço’ em que os interesses e preocupações da comunidade católica inglesa — que é um ‘definitional other’ (Parker, Russo, Sommer, Yalger 5) para a maioria protestante — são encenados através do apoio às artes da rainha e de textos políticos de autores como Shirley, Montague e Davenant,<sup>9</sup> o autor de *TMR* é protegido por Henrietta, defensora da causa católica inglesa (Chalmers, Sanders e Tomlinson 1-60; Clark 1992; Sanders

---

<sup>7</sup> Entre 1636 e 1640, Shirley reside em Dublin e aí redige algumas peças, entre as quais *St. Patrick for Ireland* e *The Royal Master* (Williams 2010).

<sup>8</sup> Citaremos a edição crítica da peça editada por Albet Howard Carter (1980), indicando apenas a página, sem indicação de acto, cena e linha.

<sup>9</sup> Para uma leitura política do teatro carolino, consultem-se Butler (1984), Clark (1992), Hopkins (1994), Sander (1999), Steggle (2004), Zucker e Farmer (2006), Rochester (2010) e Dyson (2013).

“Caroline Salon” 449-464; Mattia 2007), pelo que o teatro carolino se assume como um universo de discussão de temáticas, tensões e problemáticas religiosas e de género (Britland 2006, Griffey 2009, Smuts 36). Torna-se, portanto, óbvio que as agendas religiosa e política do autor, bem como a protecção da rainha, influenciam a sua obra.

Os principais temas de *TMR* texto são a vingança, o amor, o homicídio-suicídio, a natureza humana, a desobediência à hierarquia familiar e a crítica à sociedade patriarcal tirana, e, tal como em muitas outras peças do autor,<sup>10</sup> a acção localiza-se no estrangeiro longínquo e tem como referentes geográficos espaços portugueses com os quais os ingleses mantêm relações comerciais e diplomáticas (Aveiro e Lisboa). Essa geografia é textualizada e recuperada intertextualmente, e, como recorda Matei-Chesnoui (8-9), “early modern notions of space, geography, and nationhood were shaped by the variety of texts existing at the time, which integrated truthfully and honestly – the facts and fantasy about other nations that circulated in the period and occupied the English as well as the european imagination”, pelo que estereótipos, imagens efabuladas e traços distintivos dos europeus faziam parte das *performances* da identidade, auxiliando a construir ficções culturais em torno do saber geográfico. Várias tragédias com temática familiar representam o enfraquecimento da autoridade patriarcal e da ordem (Smith 76), e colocar a acção na Europa continental católica permite ao dramaturgo criticar a sociedade e os vícios de uma forma mais livre e de forma mais incisiva (Neill 373, Shell 28), estratégia possibilitada pelo chamado *depaysement*. O discurso da geografia encontra-se assim ao serviço da desfamiliarização do Outro, nomeadamente das jovens protagonistas que são reprimidas pelos seus familiares masculinos. O texto é marcado por uma “geographic consciousness and sense of selfhood in contrast to other nations/peoples” (Matei-Chesnoui 7), ou seja, o *Self* inglês auto-definido-se por comparação ao Outro; daí a teatralização da portugalidade através da figura-tipo do pai tirano e da filha controlada que se revolta em nome do amor. A geografia continental presente na obra de Reynolds é transportada para a obra de Shirley, nomeadamente Aveiro, uma cidade de comércio onde pescadores e comerciantes portugueses, ingleses

---

<sup>10</sup> As intrigas, vinganças amorosas e mortes de *The Grateful Servant* (1630), *The Young Admiral* (1637), *The Duke’s Mistress* (1640) e *Love’s Cruelty* (1640) têm lugar em Itália, e as traições políticas de intriguistas na corte em *The Politician* (1655) acontecem na Escandinávia.

e irlandeses interagiam na época. No final do século XVI, mercadores ingleses instalaram-se nas zonas do Porto, “atraídos pelos lucros proporcionados pelo sal de Aveiro<sup>11</sup> e pelos produtos coloniais (açúcar do Brasil) e também pelo sumagre e pelos azeites do Douro” (Cardoso 125).

De seguida detemo-nos no processo de carnavalização de atitudes, estereótipos e espaços lusos de forma a criticar a natureza humana.

### **Comic relieves: a caracterização e a crítica hiperbólicas através de subenredos carnavalescos**

Como é sabido, sem subversão das normas e crítica social é difícil ‘fazer’ humor, permitindo a carnavalização literária hiperbolizar estereótipos associados pelos ingleses ao universo ibérico, como a auto-bajulação, a superstição e a fachada social (ficcional) da nobreza, características reveladas em *TMR* através quer do confronto dos diálogos e atitudes dos empregados (em torno do amor e da sua vida sexual) com os dos nobres, quer através do engano de supersticiosos por parte de fanfarrões exímios na arte de envenenar, como o Dr. Sharkino. O tema da depravação dos ibéricos católicos é comum na literatura inglesa dos séculos XVI e XVII; daí que os imaginários escatológico e do corpo marquem presença nas peças cuja acção tem lugar nesse território cultural, até como estratégia de demonização do Outro. Já a localização da acção no estrangeiro, técnica que John Reynolds também utilizara no seu ‘*conduct book*’, evita problemas aos autores, pois impede que alguém se sinta retratado, ou seja, criticam-se hábitos e costumes domésticos estrategicamente exoticizados através do habitual exercício do *comic relief* no seio da tragédia.

---

<sup>11</sup> Os países do Norte da Europa não dispõem de condições climatéricas para produzir sal, enquanto a zona do mar Mediterrâneo o produzia em abundância; no entanto, o trajecto para os países do Norte não era fácil, pelo que Aveiro foi um local privilegiado para a aquisição de sal desde o século XII (Rau, 1984). Por outro lado, no século XIV surgem acordos que enquadram legalmente a pesca portuguesa no Norte da Europa, nomeadamente o Tratado de Comércio, estabelecido em 1353 entre os moradores de Lisboa e do Porto e o rei Edward III de Inglaterra, que os autoriza a pescar nas costas inglesas e da Bretanha (Lobo 1812). Em 1497, armadores de Aveiro já tinham estabelecido pescarias na Terra Nova e abasteciam Portugal, as ilhas britânicas e a Espanha, iniciando-se, poucos anos mais tarde, a concorrência inglesa à indústria do bacalhau curado português, que se acentua no início do século XVII (Sellers 17; Cardoso 134-135).

Na peça, encontramos três grandes momentos cômicos que, como seria de esperar, se assemelham a universos carnavaalizados, onde a ordem, a nobreza e a justiça são esbatidas, e tudo parece estar ‘às avessas’, de acordo com os valores sociais vigentes. Referimo-nos ao imaginário ficcional da cavalaria retratado nos diálogos de conde Monte Nigro e Catalina, no qual um pigmeu assassina cavaleiros, ao espaço doméstico de manobra dos empregados de Vilarezo e de Antonio (Ansilva e Diego) e ao ‘consultório’ de Sharkino, episódios carnavalescos que se baseiam no simulacro em torno das ideias de nobreza, magia e virgindade. Os enredos amorosos dos empregados e dos seus mestres, a auto-representação exagerada de nobres fanfarrões e as crenças supersticiosas dos clientes enganados por Sharkino exigem uma análise do processo de carnavalização<sup>12</sup> que se encontra ao serviço da caracterização de figuras-tipo como a mulher altamente ‘sexualizada’ e o fanfarrão. De acordo com Eco (6) e Hutcheon (72-74), o Carnaval é uma transgressão com regras, e o leitor/espectador terá de reconhecer a ordem do mundo que é invertida para apreciar a transgressão. À utilização dessa mesma consciência ou espírito carnavalescos nos mundos possíveis da literatura chamamos carnavalização, ou ‘carnavalesco’, isto é “the transposition of carnival into the language of literature” (Bakhtin *Problems* 122). O carnavalesco é simultaneamente um modo de representação, um termo operativo, um fenómeno textual e um artifício utilizado para subverter, desconstruir e parodiar que subsiste sobretudo como conceito da teoria literária e não tanto na história social (Lindley 22, 70; Clark e Holquist 304-312; Stallybrass e White 6-8; Glazener 113; Stam 96; Vice 149-156; Danow 4; Krier e Swart 135-168; Rollins 2012). De acordo com Lindley (22), o carnavalesco:

describes an element, a process of demystification, manifestly present in a great range of Western literature, whatever the social sources or political consequences, if any, of that element may have been outside the texts. Bakhtin is not writing...about social behaviour but about the ways in which social practice (“carnival”) is refracted and remained in literary texts (“carnavalesque”).

