

**A COMÉDIA
DE COSTUMES BRITÂNICA**
**UM ESTUDO SOBRE O ENTRECROZAR
DA ÉTICA E DA COMÉDIA**

Maria Isabel Barbudo

**CADERNOS
DE ANGLÍSTICA - 15**



**Edições
Colibri**

Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa

CADERNOS DE ANGLÍSTICA

DIRECÇÃO

Maria Helena de Paiva Correia

Luísa Maria Flora

Maria Salomé Machado

HISTÓRIA DA LÍNGUA INGLESA

Júlia Dias Ferreira

THE CROSSROADS OF GENDER AND CENTURY ENDINGS

Alcinda Pinheiro de Sousa, Luísa Maria Flora and Teresa de Ataíde Malafaia (eds.)

CULTURA E ANÁLISE CULTURAL

UM ENSAIO SOBRE A DISCIPLINA DE CULTURA INGLESA I NA FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA

Luísa Leal de Faria

OS PRAZERES DA IMAGINAÇÃO

Joseph Addison

FEMININE IDENTITIES

Luísa Maria Flora, Teresa F. A. Alves and Teresa Cid (eds.)

ESTRANHA GENTE, OUTROS LUGARES: SHAKESPEARE E O DRAMA DA ALTERIDADE

UM PROGRAMA PARA A DISCIPLINA DE LITERATURA INGLESA

Rui Carvalho Homem

SHORT STORY - UM GÉNERO LITERÁRIO EM ENSAIO ACADÉMICO

Luísa Maria Flora

CÂNONE E DIVERSIDADE

UM ENSAIO SOBRE A LITERATURA E A CULTURA DOS ESTADOS UNIDOS

Teresa Ferreira de Almeida Alves

OLHAR A ESCRITA

PARA UMA INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA LITERATURA NA UNIVERSIDADE

Isabel Fernandes

A INQUIETUDE DAS PALAVRAS

LEITURAS DE VIRGINIA WOOLF

Maria de Deus Duarte

A LIÇÃO DO CÂNONE

UMA AUTO-REFLEXÃO DOS ESTUDOS LITERÁRIOS

João Ferreira Duarte

CULTURA INGLESA

O CONTEXTO POLÍTICO-IDEOLÓGICO NO SÉCULO XVIII

João Manuel de Sousa Nunes

PRIMÓRDIOS DA MODERNIDADE EM INGLATERRA

UM ESTUDO DE CULTURA INGLESA

J. Carlos Viana Ferreira

A COMÉDIA DE COSTUMES BRITÂNICA

UM ESTUDO SOBRE O ENTRECruZAR
DA ÉTICA E DA COMÉDIA

Maria Isabel Barbudo

CADERNOS
DE ANGLÍSTICA - 15



Edições Colibri

Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa

Biblioteca Nacional – Catalogação na Publicação

SAMPAIO, Maria Isabel, 1950-

A comédia de costumes britânica : um estudo sobre o entrecruzar da
ética e da comédia. – (Cadernos de anglística ; 15)

ISBN 978-989-689-003-2

CDU 821.111-22"16/20".09
378

A COMÉDIA DE COSTUMES BRITÂNICA
UM ESTUDO SOBRE O ENTRECruZAR DA ÉTICA E DA COMÉDIA

AUTOR

Maria Isabel Barbudo

REVISÃO

Maria Helena de Paiva Correia

DESIGN, PAGINAÇÃO E ARTE FINAL

Inês Mateus - inesmatus@oniduo.pt

EDIÇÃO

Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa
e

Edições Colibri

2009

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Colibri - Artes Gráficas, Lda.

TIRAGEM 750 exemplares

DEPÓSITO LEGAL 311 752/10

PATROCÍNIO

FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA

Índice

Nota Introdutória	9
Preâmbulo	11
Enquadramento e Fundamentação do Programa	15
Apresentação do Programa	31
Quadro Sinóptico das Sessões e Apoio Bibliográfico	35
Exposição de Trabalhos. Método de Avaliação	46
Desenvolvimento Temático e Metodológico de Cada Sessão	
1ª sessão	49
2ª sessão	54
3ª sessão	61
4ª sessão	67
5ª sessão	71
6ª sessão	76
7ª sessão	79
8ª sessão	84
9ª sessão	89
10ª sessão	94
11ª sessão	98
12ª sessão	100
13ª sessão	103
Nota Final	111
Notas	113
Bibliografia	121
Filmografia e Sítiografia	128

À memória daqueles a quem devo
muito daquilo que fui
e muito, também, do que sou.

«Porque de cada vez, e de cada vez singularmente,
de cada vez insubstituivelmente, de cada vez infinitamente,
a morte não é nada menos do que um fim *do mundo*».

Jacques Derrida
(*Carneiros. O Diálogo Ininterrupto: Entre Dois Infinitos, o Poema*)

Nota Introdutória

O presente volume reproduz, no essencial, o Relatório que apresentei para efeitos da minha candidatura a provas de Agregação no Ramo de Estudos Literários, Especialidade de Literatura Inglesa. Juntamente com um sumário de uma lição, um *Curriculum Vitae* pormenorizado e cópias dos principais trabalhos publicados, foi entregue na Reitoria da Universidade de Lisboa em Setembro de 2008. As provas, por sua vez, tiveram lugar em Março de 2009.

No âmbito do Decreto-Lei nº 239/2007 de 19 de Junho, que passou a regulamentar o título académico de Agregado e as respectivas provas, requer-se a apresentação de um Relatório sobre uma unidade curricular no âmbito do ramo de conhecimento ou especialidade em que são prestadas as provas. No caso vertente, a unidade curricular escolhida consiste num Seminário de Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos, integrando as Áreas de Especialização Estudos de Identidade / / Estudos Ingleses / Estudos Literários.

Para efeitos da sua publicação neste volume, tornou-se necessário rever o texto do Relatório, adaptando-o a um meio diverso, bem como a um público mais alargado, o que se traduziu nalgumas omissões e nalguns reajustamentos discursivos. Mantive, no entanto, a estrutura global, nomeadamente no que diz respeito à inclusão do quadro das sessões levadas a cabo na consecução do programa em causa.

É no âmbito desse quadro sinóptico das sessões que procedo à organização da lista de bibliografia de apoio em função dos tópicos abordados. Por esse motivo, na lista final de bibliografia secundária, optei por juntar todas as obras, seguindo apenas o critério da ordem alfabética dos apelidos dos autores e viabilizando, assim, uma mais fácil localização de cada espécie.

Nesta breve nota introdutória quero ainda manifestar o meu sincero agradecimento aos colegas do Departamento de Estudos Anglísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa que de algum modo me ajudaram e incentivaram a aproveitar a minha licença sabática do segundo semestre do ano lectivo de 2007/08 para concluir tudo o que era necessário para a candidatura a provas de Agregação. A João de Almeida Flor e a Júlia Dias Ferreira, agradeço as palavras de encorajamento. À Isabel Fernandes, o incentivo e a ajuda amiga. À Maria Helena de Paiva Correia, todo o precioso apoio na preparação para as provas. Na sua qualidade de Directora da colecção «Cadernos de Anglística», agradeço-lhe, ainda, o honroso convite para publicar este texto.

Uma palavra também de agradecimento aos alunos que frequentaram os seminários de Mestrado em que pus em prática este programa. Foi com eles que pude testar o interesse e a exequibilidade daquilo que concebera e planeara. E foi graças à sua colaboração que se tornou possível consolidar o percurso científico-pedagógico da unidade curricular em causa, tal como surge descrito neste volume.

Preâmbulo

O presente relatório baseia-se no programa de Mestrado que leccionei no Departamento de Estudos Anglísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa nos anos lectivos de 2006/2007 (2º semestre) e 2007/2008 (1º semestre).

No ano lectivo de 2006/2007, quando orientei pela primeira vez um seminário com o conteúdo programático apresentado neste relatório, ele estava incluído no «Mestrado em Literatura e Cultura Inglesa – Diferença e Identidade», sob a coordenação do Prof. Doutor João de Almeida Flor, aí se articulando com outros dois seminários.¹ No ano lectivo seguinte, o mesmo programa, entretanto sujeito a algumas alterações que a experiência anterior me sugerira, integrou o «Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos» que, de acordo com a reestruturação decorrente do Processo de Bolonha, passou desde então a constituir um curso do 2º Ciclo.

Os objectivos consignados para os cursos de 2º Ciclo, segundo o Regulamento dos Estudos Pós-Graduados actualmente em vigor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (doravante referenciada como F.L.U.L.), consistem em: «proporcionar uma especialização diferenciada a licenciados com formação em todas as áreas científicas (ou a outros cujo currículo profissional o justifique), bem como dar continuidade a perfis em que se estrutura o 1º ciclo em Estudos Ingleses, Estudos Norte-Americanos e Estudos Anglo-Americanos».²

Ainda de acordo com a actual orgânica dos Estudos Pós-Graduados na F.L.U.L., o Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos desdobra-se em áreas de especialização, sendo que a integração de cada seminário numa ou mais áreas decorre, necessariamente, do respectivo conteúdo programático. No caso de presente seminário, e dado o seu perfil, para além da área designada como Estudos de Identidade, ele enquadra-se também nas áreas de Estudos Literários e Estudos Ingleses.

Antes, porém, de passar ao enquadramento deste programa no âmbito das especialidades mencionadas, importa resumir o percurso curricular de docência que tenho vindo a desenvolver no Departamento de Estudos Anglísticos da F.L.U.L., na medida em que o mesmo ajuda a explicar e fundamentar as opções que aqui são feitas.

O meu percurso científico-pedagógico, iniciado no ano lectivo 1974/1975 e integrado basicamente no ensino da Literatura Inglesa, tem obedecido a dois tipos de orientação, consoante se trate das disciplinas obrigatórias da licenciatura, ou então de cadeiras opcionais /seminários de pós-graduação.

No primeiro âmbito, leccionei programas que, no seu conjunto, abarcam a produção literária inglesa desde a Idade Média e Renascimento até à segunda metade do séc. XX (com um *corpus* canónico e genologicamente abrangente), tendo em tempos mais próximos enveredado também pelo ensino da disciplina de Cinema Inglês, uma cadeira dos novos *curricula*, resultantes da reestruturação dos cursos da F.L.U.L., de acordo com o estipulado pelo Protocolo de Bolonha. No 1º semestre do ano lectivo de 2007/08 assumi a leccionação desta disciplina, ministrada então pela primeira vez nesta Faculdade, como cadeira obrigatória para alguns cursos e opcional para outros.

Por outro lado, no âmbito de cadeiras opcionais ou de cursos de pós-graduação, concentrei-me fundamentalmente na área de especialização que tenho continuamente aprofundado desde o início da minha carreira académica: o drama britânico.

Nessa conformidade, o Relatório que apresentei para efeitos de Concurso para Professor Associado em 1998, versava o Programa, Conteúdos e Métodos de Literatura Inglesa III (opcional), consubstanciando-se na apresentação de *Percurso Dramático-Teatral em Inglaterra desde Shakespeare até ao séc. XX*.

Nesse contexto, e porque se tratava de uma disciplina da Licenciatura ainda em regime anual, era viável uma abordagem panorâmica da produção dramática inglesa, que se não cingia a um só género. Com efeito, para além da comédia, propunha-se então o estudo diacrónico da tragédia, do melodrama e da peça problemática, sem ignorar a existência de subgéneros, quer na tragédia, quer na comédia.

Ao longo desse acompanhamento diacrónico era possível detectar a relevância de um dos subgéneros da comédia de expressão inglesa. De matriz shakespeariana e intermitentemente cultivada e metamorfoseada até à segunda metade do séc. XX,

a Comédia de Costumes (*Comedy of Manners*) emergia dessa visão como o tipo de comédia mais persistente em toda a produção dramática. Trata-se de uma constatação que, só por si, pode legitimar uma proposta de aprofundamento analítico, a um nível que seja consentâneo com uma Pós-Graduação.

Tendo, entretanto, desenvolvido sistematicamente a pesquisa sobre este subgénero da comédia inglesa (o que me levou, nomeadamente, a empreender a tradução para português de *The School for Scandal* de Richard Sheridan, um marco significativo da sua reformulação em finais do séc. XVIII),³ decidi propor um programa sobre *British Comedy of Manners* ao Departamento de Inglês da Universidade de Georgetown (Washington D.C.), em 2005.

Ao abrigo do Programa de Intercâmbio entre a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e aquela instituição norte-americana, ministrei esse curso durante o primeiro semestre do ano lectivo de 2005/2006 a uma turma de 36 alunos que estavam a completar a sua licenciatura em áreas tão diversas como *English, Government* e *Psychology*. A sua receptividade ao programa proposto, que começou por se traduzir em 54 inscrições (número considerado excessivo e daí a sua redução para 36), manteve-se durante todo o semestre, através de uma participação global muito activa, e com excelentes resultados finais.