---

<sup>12</sup> Relativamente às teorias de Bakhtin sobre o ‘carnaval’, vejam-se: Castle 1987 (“lirical theory”); Gardiner (180: “fulsome and naive”). Sobre as críticas à visão essencialista de Bakhtin da transgressão carnavalesca, vejam-se: Ladurie (229); Eagleton (148); Bristol (1985); Hutcheon (71-75); Young (71-92); Bernstein (1986); Berrong (1986); Tennenhouse (79); Stallybrass e White (1986); Morson e Emerson (433-472); Booker (1991); Strohm (33-56); Evenson (1993); Shepherd (1993); Bristol (1998); Eisenbichler e Hüsken (1999); Emerson (2000); Coronato (2003); Vicks (1-8) e Rollins (2012).

A carnavalização interessa-nos como forma de pensamento, como Carnaval refletido pelo prisma caleidoscópico da literatura (Danow 4-22; Gurevitch 176-210; Hirschkop 3.34; Lindley 17-27; Platter 55), e enquanto modo (literário) de compreender e representar o mundo, um artifício analítico<sup>13</sup> usado neste estudo para analisar episódios humorísticos no lar dos Vilarezo e no 'consultório' de Sharkino. Em *TMR*, o caos do mundo às avessas estende-se, à força, ao lar-fortaleza de Antonio em Elvas, que é invadido por Sebastiano sob a 'capa' de amigo do senhor da casa, para cumprir as ordens paternas e matar o 'raptor'-salvador de Berinthia. O carnavalesco é o uso de uma visão paródica, festiva, subversiva e até indecorosa, estratégia literária através da qual a vida e os valores ficcionais no lar dos Vilarezo são parodiados, nomeadamente através do diálogo do par amoroso Ansilva-Diego em torno da virgindade feminina, das falas do conde Monte Nigro que se auto-representa de forma hiperbólica e das falas dos clientes (que carregam 'urinals', 38) e empregados de Sharkino. A modéstia (9), a obediência, a honra, a virtude e a virgindade são características apresentadas como femininas, detendo-se um dos subenredos humorísticos na virgindade e na tentação da empregada Ansilva (17-18, 21-22), ou seja, na liberdade do amor carnal (por oposição ao amor mais espiritual dos nobres). Também a carnavalesca 'paciente' de Sharkino que transporta um "urinall" (38) deseja saber se perdera a virgindade. Há, portanto, duas dimensões amorosas na peça: a espiritual, que leva à morte e à vingança devido à vaidade e ao orgulho feridos, e a carnal (indefesa), e, no diálogo entre Ansilva e Diego, o dramaturgo substitui o amor espiritual pelas realidades da vida-natureza humana, focando-se também no prazer carnal, na perda da virgindade feminina, ou seja, na realidade material do corpo (18-19), o "bodily lower stratum" (Bakhtin *Problems* 368), estratégia que acentua a mentira e a vingança no universo dos nobres senhores. De acordo com Bakhtin (*Rabelais* 24), a degradação espiritual também é experienciada ao nível do corpo humano, uma vez que degradar-nos significa preocuparmo-nos com "the lower stratum of the body, the life of the belly and the

---

<sup>13</sup> Stallybrass e White (7-8) definem o carnavalesco como uma categoria epistemológica e inversão potencialmente crítica dos mundos e das hierarquias oficiais, um universo onde tudo é degradado e esvaziado, enquanto Emerson (2000: 203-204) resume as três principais formas de abordar o carnavalesco na crítica contemporânea: o carnavalesco enquanto a) um ritual sacralizado, b) alegoria demonizada ou estalinizada, e c) abordagem mais neutral do carnavalesco como um artifício analítico na história da literatura, concluindo: "we cultivate laughter as a route to knowledge. This was Bakhtin's point".

reproductive organs; it therefore relates to acts of...copulation, conception, pregnancy, and birth. Degradation digs a bodily grave for a new birth” (realismo grotesco). No que diz respeito ao controlo do corpo e da vontade feminina na peça, recordemos as palavras de Gowing (7), de acordo com quem o controlo do corpo feminino através do seu aprisionamento (Berinthia é trancada pela irmã e pelo pai) se baseia no aspecto grotesco (um constructo em parte religioso) do corpo feminino e na sua resistência ao controlo. Já os diálogos dos empregados funcionam como o contra-exemplo ou anti-discurso do dos patrões, e, como recorda Stam (137), “the carnivalesque is designed to transfer all that is spiritual to the material level, to the sphere of the earth and the body”. As diversas facetas do amor e o desfecho da peça recordam-nos que os seres humanos se relacionam intimamente com base em afinidades sentimentais, mas também sexuais, económicas e legais, entre outras, fazendo a hierarquia amorosa parte do discurso político da Inglaterra renascentista, ou seja, o amor representado na literatura desse período “não é [apenas] amor”, mas também um discurso ideológico em torno de poder, ambição e ansiedades (Sanchez 3; Marotti 396-428, tradução nossa), e, em *TMR*, o amor, enquanto sentimento contrariado pelo patriarca, dá origem sobretudo a gestos violentos em cadeia. As lições da peça parecem ser: a) as autoridades devem respeitar os ‘governados’, e b) se os sentimentos (como o amor) não são controláveis, as acções poderão sê-lo (por parte do ser racional).

O carnavalesco pretende subverter e denunciar o *status quo* dominante hipócrita, que Gaspar Vilarezo defende a todo o custo, mesmo após perder todos os seus filhos. A carnavalização literária é uma “vision rather than a programme” (Hirschkop 35), próxima do festivo espírito carnavalesco que celebra “temporary liberation from the prevailing truth and from the established order [and marks...] the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms and prohibitions” (Bakhtin *Rabelais* 10), enquanto o código de honra, a vida e a coragem de Monte Nigro, o lar dos Vilarezo e o ‘consultório’ de Sharkino se tornam “space[s] of and for fantasy” (Chedgzoy 56, 62). O texto de Shirley apresenta uma moral e valores rígidos, bem como o caos causado por patriarcas egocêntricos e por sentimentos desmesurados e desejos de vingança, e se o ‘carnaval’ pode ser interpretado como uma metáfora crítica (Stewart 143-145), a desordem institucionalizada, o imaginário corporal grotesco (o “urinal” no gabinete de Sharkino), a cultura não oficial e as inversões são rituais e elementos do “carnival sense of the world” (Bakhtin *Problems* 107-108, 123, 158). Um outro recurso estilístico insinua o

carnavalesco na peça, o aptrônimo, pois os nomes próprios de algumas personagens revelam qualidades físicas ou morais das mesmas. A dupla composta pelo médico Sharkino (trocadilho em torno dos seus materialismo e malvadez) e pelo seu criado Scarabeo, que é foneticamente aproximado de um escaravelho, é animalizada, sendo importante recordar que Castabella exhibe a sua beleza e castidade, e o soldado Sforza a sua força: “my name is Sforza” (47-49, 51).