O elenco de leituras obrigatórias, que englobava sete comédias, iniciava-se com William Shakespeare (*Much Ado About Nothing* -1599) e terminava com Alan Ayckbourn (*Absurd Person Singular* -1972). De um percurso de quatro séculos foram para o efeito seleccionados os textos que, por razões então explanadas nas aulas, são passíveis de serem olhados como momentos significativos no que se entende ser a constante reformulação identitária de um subgénero tipicamente britânico. A abordagem feita ao elenco das sete comédias incluía uma componente de análise formal e estrutural, mas concentrava-se sobretudo num enfoque temático, que viabilizava a detecção de estruturas de sentido nos planos intra e intertextual, sempre em articulação com o contexto cultural de cada época.

Acrescento que, para o bom êxito do curso, contribuiu o facto de a primeira peça do programa (*Much Ado About Nothing*) ter sido então posta em cena pelo grupo de teatro de Georgetown University (*Mask and Bauble*), e também pelo *Folger Theatre* de Washington D.C. Tive, assim, a oportunidade de acompanhar os alunos nessa situação ideal que consiste em fazer uma primeira leitura imediata da peça, encenando-a no teatro da mente (*the theatre of the mind*),⁴ e confrontando-a

depois com a leitura feita por actores e encenadores que detêm a vantagem de poderem concretizá-la no espaço físico de um palco e com recurso aos processos dramaturgicos.

Neste caso, o confronto foi duplo, já que se tornou possível cotejar uma versão de teatro profissional com uma versão de teatro amador. Tratou-se de uma feliz coincidência que em parte se repetiu com a última peça do programa, *Absurd Person Singular* de Alan Ayckbourn. Esta esteve em palco na Broadway de Nova Iorque durante os últimos meses de 2005, sendo encenada pelo *Manhattan Theater Club*, e permitindo aos alunos que puderam deslocar-se a essa cidade a oportunidade de ver representada mais uma peça britânica cujo estudo fazia parte deste curso. Para além destas experiências de contacto directo com textos teatrais, foi ainda possível recorrer a meios audiovisuais para a visualização de outras peças do programa.

Foi a partir desta gratificante experiência vivida num novo meio académico que projectei reformular um tal programa, adaptando-o a outro destinatário: os alunos de um Mestrado na Faculdade de Letras de Lisboa.

Neste novo contexto, por se tratar de um público constituído por alunos licenciados (em grande maioria presumivelmente vindos da área de Letras), impunha-se conferir ao programa uma maior amplitude e solidez no âmbito da fundamentação teórica. E impunha-se também alinhá-lo pelo paradigma de interdisciplinaridade que tem vindo a ganhar terreno sobretudo nos programas de Mestrado e de Doutoramento, permitindo um diálogo profícuo entre artes e áreas do saber que se entrecruzam.

A revitalização do estudo da Literatura por via da sua articulação com outras artes (nomeadamente as artes visuais) é um bom exemplo deste novo paradigma. Mas, na orientação inter e transdisciplinar dos Estudos Literários, para além das artes visuais, é recomendável a abertura a outros sectores da actividade e do pensamento humano que influenciam de forma crucial o domínio da escrita literária, operando dentro e fora dela. De acordo com esta perspectiva, e tendo em conta a natureza do objecto de estudo que proponho – a Comédia de Costumes Britânica – começarei por referir os traços fundadores da sua especificidade no âmbito da comédia. Posteriormente caberá identificar as áreas do saber extra-literário passíveis de dar um valioso contributo para uma melhor compreensão e análise deste subgénero, enquadrado no modo dramático.

Enquadramento e Fundamentação do Programa

No âmbito do Decreto-Lei nº 239/2007 de 19 de Junho, que procedeu à revisão do regime aplicado na vigência do Decreto nº 301/72 de 14 de Agosto, passando a regulamentar o título académico de Agregado e as respectivas provas, requer-se a apresentação de um Relatório sobre uma unidade curricular no âmbito do ramo de conhecimento ou especialidade em que são prestadas as provas (Artigo 5º b). No caso vertente, a unidade curricular escolhida consiste num **Seminário de Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos**, integrando as áreas de Especialização **Estudos de Identidade/ Estudos Ingleses/ Estudos Literários**. Segundo o modelo de obtenção de graus escolarizados em vigor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, este seminário pode funcionar aos níveis de mestrado e de doutoramento.

A inserção deste seminário na primeira área de especialização – Estudos de Identidade – decorre da consonância entre o teor programático do mesmo e os objectivos reivindicados para esta área: «pensar, (in) formar e agir sobre o problema actual dos conceitos de igualdade e diferença, de identidade e alteridade, e sobre o do carácter antinómico das relações entre estes conceitos, na nossa época moderna, bem como sobre o problema dos conflitos que tais conceitos pretendem explicar.»⁵

Como veremos, faz parte integrante do programa proposto uma visão diacrónica dos parâmetros legitimadores da inclusão ou exclusão social nas épocas representadas por via dos processos de codificação próprios da comédia. Nesse percurso, direccionado para o presente, são equacionados os pressupostos contidos nas complexas e variáveis noções de identidade, tal como na dimensão conflitual decorrente da necessária presença do «Outro». Sendo por definição um palco de conflito, o drama é também um espaço vocacionado para o questionamento ético,

ao permitir a concretização de discursos e a representação de práticas sociais que a dimensão temporal por norma se encarrega de relativizar, assim expondo a sua inegável historicidade.

Tratando-se, por outro lado, de um percurso que se inscreve na literatura dramática britânica, o seminário oferece-se naturalmente como opção não só para a área de Estudos Ingleses, como também para a área de Estudos Literários. Em ambos os casos, viabiliza-se a oportunidade de desenvolver e aprofundar conhecimentos adquiridos ao nível do 1º Ciclo no campo da Literatura e da Cultura inglesas, privilegiando-se aqui o estudo da produção dramática, cuja tradicional relevância dentro do panorama cultural britânico justifica, só por si, que lhe seja dada uma especial atenção.

A verdade é que, em virtude da redução das Licenciaturas para três anos (seis semestres), com a concomitante diminuição do espaço aí dedicado à Literatura, o estudo da literatura dramática vê-se, por seu turno, inexoravelmente restringido ao mínimo, sendo por isso natural que dentro desse mínimo se opte geralmente por privilegiar a obra de William Shakespeare. Perante esta realidade, afigura-se-me pertinente e defensável a inclusão de programas sobre literatura dramática em seminários do 2º Ciclo, nomeadamente um programa que toma como objecto de estudo um subgénero de grande longevidade e persistência no quadro da produção dramática britânica, como é o caso da Comédia de Costumes. O seu acompanhamento ao longo de um percurso diacrónico oferece, ainda, a oportunidade de visitar contextos culturais diversificados e estabelecer um profícuo diálogo com outros modos e géneros literários produzidos em cada uma das épocas, para além de permitir a apreensão de práticas sociais e sistemas ideológicos tal como surgem representados em cada espécie.

No caso de alunos provindos de outras licenciaturas e não familiarizados com a literatura e a cultura inglesas, este programa dá-lhes a possibilidade de adquirir uma visão transversal de cenários histórico-culturais britânicos na modernidade e na pós-modernidade, visão essa centrada na dimensão dramático-teatral, mas remetendo também para outras artes. Faculta-lhes, além disso, o contacto com o discurso filosófico e sociológico que foi integrando não só a cultura britânica como a europeia e ocidental, ao longo de um período histórico que se inicia na segunda metade do séc. XVII e se estende até à segunda metade do séc. XX. Deste modo se procura contribuir «de forma actualizada e inovadora, (para) dar resposta às

múltiplas necessidades do mundo actual, onde o Inglês, nos seus usos diversificados, se tornou um instrumento de comunicação indispensável.»⁶

Num seminário sobre literatura dramática, e dada a natureza especial do objecto de estudo, que se situa em articulação com textos literários e também com as artes performativas, a incontornável questão do acesso à representação dos textos em análise coloca-se desde logo. Com efeito, a não ser em situações de «feliz coincidência», como aconteceu na minha prática lectiva na Universidade de Georgetown atrás mencionada, não é geralmente possível assistir-se à representação das peças em palco, restando-nos a opção de recorrer a meios audiovisuais, isto é, gravações em vídeo ou DVD.

Ao incluir no programa adaptações cinematográficas de duas das comédias – *An Ideal Husband* e *Pygmalion* – ou seja, aquelas que já foram adaptadas ao cinema, pretende-se que os alunos exercitem também a capacidade de relacionar e comparar duas artes performativas – o teatro e o cinema – dilucidando as características próprias de cada uma destas formas de linguagem que, logo à partida, se distinguem pela materialidade do filme, enquanto texto legível em qualquer momento, recorrendo à tecnologia de reprodução fílmica, por oposição ao espectáculo teatral, na sua qualidade de evento colectivo e relacional, situado num determinado espaço e tempo, e como tal irrepetível, a não ser através da sua fixação por meio da filmagem – o que em todo o caso altera a natureza do espectáculo, bem como a sua relação com o espectador.

Tomando em devida consideração estes postulados, que serão objecto de prévia ponderação nas aulas, pretendo enfatizar a importância do visionamento das peças em estudo sempre que haja versões disponíveis no mercado, quer se trate de teatro filmado, quer de adaptações cinemáticas. Como sabemos, a crescente expansão da indústria cinematográfica e do mercado de audiovisuais está constantemente a adicionar recursos que permitem a ilustração visionada, favorecendo o acesso à dimensão performativa implícita, por definição, na urdidura do texto dramático. O actual incremento dos Estudos Fílmicos como área científica viabiliza, além disso, um enquadramento teórico e um apoio bibliográfico de grande relevância para o exercício da análise fílmica – exercício esse que, neste seminário, será levado a efeito em articulação com a análise do texto dramático, na sua primordial qualidade de hipotexto. Por esse motivo, fazem parte da bibliografia secundária algumas obras sobre cinematografia e análise fílmica, incluindo as

que problematizam o conceito de adaptação.

A capacidade de ler e interpretar imagens visuais fixas será também posta em prática, através da observação de algumas gravuras que reproduzem desenhos e obras pictóricas relacionadas com tópicos do programa, as quais constavam, aliás, em anexo ao relatório elaborado para provas de agregação, mas agora, tendo em conta constrangimentos inerentes à publicação em livro, integrando apenas anexo indicativo de quantas são susceptíveis de poderem ser apreciadas via consulta de sítios na *Net*. O relacionamento da literatura com as artes plásticas é, por conseguinte, um método de que pontualmente me servirei, tendo em vista a contextualização das obras e a sua remissão para domínios estéticos extra-literários. Para o efeito, recomendarei a consulta de bibliografia e sítiografia adequadas.

Por outro lado, uma vez que se trata de um programa sobre Comédia de Costumes, cada uma das peças incluídas no *corpus* ostenta a dupla qualidade de agente e de produto cultural de uma forma porventura mais óbvia e explícita do que em qualquer outro tipo de manifestação dramática. Com efeito, a vinculação a um determinado contexto sócio-cultural é sempre perceptível através da decifração dos códigos comportamentais que justificam a designação dada a este subgénero. O termo inglês *manners*, equivalente à nossa designação «costumes», indicia a própria integração do sujeito num determinado meio social, por via da assunção de atitudes que são legitimadas pelos códigos em vigor nesse meio. Assim sendo, analisar a evolução deste tipo de comédia significa acompanhar e comparar as transfigurações das regras e dos hábitos sociais e também dos sistemas de valores que, de uma forma transversal, percorreram a sociedade britânica ao longo de séculos.

A vinculação dos costumes à esfera da moral (em língua inglesa o binómio *manners / morals*) está patente nas definições encontradas em qualquer dicionário. Com efeito, a Moral é passível de ser definida como: «Conjunto de costumes e opiniões que um indivíduo ou um grupo de indivíduos possuem relativamente ao comportamento».⁷ Por sua vez, o estudo da moral enquanto disciplina filosófica toma o nome de Ética, sendo definível como: «Disciplina filosófica que tem por objecto de estudo os julgamentos de valor na medida em que estes se relacionam com a distinção entre o bem e o mal.»⁸

Em consequência e dada a natureza deste tipo de comédia, considero que o seu estudo ao nível de uma pós-graduação apela necessariamente ao diálogo com

esse ramo da Filosofia, pressupondo um certo grau de conhecimentos do seu âmbito especulativo, conhecimentos esses que farão parte integrante dos conteúdos e dos métodos adoptados neste seminário.