Na segunda cena de *TMR*, o espaço público de Lisboa dá lugar ao universo doméstico dos Vilarezo, em Aveiro, onde já se encontram pretendentes com quem as filhas de Gaspar trocam humorísticos *innuendos* sexuais. O conde Monte Nigro auto-caracteriza-se indirectamente como um viril nobre ao referir “[his] fathers sword/And gauntlet” e os seus sonhos que envolvem batalhas, emboscadas e lutas (8), bem como heróis de romances de cavalaria (Donzel del Phebo), concluindo: “My dreames deserve to be ith Chronicles” (8), ou seja, a personagem é um cavaleiro apenas nos seus sonhos e a sua coragem é satirizada através da hipérbole e do seu ficcional assassinato por um pigmeu referido no diálogo entre ele e Catalina, que alude à cavalaria de forma parodística (17-18). Estabelece-se assim um paralelismo intertextual entre a peça e as aventuras de D. Quixote através da crítica e da carnavalização do imaginário e da conduta do cavaleiro, uma vez que o conde é um homem de armas apenas nos seus hiperbólicos e oníricos auto-elogios (13-14), e comunica sobretudo através do *double entendre* do trocadilho (10, 14), acabando por ser enganado por um outro fanfarrão, Sharkino. O espaço relativamente carnavalizado do ‘consultório’ desse charlatão é o repositório de todos os venenos e exóticas poções da Arábia (36), podendo a profissão e o uso do veneno pelo ‘médico’ (34-41) convocar o conhecido judeu português Dr. Rodrigo Lopes (c.1525-1594), médico de Isabel I que foi acusado de tentar envenenar a rainha e executado publicamente em Londres. O exótico mundo às avessas que é encenado no ‘consultório’ de Sharkino — espaço do simulacro, do objecto (38-39) e da animalização de Scarabeo (40) — carnavaliza a honra e a honestidade, permitindo a Monte Nigro — uma bom exemplo do estereótipo do “clownish Spanish braggart” (Matei-Chesniou 155) — deixar cair, até certo ponto, a sua máscara, enquanto é enganado pelo médico. Sharkino bajula os ‘honrosos’ clientes para lhes agradar e para os explorar e partilha características com o conde, podendo ambos ser considerados reis do Carnaval num mundo de fachada e de ilusões em que apenas parece importar o bom nome da família, pelo que nunca se dá o “mock decrowning of the carnival king” (Bakhtin *Problems* 124), uma

vez que essa encenação nunca é desconstruída e auto-extermi-na-se. Encontramos assim na peça a crítica ao desrespeito pela vontade paterna, mas é também a sociedade patriarcal e repressora que gera o caos que aniquila todos os filhos de Gasper, apresentando Sharkino o *motto* dos charlatões que critica quem não sabe viver de forma equilibrada: “we knaves will thrive,/ when honest plainness knows not how to live” (41). A didascália inicial da cena segunda do terceiro acto enumera os adereços que decoram o gabinete de Sharkino e que o caracterizam como ‘mago’ (“wands, conjuring habit, Powders paintings” (34), ambiente reforçado pela didascália inserida na edição da peça de 1833: “*shewing a phial*” (142).<sup>14</sup> Essas situações e o desfecho da peça recordam-nos que a teoria, os constructos culturais e literários e os auto-estereótipos idealizados não reflectem, nem têm de reflectir, a realidade, estando, muitas vezes, a moral e os códigos de conduta religiosos supostamente vigentes em todas as sociedades (enquanto guiões idealizados) distantes da prática quotidiana. O riso do Carnaval é dirigido a ‘objectos’ dignos, a códigos de conduta como o da nobreza (virtude, honra, bom nome) e a sentimentos como o amor, forçando-os a renovar-se, e muito é “permitido [dizer] ao autor em forma de riso que não seria num formato sério”, porque tudo tem o seu aspecto paródico e jocoso, “for everything is reborn and renewed through death” (Bakhtin *Problems* 126-127, tradução nossa). No caso dos Vilarezo nada há a renovar, os filhos falecem e o pai fica só, sem mudar, no entanto é feita a crítica simultânea e ambivalente à autoridade tirana e à desobediência à autoridade, bem como à bajulação, assumindo-se a vida religiosa como uma solução face ao caos. A carnavalização, quando usada como arma política ou religiosa, é uma força social (Young 71-92); daí que Shirley a utilize para criticar os sentimentos exacerbados e para poder representar, no final, de forma positiva a entrada para a vida religiosa de Castabella. De acordo com Kristeva (78), o Carnaval é um espectáculo sem palco e poder ser “the subject or the means of representation in a text, or both. The carnivalesque may be detected in textual images, plot, or language itself. In carnival, the participant is both actor and spectator”, e *TMR* glorifica a decisão de freiras prestes a fecharem-se em conventos católicos (um acto que é parodiado e até carnavalizado na literatura protestante) e assenta assim num subtexto pro-católico. Com

---

<sup>14</sup> Sobre as alterações (cenas, didascálias, reescrita) que Gifford faz no texto da peça ao editá-la em 1833, veja-se Carter (xi-xiv); relativamente à ‘dramatização’ da peça e o *stage-place*, consulte-se Fitpatrick (2011: 12, 154).

a entrada de Castabella no convento, há um “passing through the phase of death on the way to birth” (Bakhtin *Rabelais* 403), apenas possibilitado pela religião e pela evasão do mundo material carnavalesado.

### **“My old blood boyles”: estereotipar o *hot-blooded* e vingativo nobre português**

O católico do Sul da Europa é estereotipado como *hot-blooded*, e logo emotivo, arrogante, orgulhoso e bajulador, como refere, entre outros, o texto satírico *Pierce Peniless* (1592), de Thomas Nashe: “Pride is the disease of the Spaniard, who is born a bragart in his mothers wombe” (Nashe 27).<sup>15</sup> Em *TMR*, três nobres lusos confessam-se impulsivos cujo sangue lhes arde nas veias (5, 12, 56), e essa característica facilita os excessos cometidos pelas jovens e as reacções masculinas em nome da honra e da vingança. Antes de se vingar, Berinthia masculiniza-se e pede às Fúrias que auxiliem homens desesperados que a façam renascer também “element of fire...a monster”, com força para se vingar (62-63, 67). A temática da vingança das duas jovens, expressa logo no título da obra, acentua-se até ao clímax final, e, como é sabido, é um tema predominante no teatro renascentista inglês. Woodbridge (6) analisa de que forma uma comunidade — que, na teoria, deveria perdoar — comete tanto acto cruel em peças tão vingativas, e conclui que tal se poderá dever à busca de um sentido de justiça face ao descontentamento com a injustiça social, legal, económica e política: “many revengers are disempowered people, unjustly treated, who set up and take control”. Já Keyishian, num estudo sobre a dinâmica da vingança (encarada como reacção à vitimização), detém-se nos aspectos psicológicos desse fenómeno ‘redentor’ e afirma que os ‘vingadores’ o são porque sofreram e se alienam ao sentirem-se impotentes:

malice, injustice, treachery, grief, unstable values, and deprivations of power and status. Through revenge they attempt... to restore their integrity – their sense of psychic wholeness – and stabilize their identities, often by restructuring them around their new roles as revengers (retaliating for wrongs done to themselves)

---

<sup>15</sup> Matei-Chesniou (168) conclui que as personagens do teatro renascentista “express commonplace English views related to Spanish pride and vainglorious military and courtly actions”.

or avengers (retaliating for the wrongs and sufferings of others). One of the most poignant aspects of the dramatic revengers' situation is their feeling of alienation from the world and its processes, as they have known them.... These characters have in common a sense of impotence that makes their lives unbearable; they feel disempowered, and, in effect, erased. Their situation calls for some redemptive declaration of selfhood, and they choose an act of retaliation that punishes the injurer, matching – and thereby in some psychological sense undoing – the original harm (Keyishian 2003: 2-3).

Como o excerto revela, a figura do vingador, inicialmente impotente, procura restabelecer o (seu) equilíbrio, a sua identidade pessoal e dignidade, bem como erradicar o mal, e Catalina confessa, ao sentir-se traída: “Oh cunning treachery! /Worth our justice” (23), veiculando, tal como Berinthia no final, a sua crença de que repôs a ordem e castigou os cruéis malfeitores que a humilharam. Berinthia é simultaneamente uma suicida *revenger* e *avenger* que se sente humilhada, e, como recorda Minnema (212, 214), “though vengeance composes the plot of the revenge play, grief composes its essential emotional content” (*vide* também Keyishian 6-7, 59). Os crimes e a culpa dos familiares não poderiam ficar por expiar, e são-no de forma sangrenta. O texto aborda o conflito entre amor e dever, a defesa da honra familiar, o castigo vingativo de malfeitores e a vida religiosa, desenvolvendo esses temas através de conhecidos artifícios como conversas ouvidas de esconderijos, envenenamentos, identidades escondidas e disfarces (32, 38, 42, 60), entre outros. *TMR* é uma *revenge tragedy* herdeira de estereótipos disseminados por *The Spanish Tragedy*,<sup>16</sup> como a vingança dupla e cruel num espaço estrangeiro do Sul da Europa, a religião católica, os sentidos (desmesurados) de nobreza, cortesia, virtude e honra do homem ‘latino’, que é amável, hospitaleiro (7, 13), respeitável (7), astuto, avarento, materialista e arrogante, que se ofende facilmente e oprime o sexo feminino, que, por sua vez, se apaixona e deixa arrebatado com facilidade, em detrimento do dever e do respeito filial. A caracterização das personagens

---

<sup>16</sup> Na sua edição de James Shirley, *The Cardinal*, Foker (lxx) conclui: “However brightly it was made to flower in the Caroline period, revenge tragedy was dying at the root, and its reappearance, even in the hands of the decade’s greatest dramatist, reveals hothouse nurture. Paradoxically, nothing illustrates the decadence so well as one of the play’s major strengths — the revival of the straightforward Kydian ethic of blood revenge carried out not solely by a Machiavellian monster, but by a character of whom we can fundamentally approve”.

é, portanto, sobretudo psicológica, demonstrando esses nobres frequentemente quer os seus valores, quer o facto de estarem conscientes do código de honra que pauta a conduta da nobreza. Como já referimos, os protagonistas possuem traços característicos que o público inglês associaria ao Sul da Europa e a Portugal: a impetuosidade, a paixão, o catolicismo, a falta de liberdade da mulher por comparação à Inglaterra, estereótipos exacerbados que são constructos culturais e visam definir o próprio *Self* e exotizar o Outro supersticioso que envenena, maldiz e se vinga. Se bem que personagens inglesas e de diferentes nacionalidades também cometam esses crimes ou excessos noutras peças, estudos recentes (Johnson 10-11) revelam que um mesmo estereótipo ou característica negativa é mais visível na comunidade Outra do que na do *Self*; daí que identifiquemos e enfatizemos mais facilmente essas características no Outro, embora as partilhemos com ele.

A arquitectura da peça assenta também nas viagens das personagens, sendo elaborado um mapa geográfico balizado por Aveiro, Elvas e Lisboa, bem como por toda a Península Ibérica referida pelas personagens, uma geografia cultural e ideológica onde valores como a honra, a nobreza e a imagem pública da família parecem estar acima de quaisquer outros, quando no fundo o que move as personagens são interesses, inveja e a sede de vingança (de egos traídos e devastados). Tal como Webster (*The White Devil*, 1611) utiliza o cenário de Itália e as alusões a Espanha como geografia que permite explorar o *suspense* e as temáticas da paixão e da impulsividade, também Shirley utiliza esses espaços e Portugal para o fazer, e, como refere Matei-Chesniou (154-155):

English drama creates diversified international contexts to provide contrastive visualizations of national characteristics that recall ethnographic generalizations in geography treatises, but that are also significantly different from them. The alleged Spanish propensity for aggressiveness, insults, ambition, jealousy, and revenge is dramatized in plays based on Spanish history, real or imaginary, such as Kyd's *Spanish Tragedy*, Greene's *Alphonsus King of Arragon*, or Peele's *Battle of Alcazar*.

São várias as expedições de Antonio e Sebastiano, que desaparecem de cena para viajar. A peça rentabiliza o *suspense* e o dinamismo que advêm da simultaneidade de acções em diferentes locais, nomeadamente os “plot[s]” (26) de Catalina e de Antonio, e o movimento constante entre Aveiro e Elvas intensifica a distância e a exotização de personagens nômadas e

figuras-tipo da tragicomédia e da *revenge play*, encontrando-se esta última então a cair em desuso. A localização longínqua permitiria representar a decadência e a corrupção dos países católicos, não havendo, no entanto, qualquer ataque ao Catolicismo na tragédia de Shirley.

O imaginário espacial e cultural de *TMR* é ténue e ganha forma a partir da cor local que os valores, as expressões e os vocábulos estrangeiros (franceses, portugueses e espanhóis), os comportamentos estereotipados, os topónimos e os espaços específicos como o castelo de Elvas, entre outros elementos, vão intensificando. As pomposas fórmulas de tratamento (“my lord”, “count”, “sir”, “signior”, “don”, “dona”, “madona”, “master”) veiculam respeito e formalidade no trato social, bem como a relação *master-servant* e o tratamento de igual para igual. O próprio Vilarezo reflecte sobre a nobreza, a fortuna material, a grandeza de conduta e do nome (familiar) que distinguem aristocratas (“nobles”) de “common men” (53), e, mesmo antes de renegar Berinthia, o patriarca conclui que é necessário restaurar a honra através da vingança: “I will be knowkne a father, Portugall/Shall not report this infamy unreveng’d, /It will be a barre in Vilarezoes armes/Past all posteriry” (53-54). A formalidade no *incipit* da peça estabelece o ambiente das casas nobres portuguesas, onde abundam pomposas fórmulas de tratamento, a reverência e um exacerbado conceito de nobreza e de honra, bem como a necessidade quase suprema de defender o património e o bom nome (antigo) da família. No início de *TMR*, a auto- e hetero-caracterização das personagens dá forma a um imaginário/campo semântico em torno da (conduta da) nobreza, nomeadamente através dos diálogos entre aristocratas portuguesas e de valores e comportamentos como a galanteria (5-8), a virtude (5, 8, 11-12, 16-17, 23, 26, 34, 44), a honra (8, 11-12, 15-16, 21, 27, 30-31, 45-46, 49, 51, 53-54, 57-58, 67), a glória (45-46), a defesa da imagem pública e do ‘nome’ da família (27, 45-46), a cortesia (5-7, 16-18), a nobreza (5-6, 8, 11, 14-16, 24, 30, 33-34, 49-50, 52-54, 56, 60, 63-64) e a justiça (23, 31-32). Antonio e Monte Nigro usam ainda uma linguagem feudal, típica do amor cortês literário, para se referirem à sua vassalagem perante Berinthia e Catalina, respectivamente [“Yet I should be proud to be your servant” (12), “you, to whom/I render the possession of my selfe” (19), “I am a servant of that Lady” (15)], recorrendo o fanfarrão a humorísticas metáforas culinárias e sexuais para veicular a ‘posse’ de Catalina por Antonio: “she is no dish for Don Antonio” (15). A peça encontra-se, aliás, saturada quer de metáforas e comparações, que lhe conferem um cariz lírico, quer de hipérboles e

trocadilhos que concorrem para a dimensão humorística da peça.<sup>17</sup> A nobreza ibérica é caracterizada através de estereótipos que lhe são associados também noutras obras, por exemplo, o uso de nomes longos, ou de dois ou mais apelidos (18), de termos franceses [“Qui vala [sic.]” (57)] e de outros de origem latina [“bastinados” (39), “Renegado” (47), “ambuscados” (8)], sendo frequentes os vocábulos espanhóis (15), como se fossem portugueses. A expressão espanhola “Bezelez [Beso las] manes Signiora” (18) é utilizada pelos empregados para se dirigirem às suas amadas, como metáfora amorosa (8, 12, 18-19, 20-23, 30, 68), enquanto uma outra referência cultural, a expressão “I care not a Spanish fig” (14), ecoa a expressão espanhola “hacer/dar la hija”, enquanto o referido fruto espanhol é também utilizado para envenenar inimigos (19). Os vocábulos estrangeiros de origem latina e outras referências culturais adensam a sensação de exotismo ao representar, nem que de forma ténue, a já referida cor local do espaço da acção. Aliás, nas suas peças de temática lusa e espanhola, Shirley utiliza cerca de 70 termos ibéricos (García “Presencia” 448-450).