O cruzamento da Literatura com a Filosofia foi tradicionalmente encarado, na história dos Estudos Literários, como uma pedra angular, mormente no que dizia respeito à abordagem de certos períodos da produção literária, como o Romantismo. As noções ontológicas e as propostas epistemológicas consideradas dominantes em cada período da História da Literatura foram, até às primeiras décadas do séc. XX, entendidas como relevantes contributos para a compreensão dos processos representativos e interpretativos incorporados na lírica, na narrativa e também no drama. E o mesmo se pode afirmar no que respeita à Ética, enquanto apreciação valorativa dos comportamentos do ser humano em sociedade. Subjacente a esta abordagem da literatura encontrava-se o pressuposto de que nela se projectavam e recriavam os horizontes do pensamento dominante em cada época.

Foi sobretudo a partir do movimento oitocentista da Arte pela Arte que a reivindicação da autonomia da arte em geral e da literatura em particular, enquanto fenómenos puramente estéticos, se afirmou nos domínios não só da criação, como também da Teoria e da Crítica literárias. Uma tal perspectiva acabou por agregar em torno de si uma série de contributos que, embora ancorados em concepções por vezes distintas relativamente à natureza e à função da literatura, encaminharam os estudos literários para o paradigma que se veio a tornar dominante no séc. XX, sobretudo no período compreendido entre a década de 1930 e os finais da década de 1980. Incluindo o Formalismo Russo, a Estilística, o *New Criticism* e a Desconstrução, este paradigma consubstancia-se em abordagens de feição formalista que, em nome da autonomia do texto, enfatizam a sua natureza linguística, bem como a sua composição estrutural – privilegiando, em consequência, uma análise sincrónica, ao mesmo tempo que tendem a repudiar a diacronia ou qualquer outro modo de articulação com a História.

Nos quadrantes mais formalistas, a condenação de uma análise da literatura à luz de sistemas ético-morais resultou do entendimento de que se tratava de uma prática desrespeitadora dos imperativos de ordem puramente estética. Por outro lado, esse mesmo tipo de abordagem passou também a ser encarado, por alguns sectores da Crítica e da Teoria, como uma potencial forma de censura. Com efeito, a Crítica Marxista, de que Fredric Jameson é um exemplo, tende a denunciar numa

tal abordagem a tentativa de legitimação de conceitos indelevelmente ligados às estruturas do poder vigente. (Jameson, 1983)

É já em plena Pós-Modernidade, mais concretamente nos finais da década de 1980, que se configuram os primeiros indícios de uma significativa mudança de paradigma, logo após a difusão do Novo Historicismo (*New Historicism*) norte-americano e do Materialismo Cultural (*Cultural Materialism*) anglo-saxónico. Entre outros efeitos (nos quais se inclui o incremento de práticas críticas como os Estudos Culturais, Estudos de Género e Estudos Pós-Coloniais), o novo paradigma trará também a emergência da Crítica Ética (*Ethical Criticism*).

O primeiro grande contributo para esta viragem nos estudos literários (o chamado *ethical turn*) coube a Wayne C. Booth, o autor de *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, publicada em 1988. Nesta obra, ao clarificar a dimensão ético-moral dos Estudos Feministas e Pós-Colonialistas então em pleno florescimento, Wayne C. Booth remetia para estes movimentos pelo menos uma parte da responsabilidade pelo ressurgimento da Crítica Ética.

Os resultados da aplicação de conceitos ligados à Ética na análise do discurso literário viria a contribuir para que, por seu turno, alguns filósofos admitissem também a importância do recurso à literatura nos domínios da reflexão sobre a Ética e a Moral. Martha Nussbaum, filósofa e autora de *Love's Knowledge* (1990) e *Poetic Justice* (1995), defende desde então este mesmo ponto de vista, afirmando designadamente o seguinte:

My primary concern is with moral philosophy, and with the claim that moral philosophy needs certain carefully selected works of narrative literature in order to pursue its own tasks in a complete way". (Nussbaum, *Love's* 343)

Colin McGinn, Professor de Filosofia na Universidade de New Jersey, numa obra intitulada *Ethics, Evil, and Fiction*, em que se propõe enriquecer os domínios da reflexão sobre a Ética e a Moral, declara por sua vez:

In fiction we find ethical themes treated with a depth and resonance that is unmatched in human culture. Literature is where moral thinking lives and breathes on the page". (McGinn vi)

E, numa adaptação das célebres palavras de *Hamlet*, acrescenta: "When it comes to morality, there is more truth in fictional truth than is dreamt of by philosophers". (*Ibid.*vii)

Voltando aos domínios da Teoria e da Crítica literárias, a recuperação e o aprofundamento da perspectiva ética na última década do séc. XX e nestes primeiros anos do séc. XXI têm conduzido a novas leituras e interpretações, nas quais se foi tornando perceptível uma tendencial bipolarização: de um lado uma proposta passível de ser designada como neo-humanista ou hermenêutica (com David Parker, Richard Freadman e Seamus Miller, entre outros) e, do outro, uma visão comumente chamada pós-estruturalista, representada pelos nomes de Jacques Derrida, Joseph Hillis Miller, Derek Attridge, Geoffrey G. Harpham e Robert Eaglestone.

Apesar das diferenças de enfoque e de ênfase, bem como das clivagens nos seus pressupostos teóricos – que serão referenciadas no ponto do programa que se debruça sobre a Crítica Ética (3ª sessão) ⁹ – a verdade é que ambas as perspectivas recuperam a dimensão ética na análise do discurso literário. E nesse exercício algumas analogias podem ser percepcionadas, consistindo uma delas no recurso quase exclusivo à prosa ficcional, para ilustração dos seus pontos de vista.

Curiosamente, à excepção de algumas breves referências feitas por Martha Nussbaum às tragédias gregas, também os filósofos optam, em regra, pelo uso da narrativa. Uma excepção, bastante recente, pode ser encontrada na obra de Tzachi Zamir intitulada *Double Vision. Moral Philosophy & Shakespearean Drama*, publicada em 2007. Trata-se de uma obra pioneira na abordagem de algumas peças de William Shakespeare segundo um método crítico que, designado pelo seu autor como “*philosophical criticism*”, se aproxima em grande medida dos postulados inerentes à chamada Crítica Ética.¹⁰ Ainda assim, no *corpus* shakespeariano escolhido para a sua análise, figuram apenas aquelas obras que mais se identificam com a estrutura própria da tragédia – concretamente, *Richard III*, *Macbeth*, *Romeo and Juliet*, *Anthony and Cleopatra*, *Othello*, *Hamlet* e *King Lear*.

Não posso deixar de relacionar a indicada primazia dada à narrativa com a secundarização a que o drama tradicionalmente tem sido sujeito no âmbito dos Estudos Literários, nomeadamente no estudo da Literatura Inglesa. Ressalvando a excepção da «hiper-canónica» obra de William Shakespeare, o estudo da produção dramática inglesa tem por norma ocupado um espaço exíguo, por vezes mesmo inexistente. Esta realidade, facilmente verificável nos programas dos cursos dos departamentos de Inglês nas universidades portuguesas, constitui um fenómeno com dimensões mais abrangentes que afecta as próprias universidades inglesas, conforme nos dá conta Rob Pope, professor da Universidade de Oxford, quando, ao

debruçar-se sobre os *English Studies*, é levado a formular esta sucinta conclusão: “In fact, drama is often the last and least fully represented element in the traditional lit. crit. trinity of ‘poetry, prose and drama’” (Pope 192)

Por sua vez a comédia, no já reduzido espaço dedicado à produção dramática inglesa, tende a ser ou minimizada ou esquecida. Estaremos porventura ainda perante os efeitos de uma ancestral hierarquização por ordem de grandeza e elevação reconhecíveis em cada um dos géneros – e que, como sabemos, se enraíza na diluição estabelecida por Aristóteles na sua *Poética*, quando fala da imitação de «homens melhores» (na tragédia) ou «piores» (na comédia) do que habitualmente são.

Perante um tal panorama, afigura-se-me apropriado evocar o trabalho de descentramento levado a cabo nas últimas décadas, no âmbito dos Estudos Literários, por discursos críticos pós-estruturalistas que têm tido o mérito de colmatar certas ausências, trazendo para o foco de atenção tópicos, temas e perspectivas tradicionalmente ignorados ou marginalizados (no seu relacionamento com questões étnicas, de classe e de género). Em certo sentido, considero que uma idêntica atitude se impõe como necessária no que respeita à comédia enquanto manifestação cultural sujeita a uma secular, ainda que por vezes subtil, discriminação – discriminação essa que continua a ser detectável na actualidade e em vários quadrantes, incluindo a Crítica Literária e os *curricula* académicos.

Por outro lado e paradoxalmente, o interesse pelo riso e pelo humor tem conduzido, nos últimos anos, a uma pléiade de estudos transdisciplinares que passam pela História, Sociologia, Filosofia, Psicologia e Medicina, levando o historiador Georges Minois a afirmar, na obra intitulada *História do Riso e do Escárnio*:

O interesse pelo riso chegou ao auge, nestes últimos dez anos, em todas as disciplinas. Para falar apenas da história, não passa uma semana sem que um livro, um artigo, uma emissão radiofónica, um colóquio, uma conferência, não tenha por tema o riso numa dada época ou num dado meio. (Minois 7)

No caso particular da Inglaterra, não podemos esquecer que o humor, no sentido do termo já distinto do significado que lhe era atribuído no período isabelino, como se verifica, por exemplo, em Ben Jonson, se tornou de tal forma parte integrante da identidade britânica desde os inícios do séc. XVIII, que o próprio termo «*humour*» foi então importado por outras línguas, mantendo a pronúncia inglesa durante um longo período. Em França, Voltaire afirmava em 1762, referindo-se aos Ingleses:

Têm um termo para significar esse gracejar, essa jovialidade, essa urbanidade, essas saídas que escapam a um homem sem ele dar por isso; e traduzem essa ideia pela palavra “humor”, que eles pronunciam *yumor*, e julgam que só eles possuem esse humor... (Minois 443) ¹¹

Tal como Georges Minois sublinha na obra já citada, esta nova consciência acerca do humor e do seu papel social surgia, em Inglaterra, na época de ascensão dos valores individualistas que John Locke defendia nessa mesma altura.

O aparecimento do termo “*humour*” na Enciclopédia Britânica em 1771 veio confirmar a sua associação com o fenómeno do riso – um fenómeno intrínseco à humanidade mas tão insólito que, sendo visto nos mistérios gregos como um perigoso contacto com o divino, viria a ser diabolizado na cultura cristã, sobretudo durante a Idade Média (inspirando nomeadamente o enredo ficcional de *O Nome da Rosa* de Umberto Eco). Ainda hoje em dia, e socorrendo-nos de novo de palavras de George Minois, podemos afirmar a propósito do riso:

Flutua no equívoco, na indeterminação, na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, do divino e do diabólico. Tem, portanto, tudo o que é preciso para seduzir o espírito moderno. (Minois 8)

Por esta ordem de razões, são de realçar os estudos recentes sobre o papel do riso na sociedade, nomeadamente aquele que é apresentado por F. H. Buckley em *The Morality of Laughter* (2003). Tal como o título da obra sugere, aí se propõe uma abordagem ética do fenómeno do riso, independentemente do contexto literário ou extra-literário em que o mesmo ocorre – o que nos aproxima da preferencial ligação que pretendo estabelecer entre **ética** e **comédia**.

Qualquer definição da comédia enquanto género dramático implica, com efeito, que se faça referência ao riso, a complexa reacção humana que foi objecto da análise de inúmeros filósofos como Hobbes, Kant e Bergson. Não sendo embora uma reacção cuja presença se torne necessária para a classificação de uma comédia enquanto tal (inclusive dadas as oscilações de indivíduo para indivíduo e de época para época), o riso desde sempre se associou ao ridículo e este, por sua vez, à comédia.

De entre os subgéneros que historicamente se foram delineando dentro da comédia, os que preservaram o pendor satírico foram, naturalmente, os que mantiveram laços mais fortes com o riso, continuando a explorar o efeito admonitório do mesmo, no exercício de uma crítica que visa “*the amendment of vices*”, para usar a

expressão de John Dryden. E o subgénero que melhor ilustra esse pendor satírico é, seguramente, a Comédia de Costumes.

Mas tal como o cómico e o ridículo se não esgotam na sua representação dentro da esfera dramática, o próprio riso, na sua qualidade de reacção exclusivamente humana, é vivenciado no dia-a-dia, sendo induzido pelas mais diversas situações e em qualquer área de actividade. Por essa razão, uma análise do fenómeno do riso numa perspectiva mais abrangente pode contribuir para a compreensão do seu papel quando enquadrado no propósito morigerador da sátira.