O “Eluas castle” é uma das poucas referências a locais históricos portugueses específicos na peça e é recuperada várias vezes. O castelo é defendido por muralhas e pela porta (“castle-gate”, 48; “iron barres” 48; “Castle walls...Castle of Eluas”, 53), sendo apenas acessível por vontade de Antonio, “Lord of the Castle” (47), pois esse é o seu espaço de poder (57). O espaço interior e o estatuto social do dono do castelo são ainda caracterizados através do campo semântico do luxo e da referência ao banquete nas didascálias da cena terceira do acto quarto, que referem a música que diverte os convivas e a *masque-within-the-play* de soldados dançantes (57).<sup>18</sup> A harmonia da referida fortaleza é simbolizada pela música e contraposta ao caos do lar em Aveiro, mas os “invincible dub-a-dub knights of the castle” (57) são quase ridicularizados num momento carnavalesco. Ainda relativamente à caracterização de Portugal, Sebastiano refere as riquezas provenientes do império asiático português através da expressão “For wealth of Indies” (62), enquanto um dos três empregados de Sharkino remete também para as viagens

---

<sup>17</sup> A título de exemplo das inúmeras metáforas hiperbólicas, veja-se: “Val. Words are too poore to thanke you, I looke on you/As my safe guiding stare...Cat. But I shall prove a wandering starre, I have/ A course which I must finish for my selfe” (24).

<sup>18</sup> Sobre as *masques* na Inglaterra Stuart enquanto espectáculos de Estado e rituais artísticos de inclusão/exclusão, bem como sobre a sua recuperação do ideal de cavalaria, veja-se Butler (2009).

marítimas lusas (37), marcando, portanto, o projecto colonial presença na peça. Podemos assim concluir que mesmo que os países da Europa do Sul representados nas *revenge plays* do século XVII sejam 'indistintos' para o leitor/espectador (Salgado 17), os autores incluíam, nas suas obras, elementos culturais e históricos dos espaços da acção, em prol quer da exotização da acção e dos agentes da mesma, quer do chamado efeito do real.

A primeira cena de *TMR* tem lugar numa rua da capital portuguesa, espaço exterior que também Susanna Centlivre utilizaria nas suas peças [*Marplot in Lisbon* (1710), *The Wonder: A Woman Keeps a Secret* (1714) e *A Wife Well Managed* (1715); vide Puga "A Lisboa Católica" 113-126; Puga "Entre o Terreiro do Paço" 311-332], e Sebastiano caracteriza o meio social em que as personagens se movem ao agradecer as "noble courtesies" (5) do amigo Antonio, ao comparar a amizade de ambos a um "diamond set in gold" (6) e ao veicular um estereótipo que ainda hoje os norte-europeus atribuem aos europeus 'latinos', a impulsividade ("My tongue and heart are relatives", 5). Esse hetero-estereótipo é assim apresentado por uma personagem lusa, como se de um auto-estereótipo se tratasse.

Tal como acontece nas já referidas peças de Haughton e de Ruggle, a figura maternal encontra-se ausente da tragédia de Shirley, e as personagens femininas são filhas, irmãs e namoradas. A relação entre irmãos assume-se como uma temática e convenção literária preponderante no teatro da Inglaterra Stuart (Warnock 6, 22-45), sendo também enfatizada a forma como o irmão substitui o poder paternal até ao casamento da irmã. As mulheres não são meras vítimas e tentam controlar os seus destinos e castigar os malfeitores, sofrendo devido aos (seus) sentimentos exacerbados de honra e justiça que apre(e)ndem e adaptam do discurso masculino. O irmão está também subordinado ao poder paternal e é o braço direito do chefe da família, e enquanto voz e herdeiro dessa autoridade, subordina as irmãs e os homens que com elas se relacionam. Já as jovens desejam fazer a sua escolha livremente para começar uma nova família, baseada em laços emotivos, não o conseguindo fazer fora das leis e vontade da hierarquia familiar; daí o caos fatal. Vários autores protestantes sugerem que o Protestantismo trouxera mais progresso e maior liberdade a Inglaterra face ao peso da sociedade patriarcal católica medieval. De facto, são diversos os historiadores que afirmam que o Protestantismo introduziu, na Inglaterra, uma visão mais positiva do casamento por comparação à tradição medieval (Maclean 1980; Keeble 115-117), teoria refutada por autores como Stone (1977), que defende uma

certa continuidade com o passado. No século XVII, a tradição popular inglesa descrevia o país como um “paraíso para mulheres” por comparação à Europa católica, afirmando que se uma ponte fosse construída entre a ilha e o continente europeu, as mulheres continentais correriam para Inglaterra. Já o pastor Zachary Crofton (1626-1672) defende que as mulheres inglesas são mais rebeldes que as francesas (Capp 6-7). Tratando-se de estereótipos construídos pelo discurso protestante que origina uma identidade nacional com base no confronto com o Outro, Shirley ecoa parcialmente essa tradição literária estereotipada da alteridade e religiosidade católica que o espectador já conhecia. Quando Berinthia é presa, o imaginário da fala de Vilarezo é demarcadamente católico: “Ile cloyster her, and starve this spirit.../...Catalina...take/Her custody on thee, keepe her from the eye of all that come to Averro, let her discourse/With pictures on the wall, I feare she hath/Forgot to say her prayers, is she growne sensuall?” (27), palavras que preparam a resolução final de Castabella, e se Berinthia é presa à força pelo pai e pela irmã, Castabella enclausura-se por opção própria. Essa mesma opção livre e de cariz positivo responderá eventualmente a acusações e paródias de obras protestantes como o já referido panfleto de Robinson.