Em consequência, nas espécies que integram a lista de bibliografia secundária do programa que proponho, inclui-se a mencionada obra de F. H. Buckley, que reputo de essencial para essa compreensão, na medida em que propõe uma tese normativa do riso perfeitamente consentânea com os parâmetros da Comédia de Costumes. Dentro de uma idêntica perspectiva, a obra de Peter L. Berger *Redeeming Laughter. The Comic Dimension of Human Experience* (1997), tal como a de Jure Gantar *The Pleasure of Fools. Essays in the Ethics of Laughter* (2005) oferecem também um relevante contributo.

Na sua articulação do fenómeno do riso com o domínio da moral, Buckley inspira-se sobretudo em Aristóteles, concretamente no ensaio *Nicomachaen Ethics* (*Ética a Nicómaco*), e também na síntese entre o pensamento deste filósofo grego e o sistema da moral cristã, tal como foi elaborada por S. Tomás de Aquino. O ensaio de Aristóteles sobre Ética e a visão tomística das virtudes cardinais são igualmente adoptadas no programa que proponho, constituindo instrumentos de alicerce, ao lado de textos ilustrativos de outros sistemas ético-morais, designadamente os que se relacionam com a chamada Ética da Virtude (*Virtue Ethics*), na qual se pode incluir a Ética Feminista.

Tomando sempre os textos da bibliografia primária como pontos de partida, um exercício de aferição será igualmente feito no cotejo com outros códigos éticos que se destacaram na filosofia moral moderna a partir do séc. XVII, nomeadamente o Egoísmo Ético, a Ética Kantiana e a Ética Utilitarista. Na análise das peças incluídas no período moderno, recorreremos concretamente ao pensamento de filósofos como Thomas Hobbes, Adam Smith, Immanuel Kant, John Stuart Mill e Friedrich Nietzsche, para além de nos socorrermos também do discurso filosófico e sociológico de outros autores que podem ajudar-nos a problematizar os nexos entre a Modernidade e a Pós-Modernidade, como é o caso de Michel Foucault, David Harvey,

Zygmunt Bauman e Gilles Lipovetsky. A crítica feminista estará sobretudo representada pela voz das filósofas Carol Gilligan, Rosemarie Long e Susan Parsons.

Deste modo se procurará apreender e enquadrar as concepções ético-morais que, em cada comédia, terão contribuído para a construção do discurso das várias personagens, bem como para a ordenação e percurso da própria acção dramática. Adoptando um método essencialmente descritivo e dialógico, a análise textual a ser levada a cabo ao longo do seminário inscreve-se naquela que parece ser a orientação comum às diversas práticas actualmente enquadráveis na Crítica Ética. Com efeito, na introdução à obra intitulada *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*, Todd F. Davis e Kenneth Womack resumem o teor das diferentes abordagens incluídas nesse volume da seguinte forma:

In the end, if there is any single defining characteristic in the ethical turn that marks contemporary literary studies, it resides in the fact that few critics wish to return to a dogmatically prescriptive or doctrinaire form of reading (...) Ethical criticism appears to be moving, in all of its various forms, toward a *descriptive mode, a dialogue between what has occurred in the past and what is alive and in process at the present.*"
(Davis x. Itálico meu)

De realçar que, neste programa, a análise do fenómeno do cómico e do riso se restringe ao estudo da comédia enquanto género dramático e, dentro desta, à tradição da chamada Comédia de Costumes. Através da metodologia e da perspectiva crítica adoptadas, este seminário procura de algum modo contribuir para que a Crítica Ética amplie o seu campo de análise, inscrevendo-se este objectivo na abertura ao drama recentemente posta em prática por Tzachi Zamir na obra acima referida. (Zamir, 2007)

No nosso caso, estendemos os horizontes analíticos à Comédia de Costumes – um subgénero dramático que, como se pretende mostrar, oferece à partida grandes potencialidades exploratórias, em virtude da sua própria especificidade.

Para além de partilhar com o modo narrativo e com os outros géneros dramáticos a presença de acção, diálogo e personagens (o que viabiliza a sua transposição para a narrativa fílmica como acontece frequentemente, inclusive nos exemplos que integram este programa, explorando-se assim a sua ficcionalidade, tal como o estabelecimento de uma sequência propícia à semelhança com o *continuum* próprio da narrativa), a Comédia de Costumes tem a particularidade de se centrar na

dinâmica relacional enquadrada e enraizada num determinado contexto inerente a uma época e a uma sociedade – favorecendo, em consequência, um estudo alinhado pelos pressupostos basilares da Crítica Ética.

Esta mesma noção está, aliás, presente nas observações feitas por Wayne C. Booth a propósito das obras de cunho satírico e do papel a desempenhar pela Crítica Ética face a essas obras. No seu ensaio intitulado “Why Ethical Criticism Can Never Be Simple”, este autor afirma designadamente o seguinte:

First, think of the absurdity of ruling out ethical criticism when we deal with works that are overtly polemical: stories that reveal themselves to every experienced reader as satires. Such stories, if they earn any lasting interest, do exhibit a great many literary or aesthetic qualities: original style, gripping plots, amusing characters. But in reading them (or viewing dramatic productions), our attention is not primarily on the action they present as action but on the targets they are attacking. (Davis, *Mapping* 23)

Ao partilhar este convencimento, que constituiu um ponto de partida para a composição deste programa no âmbito de um seminário de mestrado, espera-se que a reflexão e o trabalho de pesquisa dos mestrandos possam dar o seu contributo para um crescente desenvolver de tal perspectiva.

Refira-se, ainda, a este propósito, que nas opções terminológicas e conceptuais concretizadas na análise dos textos da bibliografia primária serão tidos em conta alguns dos resultados mais produtivos de outras práticas críticas recentes, nomeadamente conceitos derivados do Novo Historicismo, Materialismo Cultural, Estudos de Identidade e Estudos de Género. Também aqui se deve sublinhar a importância do diálogo entre as diversas abordagens, bem como a contribuição que cada uma delas tem vindo a oferecer para a construção de novos olhares sobre as várias obras, quer elas façam ou não parte do «cânone».

É justamente por via desta assimilação de novos quadros conceptuais e analíticos que a chamada Crítica Ética se não confunde, nem deve ser confundida, com as abordagens mais tradicionais, reduzidas que eram à identificação das mundividades dominantes tal como – assim se considerava – especularmente se reflectiam em cada obra. Recorrendo de novo a palavras de Todd F. Davis e Kenneth Womack:

What *has* changed over the course of the twentieth century in our discussion of ethics and literature is the simplistic, uncomplicated

prescription of external ethical forces regarding so many different literatures and cultures. (Davis x)

Um outro aspecto a sublinhar é a opção que aqui é feita no delineamento do *corpus*. Temporalmente situado no decurso de três séculos, abre-se assim a possibilidade de colocar em perspectiva a composição formal e temática das várias espécies, interceptando o gradual processo de recriação e reformulação do subgénero em análise, e patenteando *ipso facto* a sua historicidade. Vem a propósito referir que a bibliografia secundária dedicada à comédia de costumes britânica raramente adopta uma perspectiva diacrónica, concentrando-se tendencialmente num só período, com primazia para o período da Restauração. De entre as raras excepções, devo destacar a obra de David L. Hirst intitulada *Comedy of Manners*, publicada em 1979, que dá um importante contributo para a noção evolutiva deste subgénero.

No que respeita ao *corpus*, o programa inicia-se com o estudo de uma comédia do período da Restauração. Sublinhando-se embora a matriz shakespeariana deste tipo de comédia, toma-se como ponto de partida um dos exemplares já representativos da plena configuração da *comedy of manners* de expressão inglesa, tal como foi delineada em finais do séc. XVII.

A selecção da espécie ilustrativa da comédia de costumes da Restauração, bem como no caso dos períodos epocais subsequentes, orienta-se por critérios de representatividade identitária. Quer isto dizer que, na apreciação das tendências responsáveis pela singularidade de cada período, procura-se escolher um texto que as incorpore e exprima de uma forma paradigmática, relevando-se sempre o diálogo com outros textos coetâneos, implícito na sua urdidura intertextual.

A comédia *The Way of the World* de William Congreve, estreada em 1700, é passível de ser olhada como um espaço de confluência de uma tradição recente, inaugurada logo após a Restauração da monarquia, e de novas tendências que, nos finais do séc. XVII, começavam a desestabilizar essa mesma estrutura de experiência, sugerindo o aparecimento de novos parâmetros sociais e culturais. Representante, ainda, de um período histórico em que o teatro se enraizava numa cultura aristocrática e elitista, marcada por códigos de comportamento social estritamente definidos, esta comédia apresenta, em simultâneo, sinais de uma iminente transfiguração de valores, denunciadora de um processo de gradual democratização social e teatral. Permite-nos, assim, questionar as práticas e os discursos inscritos numa época de evidente dinâmica transformacional, pela

intersecção dos modelos conducentes à inclusão / exclusão social.

A partir dessa data, e ao longo do séc. XVIII, o processo de democratização da sociedade inglesa anexará também o universo dramático, afectando de forma notória a configuração dos diversos géneros. No que respeita à comédia, e tal como se poderia antever pela análise de *The Way of the World*, as tendências que nela eram tão só emergentes em breve se tornarão dominantes, sendo que, a partir da década de 1720, a chamada «comédia sentimental» (*sentimental comedy*) constitui o pólo desencadeador da expressão literária de uma nova cultura de feição burguesa. Com efeito, os parâmetros mentais e culturais já detectáveis na configuração da comédia sentimental virão a regular também a maior parte da restante produção literária de setecentos que encontrará no romance o meio preferencial de expressão.

O ressurgimento da Comédia de Costumes coincidirá com os finais do séc. XVIII, constituindo o lugar de uma reacção anti-sentimental que, não obstante, e como procurarei mostrar, agrega em si um conjunto de discursos contraditórios no que diz respeito aos valores simbólicos desse período, um período também marcado por uma profunda instabilidade sócio-política. Para o efeito será lida e comentada a comédia *The School for Scandal* de Richard Sheridan, datada de 1777.

Tal como a comédia sentimental foi a configuração dramática dominante durante boa parte do séc. XVIII, o melodrama atravessa as primeiras décadas do séc. XIX nessa mesma qualidade, sendo mais uma vez no período finissecular que a comédia de costumes em língua inglesa conhece uma notável recuperação. Revitalizada agora pelos postulados esteticistas e anti-burgueses de uma subcultura de vanguarda que anuncia já o chamado projecto modernista, a comédia de costumes encontra em Oscar Wilde o cultor e expoente mais paradigmático. De entre o elenco de comédias de sua autoria, e por razões que se prendem com a perspectiva adoptada neste seminário, será lida e comentada a comédia *An Ideal Husband*, estreada em 1895.

Quanto ao séc. XX, tendo em conta o profundo impacto das duas Grandes Guerras nas estruturas sociais e culturais britânicas, seleccionam-se três peças – uma que precede o deflagrar da I Guerra: *Pygmalion* de George Bernard Shaw, estreada em 1914; uma outra escrita no rescaldo da mesma: *Hay Fever* de Noël Coward, estreada em 1925; e, finalmente, uma peça escrita já em plena pós-modernidade, mais exactamente nos anos 70: *Absurd Person Singular* de Alan Ayckbourn, estreada em 1972.

Ainda que não integrando o programa em apreço, importa mencionar o prolongamento desta tradição britânica também no meio televisivo, a partir da segunda metade do séc. XX. Com efeito e como sabemos, são inúmeras as séries televisivas, produzidas, na maioria dos casos, pela B.B.C., sob a generalizada designação de *sitcoms*, que se caracterizam pelo registo satírico e pela exploração do cômico de situação (e de personagem).

A crítica social é o aspecto que mais as distingue das suas congêneres norte-americanas, por norma mais sentimentais na escolha e no tratamento dos tópicos. Por esse motivo e como forma de instituir uma distinção clara, a versão inglesa é muitas vezes designada como *Britcom*. Obedecendo a um formato televisivo que usualmente inclui seis episódios em cada série, algumas dessas séries tornaram-se clássicos, como é o caso de *Monty Python's Flying Circus*, *Keeping Up Appearances*, *Fawlty Towers*, *Are You Being Served?*, *As Time Goes By* e *Good Neighbours*.

O conhecimento das raízes deste tipo de comédia britânica e também dos modos como se foi reorganizando no texto dramático ao longo dos últimos três séculos pode, sem dúvida, contribuir para uma mais profunda e rigorosa apreciação do seu papel de crítica social, bem como da sua capacidade para seduzir vários tipos de público, dentro e fora da Grã-Bretanha. O actual incremento dos Estudos Televisivos em algumas universidades britânicas e norte-americanas aponta para o exercício de uma análise crítica de várias espécies de programas exibidos por esta via, incluindo os referidos *sitcoms*. Neste âmbito, foi recentemente publicado um estudo com o título *Monty Python and Philosophy* (ed. Gary L. Hardcastle e George A. Reisch, Open Court Publishing Company, 2006), onde se analisam os aspectos filosóficos dos *sketches* protagonizados por este grupo, relevando-se o modo como o humor e a sátira podem iluminar questões axiais do foro da Ética e da Moral.

Esta é uma das novas áreas de estudo que, em meu entender, poderá ser enriquecida com o conhecimento de uma tradição que se iniciou com textos dramáticos destinados a serem encenados em teatro e que, através de um amplo processo de recodificação, se direcciona hoje em dia para o recurso a diversos meios audiovisuais.

Apresentação do Programa

"What is lighter and more frivolous than laughter? And yet the most serious thinkers have puzzled over what makes us laugh."

"Laughter helps us answer the question that Plato thought the most fundamental problem of philosophy: how ought one to live."

F.H. Buckley, *The Morality of Laughter*

*
* * *

«É o humor que constata que o ideal ético permanece perpetuamente *aberto*; e a ética é paradoxal, humorística, na sua própria raiz (...) A ética só pode ser tomada a sério se lhe reconhecermos esta condição paradoxal, que não é formal ou estilística, mas de essência».

«A ética parte da premissa da imortalidade e não recorre à morte para escorar a vida, mas procura a própria vida no diamante que a morte não pode corroer, aquilo que na vida recusa a necessidade da morte».

Fernando Savater, *Convite à Ética*

Ética e comédia

Casos e Paradigmas na Comédia de Costumes Britânica

I. Noções preliminares e instrumentos conceptuais

- I.1. Definições de Comédia. O papel do Riso
- I.2. O Humor e o *Wit*. A Sátira
- I.3. Conceitos de Ética e de Moral
- I.4. Costumes (*Manners*) e Moral (*Morals*)
- I.5. A Crítica Ética (*Ethical Criticism*): percursos, apologias, objecções

II. Enquadramento genológico da Comédia de Costumes

- II.1. A Comédia de Costumes no período da Restauração e *The Way of the World* de William Congreve
- II.2. O “*rake hero*”, o antagonismo sexual e a luta pela igualdade dos géneros

III. A Reformulação Setecentista

- III.1. “*sentimental comedy*” versus “*laughing comedy*”
- III.2. Perspectivas éticas em *The School for Scandal* de Richard Sheridan. O novo paradigma de heroicidade

IV. A Comédia de Costumes enquadrada no “*New Drama*” de finais do séc. XIX

- IV.1. Esteticismo, dandismo e amoralidade
- IV.2. A ética do “*dandy*” em *An Ideal Husband* de Oscar Wilde

V. Transfigurações éticas e sociais na Comédia do séc. XX

- V.1 A nova ética sexual em *Pygmalion* de George Bernard Shaw
- V.2. A «talentocracia» em *Hay Fever* de Noël Coward
- V.3. O sexismo em *Absurd Person Singular* de Alan Ayckbourn

Quadro Sinóptico das Sessões e Apoio Bibliográfico

As treze sessões previstas para a leccionação do programa, às quais se acrescentam duas sessões finais dedicadas à apresentação de trabalhos, dividem-se pelos cinco pontos constitutivos do mesmo. Tal significa que são dedicadas duas ou três sessões a cada ponto, consoante a extensão dos tópicos aí incluídos. Cada sessão tem a duração de quatro horas, de acordo com o que está estabelecido no Regulamento de Estudos Pós-Graduados.

No que diz respeito à natureza das sessões, elas assumem um carácter teórico-prático, à excepção das três primeiras, referentes ao ponto I., de cariz introdutório e eminentemente teórico.

Este quadro sinóptico das sessões, com as respectivas listas bibliográficas, é distribuído pelos mestrandos logo na 1ª sessão.

1ª Sessão

0. Referência à metodologia e ao modo de avaliação adoptados neste seminário.

1. A comédia como género enquadrado no modo dramático. As suas raízes greco-latinas.

O conceito de cómico e a sua articulação com o fenómeno do riso. O papel do ridículo e a sua perspectivação ontológica.

2. Definições de humor e de wit, entendidos como modos de configuração do cómico.

A preponderância do wit nas obras de pendor satírico. Noções de sátira.

Bibliografia de Apoio:

*Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. United Kingdom, United States: Heinle & Heinle, 1999.

- *Aristóteles. *Poética*. Pref. e introd. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, s.d.
- Bakhtine, Mikhaïl. *L'Oeuvre de François Rabelais e la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- *Berger, Peter L. *Redeeming Laughter. The Comic Dimension of Human Experience*. Berlin and New York: Walter De Gruyter 1997.
- Bergson, Henri. *O Riso*. Trad. Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- *Buckley, F. H. *The Morality of Laughter*. Michigan: The University of Michigan Press, 2003.
- *Connery, Brian A., ed. *Theorizing Satire – Essays in Literary Criticism*. Basingstoke: Macmillan, 1996.
- Corrigan, Robert W. *Comedy: Meaning and Form*. New York: Harper and Row, 1981.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- *Gantar, Jure. *The Pleasure of Fools. Essays in the Ethics of Laughter*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2005.
- *Gutwirth, Marcel. *Laughing Matter. An Essay on the Comic* Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993.
- Higgins, Kathleen Marie. *Comic Relief. Nietzsche's Gay Science*. New York and Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Lewis, Paul. *Comic Effects. Interdisciplinary Approaches to Humor in Literature*. New York State : University of New York Press, 1989.
- Minois, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Teorema, 2007.
- *Nelson, T. G. A. *Comedy. The Theory of Comedy in Literature, Drama, and Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Palmer, D. J. *Comedy: Developments in Criticism*. London: Macmillan, 1984.
- *Pollard, Arthur. *Satire*. London: Methuen, 1970.
- Roche, Mark William. *Tragedy and Comedy*. New York State: University of New York Press, 1998.
- Scolnicov, Hanna e Peter Holland, eds. *Reading Plays – Interpretation and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- *Scott, Andrew. *Comedy*. London and New York: Routledge, 2005.
- Vallera, Maria Helena P. Correia "Para uma Noção de Comédia". *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, III, nº 15. Lisboa: F.L.U.L, 1973.
- *Wallis, Mick and Simon Shepherd *Studying Plays*. London: Arnold, 1998.

NOTA: Os textos considerados fundamentais são assinalados com um asterisco, o mesmo acontecendo em todas as listas de Bibliografia de Apoio. Nestas repetem-se por vezes alguns títulos devido ao facto de determinadas obras serem consideradas relevantes para mais do que um ponto do programa. Acrescento que as obras fundamentais estão disponíveis na Biblioteca da Faculdade, uma vez que, através do Conselho de Leitura, entreguei uma extensa lista de bibliografia a ser adquirida para dar apoio a este seminário.

2^a sessão

1. Formas de encarar a relação entre ética e moral. Definição operacional de cada um dos conceitos.
2. A articulação entre os costumes vigentes numa determinada cultura e os sistemas de moralidade que lhes estão subjacentes.

Bibliografia de Apoio:

Aquinas. *Disputed Questions on the Virtues*. Ed. E. Atkins and Thomas Williams. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

*Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Trad do Grego e notas António C. Caeiro. Lisboa: Quetzal Editores, 2004.

Bauman, Zygmunt. *A Vida Fragmentada. Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.

_____, *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

*Becher, Lawrence E. and Charlotte B., eds. *A History of Western Ethics*. New York and London: Routledge, 2003.

Birch, Bruce C. and Larry L. Rasmussen. *Bible & Ethics in the Christian Life*. Minneapolis: Augsburg, 1989.

*Blackburn, Simon. *Being Good. A Short Introduction to Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Crisp, Roger and Michael Slote, eds. *Virtue Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Gardiner, Stephen M. ed. *Virtue Ethics Old and New*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.

Geuss, Raymond. *Outside Ethics*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005.

Lipovetsky, Gilles. *O Crepúsculo do Dever*. Trad. Fátima Gaspar e Carlos Gaspar. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

McInerney, Ralph. *Ethica Thomistica*. Washington D.C.:The Catholic University of America Press, 1997.

Missner, Marshall. *On Ethics*. Thomson: Wadsworth, 2004.

O'Leary, Timothy. *Foucault and the Art of Ethics*. London and New York: Continuum, 2002.

Rabinow, Paul, ed. *The Foucault Reader*. London: Penguin Books, 1984.

*Weston, Anthony. *A Practical Companion to Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

*Rachels, James. *Elementos de Filosofia Moral*. Trad. F. J. Azevedo Gonçalves. Lisboa: Gradiva, 2004.

Savater, Fernando. *Convite à Ética*. Lisboa: Fim de Século, 2008.

3ª sessão

1. A emergência e o desenvolvimento da Crítica Ética (*Ethical Criticism*). Os seus defensores dentro da Teoria e da Crítica literária. A argumentação apologetica e a sua refutação.
2. A pertinência desta perspectiva crítica na análise do *corpus* deste seminário: a tentativa de apreensão e compreensão dos padrões ético-morais que, em cada caso, legitimam a visão satírica própria da comédia de costumes, sendo responsáveis pelos juízos de valor, implícitos ou explícitos, detectáveis em cada espécie.

Bibliografia de Apoio:

Attridge, Derek. *The Singularity of Literature*. London and New York: Routledge, 2004.

*Booth, W. C. *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1988.

*_____, "Why Banning Ethical Criticism is a Serious Mistake". *Philosophy and Literature*, 22, 1998: 366-392.

*Davis, Todd F. and Kenneth Womack, eds. *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*. Charlottesville: U.P. of Virginia, 2001.

Eagleton, Robert. *Ethical Criticism: Reading After Levinas*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.

Fernandes, Ângela. *Os Efeitos da Literatura. Algumas Questões de Arte e de Moral*. Lisboa: Colibri, 2004.

*Harpham, Geoffrey G. *Getting It Right: Language, Literature, and Ethics*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*, London and New York: Routledge, 1983.

- Kieran, Matthew and Dominic Mclver Lopes, eds. *Imagination, Philosophy, and the Arts*. London and New York: Routledge, 2003.
- Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Pittsburg: Duquesne University Press, 1969.
- McGinn, Colin. *Ethics, Evil, and Fiction*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- *Miller, J. Hillis. *A Ética da Leitura*. Trad. Maria Leonor Telles e José Augusto Mourão. Lisboa: Vega, 2002.
- Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*. London and New York: Routledge, 1970.
- *Nussbaum, Martha. "Exactly and Responsibly: A Defense of Ethical Criticism". *Philosophy and Literature*, 22, 1998:343-365.
- _____, *Love's Knowledge*, Oxford: O.U.P., 1990.
- Parker, David. *Ethics, Theory and the Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Pope, Rob. *The English Studies Book*. London and New York: Routledge, 1998.
- *Posner, Richard. "Against Ethical Criticism: Part Two". *Philosophy and Literature*, 22, 1998: 394-412.
- Zamir, Tzachi. *Double Vision. Moral Philosophy & Shakespearean Drama*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2007.

4^a sessão

1. A matriz shakespeariana da *comedy of manners*. A comédia *Much Ado About Nothing* como prefiguração do novo subtipo de comédia britânica.
2. A restauração da Monarquia em 1660 e as novas condições cénicas e teatrais em Inglaterra.
3. A configuração das primeiras comédias de costumes em língua inglesa. Referência à obra de George Etheredge e de William Wycherley.
4. William Congreve e *The Way of the World* no quadro identitário do novo subgénero.

Corpus:

- Congreve, William.** *The Way of the World* (1700). Ed. Brian Gibbons. London: A&C Black, 1991.

5ª sessão

1. Identificação dos núcleos temáticos em *The Way of the World*. O papel do humor e do wit.
2. O papel de Mirabell como “rake hero”. O papel de Millamant à luz do antagonismo sexual e da luta pela igualdade dos géneros.

Bibliografia de Apoio:

- Bruce, Donald James W. *Topics of Restoration Comedy*. New York: St. Martin's Press, 1974.
- Burns, Edward. *Restoration Comedy: Crises of Desire and Identity*. New York: St. Martin's Press, 1987.
- *Carlson, Susan. *Women and Comedy. Rewriting the British Theatrical Tradition*. Michigan: The University of Michigan Press, 1991.
- *Donaldson, Ian. *The World Upside-Down*. London: Oxford University Press, 1955.
- *Fisk, Deborah Payne, ed. *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- *Gill, Pat. *Interpreting Ladies: Women, Wit and Morality in the Restoration Comedy of Manner*. Athens and London: University of Georgia Press, 1994.
- *Hirst, David. *Comedy of Manners*. London: Methuen, 1979.
- *Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Ed. J. C. A. Gaskin, J. C. A. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- *Long, Rosemarie. *Feminine and Feminist Ethics*. California: Wadsworth Publishing Company, 1993.
- *Legatt, Alexander. *English Stage Comedy 1490-1990*. London and New York: Routledge, 1998.
- Lipovetsky, Gilles. *A Terceira Mulher. Permanência e Revolução do Feminino*. Trad. Mª João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- Lovin, Robin W. *Christian Ethics: An Essential Guide*. Nashville: Abingdon Press, 2000.
- Machiavelli. *The Prince*. Ed. and trans. David Wootton. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1995.
- Mangan, Michael. *Staging Masculinities: History, Gender, Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- *Markley, Robert. *Two Edg'd Weapons: Style and Ideology in the Comedies of Etherege, Wycherley, and Congreve*. Oxford: O.U.P, 1988.