A ordem patriarcal é caracterizada desde cedo, quando Berinthia confessa a Velasco que não tem qualquer liberdade e obedece cegamente ao pai: “I move,/Not by a motion I can call my owne, /But by a higher rapture, in obedience/To a father, and I have yet no freedome/To place affection” (9), dever que Sebastiano reforça, não tendo os filhos escolha ou alternativa senão revoltarem-se, tal como acontece nas peças *Englishmen for my Money* e *Ignoramus*. Berinthia reconhece a autoridade paterna (“a father’s hests are sacred”), mas acaba por a desafiar ao amar Antonio (“I should be thus a disobedient daughter”), pois, como recorda o jovem, o amor tudo arrasta e destrói, e, no final, a jovem terá a palavra-vingança final, concluindo: “Justice is/Above all tie of blood” (65). Gasper fala dos filhos em termos contabilísticos, como lucros e despesas [“But daughters are held losses to a family,/Sonnes onely to maintaine honour and stemme/Alive in their posterity” (7)], e tenta controlar a rebeldia de Berinthia, que se pode tornar destrutiva e que é, portanto, metaforizada como “fire within/will turn all into flames” (27), enquanto Catalina a aprisiona e dirige-se-lhe de forma cruel: “Berinthia, y’are my prisoner, at my leisure/Ile study on your fate” (28). Enraivecido, Vilarezo discursa sobre a relação pai-filhos, o seu legado, a defesa da honra da família e, no fundo, sobre a vaidade e a natureza humana: “Of what we are: part

of our nature,/Our selves but cast into a younger mold;/And can we promise, but so weak assurance/Of so neere treasures. .../I will be knowne a father, Portugall/Shall not report this infamy unreveng'd,/It will be a barre in Vilarezo's armes/Past all posterity" (53-54). Tal como Rei Lear em relação a Cordelia, Gasper renega Berinthia e descreve-a como um ramo desordeiro de uma árvore que deve ser cortado, à medida que os sinónimos "revenge" e "vengeance" se tornam recorrentes nas falas de várias personagens (54, 60-65), tal como o envenenamento. A própria Catalina sugere, através da enumeração gradativa, o ambiente que se sente em Aveiro antes de falecer e do 'cair do pano': "Confusion, torment, death, hell" (67). O amor, a vaidade, a preocupação com a imagem pública, o respeito (cego) à vontade do patriarca e a sede de vingança levam à destruição dos Vilarezo, e até a empregada Ansilva começa a mentir a Catalina quando se apaixona por Diego, ou seja, por amor todos mentem e enganam, tornando-se a paixão não disciplinada uma força destrutiva que leva a desrespeitar as autoridades.

Vilarezo perde os filhos, mas fica com o seu sentimento (ego-cêntrico) de honra intacto, sendo cruel para com Castabella. A peça termina com as imagens da morte provocada pela tirania de um pai e pelas paixões desmesuradas das suas filhas, personagens (pouco realistas) hiperbolicamente temperamentais que envenenam por capricho e vingança. A mensagem da peça é ambígua, e o seu final reforça a dependência feminina da figura masculina e conseqüentemente a autoridade patriarcal, que deve ser respeitada para evitar o caos, mas apenas quando não é cruel e 'cega', lição que Vilarezo aprende antes de sepultar os filhos, simbolizando a última cena de *TMR* uma 'renovação' pessoal, pois Castabella jura amor eterno a Sebastiano e, indefesa, decide retirar-se para um convento. As mulheres como Catalina cantam as suas virtude e nobreza num ambiente saturado dessa retórica por parte de ambos os géneros, mas a acção das personagens, pautada pela mesquinhez, inveja e crueldade, contradiz essa narrativa de aparências, ou seja, a peça de Shirley, como muitas outras, põe a descoberto as fraquezas e ambivalências humanas através do uso dos auto-/hetero-estereótipos e da carnavalização. *TMR* parece defender que a mulher (católica) depende do homem (pai, irmão, marido) e que, na ausência deste, deve entregar-se passivamente à vida religiosa, sendo-lhe, no entanto, legítimo revoltar-se contra as injustiças cruéis da sociedade patriarcal, como Berinthia faz de forma consciente, pois ao falar das suas acções utiliza a expressão que dá título à obra (65-67). Aliás, esse elemento paratextual remete apenas para essa vingança, esquecendo a atitude de Catalina,

que não é considerada (uma vingança) ‘digna’ de ser contemplada. A decisão de Castabella que encerra a peça surpreenderia a audiência inglesa, e é, portanto, um dos seus episódios mais curiosos. Sem pai, irmão e futuro marido, Castabella renuncia à vida mundana e refugia-se, como freira, num convento — instituição há muito desaparecida de Inglaterra —, gesto e solução que, tal como a determinação das protagonistas,<sup>19</sup> agradariam à mecenas Henrietta Maria e à comunidade católica inglesa. A representação da freira foge assim ao estereótipo carnavalesado da religiosa pecadora que povoa a literatura protestante da altura, que parodia também o convento, espaço que, em *TMR*, permite restabelecer a ordem (pessoal) através do retiro espiritual. A sociedade patriarcal tirana, a vingança sangrenta, as emoções desmesuradas estereotipadas como mais frequentes no Sul da Europa e o egoísmo são criticados e hiperbolizados para que o convento e a vida religiosa católica, altamente parodiados na Inglaterra, possam ser apresentados como uma solução e/ou opção positiva após o desrespeito pela hierarquia. Se, ao longo da tragédia, Shirley rentabiliza tradicionais estereótipos comumente associados aos ibéricos e com os quais o público já estaria familiarizado, no final da acção dá-se a ‘salvação’ católica para Castabella.

## Obras Citadas

- Allman, Eileen. *Jacobean Revenge Tragedy and the Politics of Virtue*. Londres: Associated UP, 1999.
- Alston, Margaret. *Women on the Land: The Hidden Heart of Rural Austrália*. Sidney: U of New South Wales P, 1995.
- Bailey, Rebecca A. *Staging the Old Faith: Queen Henrietta Maria and the Theatre of Caroline England, 1625-1642*. Manchester: Manchester UP, 2009.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- . *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Bas, George. *James Shirley, 1596-1666: Dramaturge Caroléen*. Tese de Doutoramento. Paris: Universidade de Paris V, 1973.
- Bernstein, Michael Andre. “When the Carnival Turns Bitter: Preliminary Reflections upon the Abject Hero.” Ed. Gary Saul Monson. *Bakhtin: Essays and Dialogues on his Work*. Chicago: U of Chicago P, 1986. 99-121.

---

<sup>19</sup> Sobre as heróinas no teatro da época, veja-se Collins (217-236)

- Berrong, Richard M. *Rabelais and Bakhtin*. Londres: U of Nebraska P, 1986.
- Booker, Marvin K. *Techniques of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnavalesque*. Gainesville: U of Florida P, 1991.
- Bristol, Michael. *Carnival and Theater: Plebian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*. Nova Iorque: Methuen, 1985.
- Britland, Karen. *Drama at the Courts of Henrietta Maria*. Cambridge: Cambridge UP, 2006.
- Burner, Sandra. *James Shirley: A Study of Literary Coteries and Patronage on Seventeenth-Century England*. Lanham: UP of America, 1998.
- Butler, Martin. *Theatre and Crisis 1632-1642*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- . *The Stuart Court Masque and Political Culture*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- Callaghan, Dympha. *Woman and Gender in Renaissance Tragedy*. Londres: Harvester Wheatsheaf, 1989.
- Capp, B. S. *When Gossips Meet: Women, Family, and Neighbourhood in Early Modern England*. Oxford: Oxford UP, 2003.
- Cardoso, António M. de Barros. "Os Fundos do Public Record Office e da British Library enquanto Complemento dos Arquivos Nacionais para a História do Vinho do Porto." *Lugares da Memória da Vinha e do Vinho – Os Arquivos do Vinho no Douro*, Vila Real: Centro de Estudos da População e Família, 2003. 125-137.
- Carter, Albert H., ed. "Introduction." James Shirley. *The Maid's Revenge: A Critical Edition*. Nova Iorque: Garland, 1980. iii-xxxviii.
- Castle, Terry. *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*. Stanford: Stanford UP, 1987.
- Chalmers, Hero, Julie Sanders e Sophie Tomlinson. "Introduction." Ed. H. Chalmers, J. Sanders e S. Tomlinson. *Three Seventeenth-Century Plays on Women and Performance*. Manchester: Manchester UP, 2006. 1-60.
- Chedzoy, Kate. "'For Virgins Buildings Oft Brought Forth': Fantasies of Convent Sexuality." Ed. Rebecca D'Monté e N. Pohl. *Female Communities, 1600-1800: Literary Visions and Cultural Realities*. Houndsmills: St. Martin's P., 2000. 53-75.
- Clare, Janet. *Revenge Tragedies of the Renaissance*. Tavistock: Northcote, 2006.
- Claridge, Laura e Elizabeth Langland, eds. *Out of Bounds: Male Writers and Gender(ed) Criticism*. Amherst: U of Massachusetts P, 1990.
- Clark, Ira. *Professional Playwrights: Massinger, Ford, Shirley & Brome*. Lexington: The UP of Kentucky, 1992.
- Clark, Katherina e Michael Holquist. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge: Harvard UP, 1984.