*Sharma, A. C. *Themes and Conventions in the Comedy of Manners*. London: Asia Publishing House, 1965.

*Shepperd, Simon and Peter Womack. *English Drama – A Cultural History*. Oxford: Blackwell, 1996.

6^a sessão

1. Os conceitos de “*sensibility*” e “*sentimentalism*” na segunda metade do séc. XVIII. As novas virtudes. A emergência da comédia sentimental e do romance sentimental.

2. A defesa de “*laughing comedy*” por Oliver Goldsmith em “*An Essay on Comedy; or A Comparison Between Laughing and Sentimental Comedy*”.

Richard Sheridan e a síntese do riso e do sentimentalismo em *The School for Scandal*.

Corpus:

Sheridan, Richard B. *The School for Scandal* (1777). Ed. Michael Corder. Oxford: Oxford University Press, 1998.

7^a sessão

1. Configurações do cômico em *The School for Scandal*. Principais núcleos temáticos.

2. Os vícios e as virtudes no confronto Joseph/Charles Surface. Charles Surface e o novo paradigma de heroicidade.

Bibliografia de Apoio:

*Bell, Michael. *Sentimentalism, Ethics, and the Culture of Feeling*. New York: Palgrave, 2000.

Comte-Sponville, André. *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*. Trad. Maria Bragança. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

*Corder, Michael *et alii*, eds. *English Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Crisp, Roger and Michael Slote. *Virtue Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Foot, Philippa. *Virtues and Vices and Other Essays in Moral Philosophy*. Berkeley: University of California Press, 1978.

Gardiner, Stephen M., ed. *Virtue Ethics, Old and New*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2005.

- Gutierrez, Mónica. *A Felicidade na Ética de Kant*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006.
- *Gutwirth, Marcel. *Laughing Matter. An Essay on the Comic*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993.
- *Kant, Immanuel. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Porto Editora, 1995.
- *_____, *Metafísica dos Costumes – Parte II – Princípios Metafísicos da Doutrina da Virtude*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2004.
- MacKenzie, Henry. *The Man of Feeling*. Ed. Maureen Harkin. Canada: Broadview Editions, 2005.
- *Morwood, James and David Crane, eds. *Sheridan Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- *Price, Cecil. *Theatre in the Age of Garrick*. Oxford: Basil Blackwell, 1973.
- Resweber, Jean-Paul. *A Filosofia dos Valores*. Trad. Marina Ramos Themudo. Lisboa: Almedina, 2002.
- *Smith, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*. Mineola, New York: Dover Publications, 2006.
- Spacks, Patricia Meyer. *Gossip*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- *Worth, Katharine. *Sheridan and Goldsmith*. London: Macmillan, 1992.

8ª sessão

1. Definição de Esteticismo e a sua articulação com o movimento da «Arte pela Arte» oitocentista. O dandismo como vertente do Esteticismo e do Decadentismo finisseccular. A tradição epicurista e o «Novo Hedonismo».
2. Autonomia da arte e amoralidade. Emancipação da Estética face à Ética. Oscar Wilde como Esteta. A sua defesa da autonomia da arte no prefácio do romance *The Picture of Dorian Gray*.
3. Oscar Wilde como *dandy* vitoriano. A amoralidade dos *dandies* nas comédias *Lady Windermere's Fan* e *A Woman of No Importance*.

9ª sessão

1. A reabilitação ético-moral do *dandy* na figura de Lord Darlington em *An Ideal Husband*.
2. O utilitarismo vitoriano e a denúncia da corrupção moral.

3. Análise comparativa da comédia escrita por Wilde e da adaptação cinematográfica realizada por Oliver Parker.

Corpus:

Wilde, Oscar. “An Ideal Husband” (1895). *The Importance of Being Earnest and Other Plays*. Ed. Peter Raby. Oxford: Oxford University Press, 1995.

Parker, Oliver (Director), *An Ideal Husband*, 1999.

Bibliografia de Apoio:

Aragay, Mireia, ed. *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam/NY: Rodopi, 2005.

*Bradbury, Malcolm and David Palmer, eds. *Decadence and the 1890's*. London: Edward Arnold, 1979.

*Gilligan, Carol. *In a Different Voice*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1982.

*Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. London and New York: Routledge, 2006.

*Johnson, R. V. *Aestheticism*. London: Methuen, 1969.

Joly, Martine. *A Imagem e os Signos*. Trad. Laura Carmo Costa. Lisboa: Edições 70, 2000.

Journot, Marie Thérèse. *Vocabulário de Cinema*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2005.

Martin, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

*Mill, John Stuart. *On Liberty and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

*Moers, Ellen. *The Dandy: Brummel to Beerbohm*. London: University of Nebraska, 1960.

Nietzsche, Friedrich. *Para a Genealogia da Moral*. Trad. José M. Justo. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

_____, *Para Além de Bem e Mal*. Trad. Delfim Santos. Lisboa: Guimarães Editores, 2004.

Owen, David. *Nietzsche's Genealogy of Morality*. London: Acumen, 2007.

*Raby, Peter, ed. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

*Roden, Frederick, ed. *Oscar Wilde Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

St.John, Michael, ed. *Romancing Decay. Ideas of Decadence in European Culture. Studies in European Cultural Transition*. Vol. III (Gen Eds. Martin Stannard and Greg Walker). Aldershot: Ashgate, 1999.

Thornton, R. K. R. *The Decadent Dilemma*. London: Edward Arnold, 1983.

Villarejo, Amy. *Film Studies*. London and New York: Routledge, 2007.

*Wilde, Oscar. "The Picture of Dorian Gray" (Preface). *Complete Works of Oscar Wilde*. Ed. J. B. Foreman. London: Collins, 1975, 17.

Worth, Katharine. *Oscar Wilde*. London: Macmillan, 1983.

10^a sessão

1. Eliza Doolittle como figuração de "new woman" em *Pygmalion*. Os fundamentos da sua opção ético-sexual, segundo George Bernard Shaw.
2. "Middle class morality" segundo Alfred Doolittle.

11^a sessão

1. Análise comparativa do texto dramático *Pygmalion* com a versão fílmica realizada por Anthony Asquith e Leslie Howard, com argumento e diálogos de Bernard Shaw.
2. Confronto do texto fílmico *Pygmalion* com a versão em comédia musical intitulada *My Fair Lady* e realizada por George Cukor.

Corpus:

Shaw, George Bernard. *Pygmalion* (1914). Ed. Jacqueline Fisher. London: Longman, 1991.

Asquith, Anthony e Leslie Howard (Directors), *Pygmalion*, 1938.

Cukor, George (Director), *My Fair Lady*, 1964.

Bibliografia de Apoio:

Aragay, Mireia, ed. *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam/NY: Rodopi, 2005.

Ganz, Arthur. *George Bernard Shaw*. London: Macmillan, 1983.

Gibbs, A. M. *The Art and Mind of Shaw*. London: Macmillan, 1983.

*Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. London and New York: Routledge, 2006.

*Innes, Christopher, ed. *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

*Mill, John Stuart. "The Subjection of Women". *On Liberty and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

*Villarejo, Amy. *Film Studies*. London and New York: Routledge, 2007.

*Weintraub, Stanley, ed. *Shavian Realism*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1988.

Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.

12ª sessão

1. Noël Coward e a representação da tradição boémia em *Hay Fever*.
2. A «talentocracia» do pós-primeira guerra mundial em confronto com o esteticismo oitocentista.
3. O questionamento da relação entre os costumes e a moral.

Corpus:

Coward, Noël. *Hay Fever* (1925). Ed. Martin Tickner. London: Methuen, 1983.

Bibliografia de Apoio:

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge and Oxford: Blackwell, 1990.

*Hirst, David L. *Comedy of Manners*. London: Methuen, 1979.

*Innes, Christopher. *Modern British Drama 1890-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

*Lahr, John. *Coward the Playwright*. London: Methuen, 1999.

*Mander, Raymond and Joe Mitchenson. *A Theatrical Companion to Coward*. London: Oberon, 1999.

13ª sessão

1. O sexo feminino, a sátira e o humor negro em *Absurd Person Singular* de Alan Ayckbourn.
2. O cómico como instrumento de denúncia dos mecanismos do poder.
3. A sobrevivência do sexismo na pós-modernidade.

Corpus:

Ayckbourn, Alan. *Absurd Person Singular* (1972). *Three Plays*. New York: Grove Press, 1975

Bibliografia de Apoio:

- *Bauman, Zygmunt. *A Vida Fragmentada. Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.
- *Buckley, F. H. *The Morality of Laughter*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.
- Gilligan, Carol. *In a Different Voice*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1982.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge and Oxford: Blackwell, 1990.
- Innes, Christopher. *Modern British Drama 1890-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- *Long, Rosemarie. *Feminine and Feminist Ethics*. Califórnia: Wadsworth Publishing Company, 1993.
- Irigaray, Luce. *An Ethics of Sexual Difference*. Trans. Carolyn Burke and Gillian C. Gill. London and New York: Continuum, 2004.
- Lipovetsky, Gilles. *A Era do Vazio*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Antropos, 1983.
- *_____, *A Terceira Mulher. Permanência e Revolução do Feminino*. Trad. M^a João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- _____, *O Crepúsculo do Dever*. Trad. Fátima Gaspar e Carlos Gaspar. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- Liotard, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Trad. José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva, 1989.
- Pollard, Arthur. *Satire*. London: Methuen, 1970.

Exposição de Trabalhos. Método de Avaliação

A 14^a e a 15^a sessões são dedicadas à exposição oral e discussão dos trabalhos elaborados pelos mestrandos. Os trabalhos, que me serão entregues na sua versão escrita, resultam da escolha previamente feita por cada mestrando e comigo acordada, consistindo essa escolha na selecção de um (ou mais do que um) dos textos do programa, na definição do(s) tópico(s) a abordar, e na perspectiva crítica e metodológica a seguir.

A escolha dos textos primários e dos tópicos a tratar deverá partir dos próprios alunos, uma vez que se pretende não só promover a sua criatividade, como também

a liberdade de privilegiar uma determinada época, autor ou texto. Essa preferência pode, inclusive, articular-se com o teor de outros seminários que estejam a frequentar, ou que já tenham frequentado, o que lhes permite conferir uma certa coerência à investigação empreendida no âmbito do Mestrado, evitando assim dispersões pouco produtivas em termos de resultados finais.

Por outro lado, e no que respeita ao apoio de bibliografia secundária, é feito um acompanhamento regular que consiste na indicação das espécies mais consentâneas com o tópico escolhido e a metodologia e a perspectiva adoptadas.

Consoante o número de alunos inscritos no seminário, assim será distribuído o tempo para cada exposição oral, nas duas sessões previstas para o efeito. À partida, considera-se que uma exposição deverá ocupar em média cerca de vinte minutos, após o que se seguirá um período de discussão englobando as intervenções dos restantes elementos, para além dos meus próprios comentários. O trabalho na sua versão escrita, a ser-me entregue posteriormente e em data marcada, deverá ter em conta o debate entretanto ocorrido, cabendo ao respectivo autor aproveitar desse debate as ilações e sugestões que lhe parecerem adequadas.

No que diz respeito ao método seguido para a avaliação, os alunos são informados acerca do mesmo logo no ponto 0 da primeira sessão.

Para efeitos da avaliação final, são levados em conta os resultados da investigação empreendida, tal como se tornam patentes no trabalho apresentado oralmente e por escrito. A capacidade de expressão, a ordenação das ideias e o exercício de uma reflexão crítica constituem parâmetros incluídos na apreciação dos trabalhos, a que se acrescenta, para efeitos da nota final, a ponderação da qualidade e regularidade da participação ao longo das sessões, incluindo as intervenções no debate em torno dos trabalhos dos colegas.

A assiduidade está, obviamente, implícita como requisito para esta participação que se pretende regular e indicativa do acompanhamento do programa através da leitura dos textos primários e também da bibliografia de apoio.