- Cleaver, Robert. *A Godly Form of Household Government*. Londres: Thomas Creede, 1598.
- Collins, Eleanor. "Changing Fashions: Tragicomedy, Romance and Heroic Women in the 1630s Hall-Playhouses." Ed. Andrew Gurr e Farah Karim-Cooper. *Moving Shakespeare Indoors: performance and Repertoire in the Jacobean Playhouse*. Cambridge. Cambridge University Press. 217-236.
- Comensoli, Viviana. *'Household Business': Domestic Plays of Early Modern England*. Toronto: U of Toronto P, 1996.
- Coronato, Rocco. *Jonson versus Bakhtin: Carnival and the Grotesque*. Nova Iorque: Rodopi, 2003.
- Danow, David K. *The Spirit of Carnival: Magic Realism and the Grotesque*. Lexington: The UP of Kentucky, 1995.
- Dyson, Jessica. *Staging Authority in Caroline England*. Aldershot: Ashgate, 2013.
- Eagleton, Terry. *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. Londres: Verso, 1981.
- Eco, Umberto. "The Frames of 'Comic Freedom'." Ed. Thomas A. Sebeok. *Carnival!*. Berlim: Mouton. 1984. 1-9.
- Eisenbichler, Konrad. "Introduction." Ed. Lonrad Eisenbichler e Wim Hüskén. *Carnival and the Carnavalesque: The Fool, the Reformer, the Wildmen, and others in Early Modern Theatre*. Amesterdão: Rodopi, 1999. 7-18.
- Emerson, Caryl. *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton: Princeton UP, 2000.
- Erickson, Peter. *Rewriting Shakespeare, Rewriting Ourselves*. Berkeley: U of California P, 1991.
- Evenson, Brian. *The Carnival of Negativity*. Tese de Doutoramento. Washington: University of Washington, 1993.
- Findlay, Alison. *A Feminist Perspective on Renaissance Drama*. Oxford: Blackwell, 1999.
- Fitzpatrick, Tim. *Playwright, Space and Place in Early Modern Performance: Shakespeare and Company*. Farnham: Ashgate, 2011.
- Forsythe, Robert Stanley. *The Relations of Shirley's Plays to the Elizabethan Drama*. Nova Iorque: Columbia UP, 1914.
- García, Luciano. *Presencia Textual de España y de la Literatura Española en la Obra Dramática de James Shirley (1596-1666)*. Tese de Doutoramento. Microficha. Jaén: Universidade de Jaén, 1999.
- . "A Caroline View of Spaniards and Portuguese on the Stage: The Dramatic Representation of Iberia in James Shirley (1596-1666)". *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 54 (2007): 37-53.
- Gardiner, Michael. *The Dialogics of Critique: M. Bakhtin and the Theory of Ideology*. Londres: Routledge, 1992.
- Glazener, Nancy. "Dialogic Subversion: Bakhtin. The Novel and Gertrude Stein." Ed. Ken Hirschkop e David Shepherd. *Bakhtin and Cultural*

- Theory*. Manchester: Manchester UP, 1989. 109-129.
- Gouge, William. *Of Domestic Duties*. Londres: John Haviland, 1622.
- Gowing, Laura. *Common Bodies: Women, Touch, and Power in Seventeenth-Century England*. New Haven: Yale UP, 2003.
- Griffey, Erin, ed. *Henrietta Maria: Piety, Politics and Patronage*. Aldershot: Ashgate, 2008.
- Griffith, Eva. "Till the State Fangs Catch You, James Shirley the Catholic: Why it Does not Matter (and Why it Really Does)." *The Times Literary Supplement*, 5583 (2 April 2010): 14-15.
- Gurevitch, Aron. *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- Havran, Martin J. *The Catholics in Caroline England*. Stanford: Stanford UP, 1962.
- Helton, Tinsley. *The Concept of Woman's Honour in Jacobean Drama*. Minneapolis: University of Minnesota, 1952.
- Hirschkop, Ken. "Introduction." Ed. Ken Hirschkop e David Shepherd. *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester UP, 1989. 1-38.
- Hopkins, Lisa. *John Ford's Political Theatre*. Manchester: Manchester UP, 1994.
- Houlbrooke, Ralph A. *The English Family 1450-1700*. Nova Iorque: Longman, 1984.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana: U of Illinois P, 1985.
- Ingram, Martin. *Church Courts, Sex and Marriage in England, 1570-1640*. Cambridge: Cambridge UP, 1987.
- Johnson, A. W. "Imagology, Literature, and the Writing of History: Shakespeare's *Tempest* and the Iconospheres of *Prospero's Books*." Ed. K. Alenius, O. K. Fält e M. Mertaniemi. *Imagology and Cross-Cultural Encounters in History*. Rovaniemi: Societas Historica Finlandiae Septentrionalia, 2008. 9-24.
- Keeble, N. H., ed. *The Cultural Identity of Seventeenth-Century Woman: A Reader*. Londres: Routledge, 1994.
- Keyishian, Harry. *The Shapes of Revenge: Victimization, Vengeance, and Vindictiveness*. Nova Iorque: Humanity Books, 2003.
- Knopers, Laura Lungar. *Politicizing Domesticity from Henrietta Maria to Milton's Eve*. Cambridge: Cambridge UP, 2014.
- Krier, Dan e William J. Swart. "The Dialectics of Carnival: From Bakhtin to Baudrillard." Ed. Jerome Braun e Lauren Langman. *Alienation and the Carnivalization of Society*. Nova Iorque: Routledge, 2012. 133-167.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- Ladurie, Emmanuel LeRoy. *Carnival in Romans*. Nova Iorque: George Brazillier, 1979.
- Lindley, Arthur. *Hyperion and the Hobbyhorse: Studies in Carnavalesque Subversion*. Londres: Associated UP, 1996.

- Lobo, C. B. L. *Memória sobre a Decadência das Pescarias de Portugal. Memórias Económicas IV*. Lisboa: Academia Real das Ciências, 1812.
- Maclean, I. *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*. Cambridge: Cambridge UP, 1980.
- Marotti, Arthur F. "Love is Not Love": Elizabethan Sonnet Sequences and the Social Order." *ELH* 49:2 (1982): 396-428.
- Matei-Chesnoiu, Monica. *Re-Imagining Western European Geography in English Renaissance Drama*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- Mattia, Kasey Marie. *Crossing the Channel: Cultural Identity in the Court Entertainments of Queen Henrietta Maria, 1625-1640*. Tese de Doutorado. Durham: Duke University, 2007.
- Minnema, Lourens. "Coping with Human Evil: Shakespeare's Sense of Tragic Revenge." Ed. Nelly van Doorn-Harder e Lourens Minnema. *Coping with Evil in Religion and Culture: Case Studies*. Amesterdão: Rodopi, 2008. 201-218.
- Morson, Gary Saul e Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin: The Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford UP, 1989.
- Nashe, Thomas. *Pierce Penilesse. His Supplication to the Divell*. Londres: John Busbie, 1592.
- Nason, Arthur Huntington. *James Shirley, Dramatist: A Biographical and Critical Study*. Nova Iorque: Benjamin Blom, 1967.
- Neill, Michael. *Putting History to the Question: Power, Politics, and Society in English Renaissance Drama*. Nova Iorque: Columbia UP, 2000.
- Nesler, Miranda Garno. *Performing Silence, Performing Speech: Genre and Gender in Stuart Drama*. Tese de Doutorado. Nashville: Vanderbilt University, 2009.
- Noling, Kim H. "Recent Studies in James Shirley." *English Literary Renaissance* 37:3 (2007): 450-465.
- Orr, Clarissa Campbell. "Introduction." Ed. Clarissa Campbell Orr. *Queenship in Europe 1660-1815: The Role of the Consort*. Cambridge: Anglia Polytechnic University, 2004. 1-15.
- Pannen, Imke. *When the Bad Bleeds: Mantic Elements in English Renaissance Revenge Tragedy*. Bona: Bonn UP, 2010.
- Parker, Andrew, M. Russo, D. Sommer e P. Yalger. *Nationalism and Sexualities*. Nova Iorque: Routledge, 1982.
- Perkins, William. *Christian Oeconomie: or, A Short Survey of the Right Manner of Erecting and Ordering a Familie according to the Scriptures*. Londres: Felix Kyngston, 1609.
- Platter, Charles. "Novelistic Discourse in Aristophanes." Ed. Peter Barta et al. *Carnivalizing Difference: Bakhtin and the Other*. Londres. Routledge, 2001. 51-78.
- Princic, Walter Francis. *The Tragedies of James Shirley: A Study of Themes and Images*. Tese de Doutorado. Champaign: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1974.

- Puga, Rogério Miguel. "The Strangers may goe seeke them Wiues': A Dimensão Anglo-Portuguesa de *Englishmen for my Money Or A Woman Will Have Her Will* (c. 1598), de William Haughton." Ed. Carla Ferreira de Castro e Luís Guerra. *(Ex)changing Voices, Expanding Boundaries*. Évora: Universidade de Évora, 2009. 249-277.
- . "A Lisboa Católica, a Mulher Lusa e a Dimensão Anglo-Portuguesa de *Marplot in Lisbon* (1710) e *A Wife Well Managed* (1715), de Susanna Centlivre." *Revista de Estudos Anglo-Portugueses* 20 (2011): 113-126.
- . "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* 2 (2011): 311-332.
- . "Subverter o Outro Católico: Estratégias de Representação e o 'Efeito do Real' no Panfleto Anti-Católico *The Anatomy of the English Nunnery at Lisbon in Portugal* (1622), de Thomas Robinson." *Revista de Estudos Anglo-Portugueses* 22 (2013): 77-103.
- Radtke, Rev. Stephen J. *James Shirley: His Catholic Philosophy of Life*. Washington D.C.: The Catholic University of America, 1929.
- Rau, Virgínia. *Estudos sobre a História do Sal Português*. Lisboa: Editorial Presença, 1984.
- Reynolds, John. *The Triumphs of God's Revenge Against the Crying and Execrable Sin of Wilful and Premeditated Murder*. Londres: Q. Griffiin, 1704.
- Rochester, Joanne. *Staging Spectatorship in the Plays of Philip Massinger*. Aldershot: Ashgate, 2010.
- Rollins, Benjamin. *Carnival's Dance of Death: Festivity in the Revenge Plays of Kyd, Shakespeare, and Middleton*. Tese de Doutoramento. Georgia State University, 2012.
- Rose, Mary Beth. *The Expense of Spirit: Love and Sexuality in English Renaissance Drama*. Ithaca: Cornell UP, 1988.
- Salgado, Gâmini, ed. *Three Jacobean Tragedies*. Harmondsworth: Penguin, 1965.
- Sanchez, Melissa E. *Erotic Subjects: The Sexuality of Politics in Early Modern English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Sanders, Julie. *Caroline Drama: The Plays of Massinger, Ford, Shirley and Brome*. Plymouth: Northcote House-British Council, 1999.
- . "Caroline Salon Culture and Female Agency: The Countess of Carlisle, Henrietta Maria, and Public Theatre." *Theatre Journal* 52:4 (2000): 449-464.
- Schelling, Felix Emmanuel. *Elizabethan Drama 1558-1642* 2. Boston: Houghton Mifflin, 1908.
- Searle, Alison. "Conversion in James Shirley's *St Patrick for Ireland* (1640)." Ed. L. Stelling, H. Hendrix e T. M. Richardson. *The Turn of the Soul: Representations of Religious Conversions in Early Modern Art and Literature*, Leida: Brill, 2012. 199-221.
- Sellers, Charles. *Oporto, Old and New*. Londres: Herbert E. Harper, 1899.

- Shell, Alison. *Catholicism, Controversy, and the English Literary Imagination, 1558-1660*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Shepherd, David. *Bakhtin, Carnival and other Subjects*. Amesterdão: Rodopi, 1993.
- Shirley, James. "The Maid's Revenge." Ed. William Gilford e Alexander Dyce. *The Dramatic Works and Poems of James Shirley* 1. Londres: John Murray, 1833. 99-185.
- . *The Cardinal*. Ed. Charles R. Foker. Bloomington: Indiana UP, 1964.
- . *The Maid's Revenge: A Critical Edition*. Ed. Albert Howard Carter. Nova Iorque: Garland Publishing, 1980.
- Sinfield, Alan. *Literature in Protestant England 1560-1660*. Londres: Croom Helm, 1983.
- Smith, Molly. *The Darker World Within. Evil in the Tragedies of Shakespeare and his Successors*. Newark: U of Delaware P, 1991.
- Smuts, Malcom. "Religion, European Politics and Henrietta Maria's Circle, 1625-41." Ed. Erin Griffey. *Henrietta Maria: Piety, Politics and Patronage*. Aldershot: Ashgate, 2008. 13-38.
- Stallybrass, Peter e Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Londres: Methuen, 1986.
- Stam, R. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989.
- Steggle, Matthew. *Richard Brome: Place and Politics on the Caroline Stage*. Manchester: Manchester UP, 2004.
- Stewart, Marilyn. "Carnival and Don Quixote: The Folk Tradition of Comedy." Ed. Louis Cowan. *The Terrain of Comedy*. Dallas: Dallas Institute of Humanities, 1984. 143-162.
- Stone, L. *Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800*. Londres: Weidenfeld & Nicholson, 1977.
- Strohm, Paul. *Hochon's Arrow: The Social Imagination of Fourteenth-Century Texts*. Princeton: Princeton UP, 1992.
- Tennenhouse, Leonard. *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres*. Nova Iorque: Methuen, 1986.
- Ungerer, Gustav. *Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature*. Berna: Francke, 1956.
- Vice, Sue. *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester UP, 1997.
- Vicks, Meghan Christine. *The Postmodern Oranus: Carnival and Abjection in Victor Pelevin's Homo Zapiens*. Tese de Doutorado. Boulder: University of Colorado, 2007.
- Warnock, Jeanie E. *Kind Tyranny: Brother-Sister Relationships in Renaissance Drama*. Tese de Doutorado. Ottawa: University of Ottawa, 2000.
- Watson, Robert N. "Tragedies of Revenge and Ambition." Ed. Claire McEachern. *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 160-181.
- Williams, J. *The Irish Plays of James Shirley, 1636-1640*. Tese de

- Doutoramento. Warwick: Universidade de Warwick, 2010.
- Wood, Anthony. *Athenae Oxonienses 2*. Londres: Thomas Bennet, 1692.
- Woodbridge, Linda. *English Revenge Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 2010.
- Young, Anthony Davenport. *The Political Aspects of James Shirley's Dramatic Works*. Tese de Doutoramento. Columbia: University of South Carolina, 2003.
- Young, Robert. "Back to Bakhtin." *Cultural Critique* 2 (1985-1986): 71-92.
- Zucker, Adam e Alan B. Farmer. "Introduction." Ed. Adam Zuker e Aln B. Farmer. *Localizing Caroline Drama: Politics and Economies of the Early Modern English Stage, 1625-1642*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006. 1-16.