Desenvolvimento Temático e Metodológico de Cada Sessão

I^a sessão

I.

A referência à comédia como género enquadrado no modo dramático conduz-nos às suas origens gregas, nomeadamente ao termo grego *kōmōidia* cuja raiz, *kōmos*, designava uma festa popular.

Segundo testemunhos que chegaram até nós, incluindo a *Poética* de Aristóteles, a comédia terá tido a sua génese a partir dos ritos de fertilidade em homenagem ao deus Dionísio – ritos que tinham lugar no início da Primavera, integrando-se na celebração do novo ciclo de vida simbolicamente representado na figura do deus do vinho e da inspiração poética, tal como na figuração fálica do processo de renovação da vida humana.¹²

Não se conhece a configuração inicial da comédia na Grécia Antiga, mas temos conhecimento de que ela terá evoluído ao longo de três fases: a comédia antiga, cultivada por Aristófanes, com quatro partes e com temas de cariz político-social; a comédia intermédia, de autores como Antífanos, caracterizada pela ausência de coro e por temas de carácter mitológico; a comédia nova, já vocacionada para retratar os costumes e os sentimentos do ser humano, privilegiando o tema do amor entre os jovens. Menandro é o nome mais relevante desta última fase, nomeadamente por ter influenciado a comédia latina. De entre os autores latinos, o destaque vai para Plauto e Terêncio, cujas obras se viriam a tornar a principal fonte de inspiração no período renascentista.

A Idade Média constitui, entretanto, um período de interregno na história da comédia enquanto género dramático, a ponto de o próprio termo ter então passado

a designar uma narrativa ou um poema com um desenlace feliz (como é o caso da *Divina Comédia* de Dante). É só na etapa final desse longo período histórico, mais concretamente após o séc. XIII, que se recuperam algumas manifestações de comédia em configuração dramática e teatral, com a representação de farsas e interlúdios. Em contrapartida, durante toda a era medieval expandiu-se uma cultura cómica popular associada a festas e divertimentos de tipo carnavalesco. Nessas festividades pontificava um «realismo grotesco» identificado com a profanação de elementos sagrados e com a violação das regras e hierarquias sociais, que assim se tornavam objecto de riso.¹³ Por seu turno, a cultura patrística, baseando-se no testemunho da *Bíblia*, expressava repetida e enfaticamente o repúdio do riso, entendido como manifestação diabólica e desprezível.¹⁴

Com o Renascimento a comédia readquire o seu primitivo significado, e os novos dramaturgos procuram agora inspiração nos autores greco-latinos, sem deixar de articular por vezes essas fontes de inspiração com vestígios de um drama medieval de forte pendor religioso. No caso da Inglaterra, na segunda metade do séc. XVI surgem novos subgéneros da comédia, nomeadamente a comédia de humores (*comedy of humours*) cultivada por Ben Jonson, que faz um retrato satírico de determinados temperamentos e condutas, e a comédia romântica (*romantic comedy*) de William Shakespeare que gira em torno de histórias de amor ensombradas por obstáculos, mas com um final feliz.

Daí em diante e até aos nossos dias, a comédia britânica desenvolveu-se segundo tendências variáveis em função dos contextos sócio-culturais, incluindo manifestações enquadráveis na chamada comédia sentimental (*sentimental comedy*) ou na comédia de costumes (*comedy of manners*).

Enquanto género dramático, e independentemente destas variações, a comédia tem sido alvo de uma extensa teorização que visa apreender os seus traços definidores e paradigmáticos, criando-se assim uma **Teoria da Comédia** que conta com alguns assinaláveis contributos.

Reportando-nos de novo a Aristóteles e à sua *Poética*, a comédia surge aí identificada deste modo:

Imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cómica que, sendo feia e disforme, não tem expressão de dor. (Aristóteles, *Poética* 108)

A noção do ridículo associado ao fenómeno do riso é, portanto, apontada como constituinte da própria essência da comédia, implicando uma função de cariz correctivo dentro de um quadro com evidentes contornos ético-morais (facto que é corroborado nas referências ao riso feitas por Aristóteles no seu ensaio *Ética a Nicómaco*).¹⁵

Uma tal função viria a ser também sublinhada por vários teorizadores no Renascimento, nomeadamente por Sir Philip Sidney quando afirma em *Apologie for Poetrie* (1595):

...the Comedy is an imitation of the common errors of life, which he representeth in the most ridiculous and scornful sort that may be; so that it is impossible that any beholder can be content to be such a one".
(Sidney 117)

O fenómeno do riso tem sido por sua vez alvo da reflexão de inúmeros filósofos e pensadores, desde Platão e Aristóteles, passando por Descartes, Hobbes, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson e Freud. Na tentativa de encontrarem a causa de uma manifestação que, por ser exclusiva da espécie humana, faz parte integrante da sua identidade (um facto também já sublinhado por Aristóteles), várias foram as hipóteses aventadas, concentrando-se estas quer na ideia de superioridade (Hobbes e Nietzsche), ou de incongruência (Kant e Schopenhauer), quer na noção de alívio de uma tensão (Freud), ou na de rigidez e automatismo (Bergson). Tendo em conta a complexidade e a importância do riso na vida humana, Nietzsche dedica-lhe a obra intitulada *A Gaia Ciência (Die Fröhliche Wissenschaft)*, onde começa por sugerir a ideia de que o cómico implica maior profundidade do que o trágico. Encarando o riso como um remédio contra a vida, o filósofo alemão vê-o a ser engendrado pelo próprio sofrimento: «O homem sofre tão profundamente que teve de inventar o riso.» (Minois 543)

Por sua vez, autores mais recentes como F. H. Buckley, Jure Gantar e Peter Berger partem desta longa tradição de reflexão ontológica em torno do fenómeno do riso para reforçar a sua função normativa e moralizante (Buckley, 2003), para problematizar o seu potencial efeito ofensivo (Gantar, 2005), ou então para exaltar o seu papel social de transcendência e redenção (Berger, 1997).

Perante uma tal diversidade de olhares sobre a natureza do riso e da comédia, é fácil concordar com a seguinte afirmação de T.G.A. Nelson: "Indeed the most frustrating, and at the same time most fascinating, aspect of comedy and laughter is their paradoxical nature". (Nelson 39-40)

Convém entretanto sublinhar que a ancestral ideia de corrigir os costumes através do riso («*ridendo castigat mores*» na expressão do poeta seiscentista Jean de Santeul) se aplica sobretudo à comédia de pendor satírico, não tendo o mesmo grau de pertinência noutros tipos de comédia, como é o caso do modelo cultivado ao longo do séc. XVIII que viria a receber a designação de «comédia sentimental».

Ao tentar definir a comédia em função dos traços que permanecem constantes e dos quais, como acabámos de sublinhar, não fazem parte nem o riso nem a função correctiva, alguns teóricos mais recentes têm-se baseado numa perspectiva mais sintáctica do que semântica, incidindo sobretudo na configuração estrutural deste género e analisando também as afinidades e as diferenças que mantém em relação à tragédia.

Concluem, deste modo, que em ambos os géneros encontramos uma acção dramática que parte de um precário equilíbrio inicial, desenrolando-se pelos meandros geradores de um colectivo desequilíbrio, para finalmente terminar com a consagração de uma nova ordem. Quanto às dissemelhanças que fundamentam a distinção entre os dois géneros, elas inscrevem-se por sua vez no campo semântico, consistindo, por um lado, no tipo de revezes e na dimensão dos conflitos e, por outro, nos actos propiciatórios da reposição da ordem. Em vez do aniquilamento do herói como única forma de exorcizar o desconcerto do mundo na visão trágica, encontramos o casamento e a reconciliação como gestos festivos que configuram o desenlace próprio da comédia.

Até que ponto o desenlace cómico introduz uma ordem genuinamente inovadora ou vem, pelo contrário, reforçar os códigos culturais de uma sociedade que assim festeja a sua vitória sobre os indivíduos com comportamentos potencialmente desviantes – eis uma questão que desde há muito tem merecido também diferentes abordagens e leituras, conduzindo a ilações nem sempre coincidentes entre si.¹⁶

Em todo o caso, e na esteira da perspectiva sobre a comédia avançada por Northrop Frye em *The Anatomy of Criticism*, considero ser legítimo afirmar tratar-se da representação de uma visão primordialmente optimista, firmada na celebração das potencialidades regeneradoras do tecido social e humano. Em conformidade, de resto, com as mais remotas raízes do género cómico tal como terão adquirido forma, há muitos séculos atrás, nos rituais da Grécia Antiga.¹⁷

2.

Não se esgotando na sua representação dramático-teatral, o cómico assume formas diversas, resultantes da construção de situações, personagens e/ou linguagem. Os processos de criação do efeito cómico através da linguagem consistem no humor e também em algo que dele se distingue, e para o qual a língua inglesa dispõe de um termo apropriado: *wit*.

Sendo verdade que cada um destes termos teve múltiplos significados na história da Crítica Literária, o conceito de *wit* foi o mais sujeito a flutuações semânticas, provocando também alguma dificuldade na sua transposição para a língua portuguesa. Inicialmente sinónimo de inteligência e agudeza mental, nos séculos XVI e sobretudo XVII passou a designar uma capacidade verbal traduzida no uso de recursos estilísticos surpreendentes e paradoxais, significado mais usual também nos nossos dias. Com efeito, *wit* é passível de ser definido como: "A kind of verbal expression which is brief, deft, and intentionally contrived to produce a shock of comic surprise; its typical form is that of the epigram" (M. H. Abrams 130). Numa tentativa de traduzir o termo para português, podemos falar de «argúcia verbal».

Quanto ao humor, trata-se, ao contrário do *wit*, de um processo cujo efeito cómico nem sempre é intencional, para além de que tem contornos mais abrangentes, podendo resultar não só do discurso, mas também do comportamento e das características de uma personagem, ou de situações criadas. Por outras palavras: o humor pode traduzir-se nos três tipos de cómico que mencionei, ao contrário do *wit*, que se restringe a um tipo específico e auto-consciente de cómico de linguagem. Por outro lado e em consequência desta distinção, podemos ainda afirmar o carácter mais inofensivo do humor, já que o riso que provoca é muitas vezes um fim em si próprio, comportando até uma faceta de benevolente compreensão e aceitação dos aspectos menos elevados do ser humano – ao contrário do *wit*, cuja agudeza implica sempre uma crítica, mais ou menos agressiva. Assim se distingue o cómico de linguagem do *wit* propriamente dito, tal como Henri Bergson fez notar na sua obra *O Riso*:

Haveria a fazer aqui uma importante distinção entre o *espírituoso* e o *cómico*. Ver-se-ia que se chama *cómica* a uma palavra quando ela nos faz rir da pessoa que a pronuncia, e *espírituosa* quando nos faz rir de uma terceira pessoa ou de nós próprios. (Bergson 78)

Estas diferenças foram, aliás, assinaladas logo no início do séc. XVIII por Anthony Ashley Cooper, conde de Shaftesbury, que na sua obra escrita em latim e intitulada

Pathologia sive Explicatio affectum humanorum estabeleceu o contraste entre aquilo que designava como «*jocositas*» e «*hilaritas*» – ou seja, os termos que correspondem, na língua inglesa, respectivamente a *wit* e *humour*. Nessa sua distinção, a *jocositas* é vista como uma forma de provocar o riso através de uma crítica agressiva a outrem, relacionando-se por isso mais directamente com a sátira. (Minois 466)¹⁸

A sátira, por sua vez, pode ser definida como: “The literary art of diminishing or derogating a subject by making it ridiculous and evoking toward it attitudes of amusement, contempt, scorn, or indignation” (Abrams 275).

Na sátira, o riso é sempre uma arma usada contra um alvo, em inglês e na acepção de vítima a atingir *butt*, que existe fora da obra – e que pode ser um indivíduo, um tipo, uma classe, uma instituição, uma nação, ou até toda a espécie humana. Os processos usados, que consistem sempre em pôr a ridículo através do exagero, quer nas situações, nas características das personagens ou na sua linguagem, terão como justificação aquilo que é apontado como sendo o seu objectivo: corrigir os vícios e loucuras. Por essa razão, os alvos da sátira tendem a ser aspectos corrigíveis, e não aqueles pelos quais a pessoa não é responsável – o que nos remete de novo para Aristóteles e para os parâmetros éticos da sua noção do ridículo.

Na Literatura Inglesa, foi sobretudo no período neoclássico que se instaurou a tendência para a sátira, quer na narrativa (Jonathan Swift e Henry Fielding) e na poesia (Alexander Pope), quer no drama (comédia da Restauração). E foi justamente na literatura dramática que essa tendência persistiu mais notoriamente até aos nossos dias, ainda que de uma forma descontínua e irregular, incluindo longos períodos de ausência ou, pelo menos, de relativo apagamento.

2^a sessão

1.

Tal como a palavra comédia, também ética tem origem grega, mais concretamente no termo *ethiké*. Este, por sua vez, terá duas origens possíveis: a palavra grega *éthos*, passível de ser traduzida como «costume», e *éthos*, significando «propriedade de carácter».

Esta dualidade traduzir-se-ia, na passagem para o latim, em duas palavras distintas: *morus* e *ethica*, respectivamente para a primeira e segunda acepções, conduzindo, assim, à diferenciação que persiste quer na língua portuguesa (entre moral e ética), quer na língua inglesa (entre *morals* e *ethics*).

Concentrando-nos no significado actual da Ética enquanto ramo da Filosofia, uma definição plausível aponta essa área do saber como a que tem por objecto de estudo a natureza do que consideramos ser adequado e moralmente correcto. Por outras palavras, podemos afirmar que a Ética é uma disciplina filosófica que tem por objecto a Moral, no tempo e no espaço.

Importa também sublinhar que se trata de um ramo da Filosofia com carácter especulativo e não normativo, sendo que o carácter normativo caracteriza apenas o seu objecto de estudo, ou seja, a Moral. Assim, a Ética debruça-se, por exemplo, sobre o que era moralmente aceite na Grécia antiga, ou então na sociedade aristocrática inglesa do período da Restauração da Monarquia, comparando as regras sociais então consignadas com aquelas que os códigos actuais recomendam.

Nesta acepção, a Ética pode ser definida como «Ciência da Moralidade», incluindo no seu estudo a distinção entre os conceitos de Bem e de Mal, quer em determinados contextos sociais e epocais, quer em termos absolutos. Por sua vez, a Moral será o conjunto de normas a seguir na vivência em sociedade, estando essas normas codificadas em sistemas que regulamentam o comportamento humano.

Podemos ainda afirmar que a questão de fundo envolvida em ambos os domínios, ou seja, a questão primeira de cariz ético-moral, é geralmente formulada nos seguintes termos: «Como é que eu devo viver, como é que devo comportar-me perante os outros?»

Tal como tem sido sublinhado por vários autores, enquanto que os outros ramos da Filosofia lidam com aquilo que é, quer ontológica quer epistemologicamente, a Ética lida com aquilo que deve ser (sentido que, na língua inglesa, se designa pelo verbo *ought*). Ora é justamente por aí que se têm infiltrado algumas dúvidas e divergências quanto à pertinência e aceitabilidade da Ética, não só como disciplina e ramo do saber, mas também enquanto perspectiva interpretativa quer da arte em geral, quer da literatura em particular. No interior da própria Ética, algumas soluções recentes apontam para o reequacionamento da sua questão fundamental que, em vez de ser formulada em termos de «O que devo fazer?», passa a ser colocada em função da fórmula: «O que quero fazer?». É esta a sugestão de Fernando Savater, com fundamento na consagração de uma outra instância primordial que, na perspectiva que adopta, precede a própria noção do dever. Citando o autor:

É do meu querer essencial, não de um querer parcial ou coisificado, mas do querer que radicalmente me constitui, que têm de brotar as minhas normas e os meus valores. O meu querer é o meu dever e a minha possibilidade: o dever é o que o querer funda; a possibilidade, o que o querer descobre. Enquanto dever, o querer reflecte sobre a sua essência própria – simboliza-se – e estabelece a via de mediação através da qual há-de realizar-se. (Savater 31-32)

Por outro lado, a tradição do pensamento marxista, tomando como ponto de partida as posições do próprio Karl Marx no *Manifesto Comunista* (1848), tem vindo a denunciar os princípios éticos como meros preceitos ideológicos que integram a dinâmica do poder, potenciando assim uma ideologia de classe. Fredric Jameson é um dos defensores desta mesma noção, ao considerar que a Ética terá sido responsável pela criação das oposições binárias que seduziram a mente ocidental, servindo assim as estruturas e poderes hegemónicos e evitando uma crítica ideológica às suas práticas e valores, ao mesmo tempo que se reprimiam quaisquer tendências subversivas ou rebeldes. Segundo ele: “Ethics is the ideological vehicle and the legitimation of concrete structures of power and domination” (Jameson 101). Ainda em seu entender, o objectivo da Crítica Marxista consiste no seguinte: “To transcend the ‘ethical’ in the direction of the political and the collective”. (*Ibid.* 45)

Por uma outra ordem de razões, o filósofo lituano Emmanuel Levinas (autor de *Totality and Infinity* e *Time and the Other*), repudia também a Ética, mas apenas enquanto disciplina ou ramo da Filosofia, uma vez que considera ser a Ética uma dimensão que nada tem de especulativo, racional ou inteligível.

Segundo Levinas, a obrigação ética provém directamente do encontro com o Outro, na sua densidade humana, situando-se por isso acima da História e da Filosofia. Numa entrevista citada por Geoffrey Harpham, define claramente as fronteiras que separam a sua noção de Ética e de Moral:

By morality I mean a series of rules relating to social behaviour and civic duty. But while morality thus operates in the social-political order of organizing and improving our human survival, it is ultimately founded in an ethical responsibility towards the other. (Harpham, *Getting It Right* 55)

Assim, e para este filósofo, os costumes e hábitos sociais, tal como os códigos de moral, ilustram aquilo que é para ele a verdadeira dimensão ética: um princípio que promove a preocupação com a presença do Outro.

Ora foi justamente por via da crescente importância dada ao conceito do «Outro» (em tradução inglesa, *The Other*) que a Ética tem vindo recentemente a impor-se, nomeadamente na crítica académica, já que noções como «diferença» ou «alteridade» implicam necessariamente uma componente ética. A verdade é que o Outro não se limita a existir. Ele impõe responsabilidades, obrigações e regras, reivindicando também os seus próprios direitos. Podemos por isso afirmar que o aparecimento do Outro, com ênfase na ideia de diferença e alteridade, marca um «momento ético», mesmo em discursos que se não debruçam de um modo óbvio sobre a Ética.

2.

Enquanto reflexão filosófica, a Ética seguiu no Ocidente quatro grandes tradições, sumariamente descritas por autores como James Rachels (*Elementos de Filosofia Moral*, 2004) do seguinte modo:

1. O Egoísmo Ético (na sua articulação com o Contratualismo)
2. O Utilitarismo (também designado como Consequencialismo)
3. O Kantismo (ou Deontologia)
4. A Ética da Virtude (ou Ética das Virtudes)

O Egoísmo Ético constitui uma teoria normativa, assente na ideia de que cada pessoa tem a obrigação exclusiva de lutar pelos seus interesses. É esta a doutrina defendida pelo filósofo seiscentista Thomas Hobbes, autor de *Leviathan* (1651), cuja regra de ouro poderá ser condensada do seguinte modo: devemos ajudar os outros porque, se o fizermos, será mais provável que eles nos ajudem a nós.

Tal perspectiva conduz à noção de contrato social, como solução prática para a coabitação social. O Contratualismo enquanto filosofia política articula-se, pois, com a variante da filosofia moral designada como Egoísmo Ético, operando pragmaticamente por via de um conjunto de regras que permitem a cooperação e o benefício mútuo, assim facilitando a vida em sociedade.

Apesar de ter do ser humano uma noção dissemelhante e bem mais optimista, esta ideia do Contrato Social viria a ser defendida também pelo filósofo francês Jean-Jacques Rousseau.

O Utilitarismo clássico, tal como foi explanado e defendido por Jeremy Bentham e também por John Stuart Mill, nomeadamente no seu ensaio “On Liberty”, pode, por sua vez, ser resumido em três proposições:

1. As acções devem ser consideradas moralmente certas ou erradas somente em função das suas consequências.

2. Ao avaliar as consequências, a única coisa que interessa é a quantidade de felicidade ou infelicidade criada.

3. A felicidade de cada pessoa conta do mesmo modo para o cômputo final.

Subjacente a esta doutrina, encontramos uma óptica claramente hedonista, apoiada no princípio do prazer (“*the greatest pleasure for the greatest number*”), e enquadrada numa noção democrática segundo a qual todos os seres humanos são iguais, independentemente das suas necessidades ou méritos. Pelo facto de, por outro lado, propor uma avaliação a partir das consequências das acções, esta doutrina é passível de ser designada como «consequencialista».

Immanuel Kant, o filósofo alemão que acreditava no carácter absoluto das regras morais, desenvolveu em finais do séc. XVIII uma outra doutrina que viria a ser chamada de deontológica, porque apoiada na noção do dever categórico, em seu entender partilhada por todos os seres racionais.

Ao princípio que conduz à noção do dever, o filósofo chamou Imperativo Categórico, formulando esse mesmo imperativo na obra intitulada *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* (1785) segundo a fórmula que constitui a regra de ouro kantiana:

«Age apenas segundo uma máxima tal que possas ao mesmo tempo querer que se torne lei universal».

Pelo princípio da razão universal, a doutrina de Kant implica a igualdade de todos de um ponto de vista moral, já que todos os seres humanos têm um valor intrínseco que está para além de qualquer preço. E esse valor provém da dignidade humana que deverá ser respeitada acima de tudo, segundo a lei crucial da moralidade:

«Age de tal forma que trates a humanidade, na tua pessoa, ou na pessoa de outrem, sempre como um fim, e nunca apenas como um meio».

Segundo a ética kantiana, actos como a mentira ou a manipulação, independentemente dos objectivos últimos desses actos, serão sempre condenáveis, na medida em que ofendem e destroem a própria dignidade humana.

Finalmente, no que respeita à Ética da (s) Virtude (s), ela remonta a Aristóteles, sobretudo na sua obra *Ética a Nicómaco*, datada de 325 a.C., na qual as questões cruciais da moralidade são vistas e equacionadas em função do conceito de carácter (*ethos*).

Ao reflectir sobre a natureza da felicidade humana (*eudaimonia*), Aristóteles define-a como uma actividade da alma em conformidade com a virtude (*aretê*),¹⁹ considerando que esta consiste basicamente no cultivo deliberado e repetido de um meio-termo entre dois vícios – um vício por excesso, e outro por defeito (Aristóteles, 2004).

A base racional em que assenta todo o edifício da ética aristotélica virá a ser substituída, com a chegada do Cristianismo, pela ideia da submissão à vontade de Deus, sendo que quando os filósofos medievais discutem as virtudes humanas, fazem-no no contexto da lei divina.

S. Tomás de Aquino é o teólogo que, na obra *Summa Theologica*, faz a síntese destas duas concepções, ao advogar a existência de uma «Lei Natural», identificada com a razão humana, mas tendo como origem a vontade divina. Por outro lado, às quatro virtudes cardinais de origem platónica (também promovidas por Séneca e pelos Estóicos) acrescenta as três virtudes teológicas consignadas no Novo Testamento (nomeadamente na Epístola de S. Paulo aos Coríntios). Como objectivo último, aponta a noção de Bem Supremo (*Summum Bonum*), de algum modo equivalente à *eudaimonia* aristotélica.

A seu tempo, porém – mais concretamente após o Renascimento – esta noção de lei divina ou lei natural é substituída pelo conceito de lei moral, ou seja, um sistema de regras que tenta definir quais as acções correctas, e já não quais os traços de carácter que tornam uma pessoa «boa» – daí que, como acabámos de ver, surjam sistemas éticos já secularizados, como o Egoísmo Ético, o Kantismo e o Utilitarismo.

A tradição da Ética da Virtude foi-se mantendo de uma forma mais ou menos dominante em concomitância com estas novas perspectivas, variando embora no tipo de virtudes enaltecidas de época para época, de acordo com as ideologias que a incorporaram. Um bom exemplo da sua sobrevivência no período setecentista é-nos dado por Adam Smith na sua obra *The Theory of Moral Sentiments* (1759).

Também mais recentemente – a partir de meados do séc. XX – temos assistido a algumas manifestações de recrudescimento da Ética da Virtude, agora revisitada e reformulada em nome de uma «ética dos afectos» (*ethics of care*), por parte, nomeadamente, de alguma crítica feminista. Ao sublinhar a existência de virtudes tipicamente femininas, no seu contraste com outras virtudes, tradicionalmente masculinas (*ethics of duty*), filósofas como Carol Gilligan (*In a Different Voice*, 1982) recuperam, em certo sentido, uma perspectiva ético-moral de raízes aristotélicas

(concretamente e apenas no que respeita à ênfase na virtude, associada à noção de carácter).

Por sua vez, na análise do que entende ser a «crise moral» da época pós-moderna, o sociólogo Zygmunt Bauman propõe uma leitura dos indícios de uma nova moral emergente, que define nos seguintes termos:

O existir-para, é esta a minha tese, significa um empenhamento *emocional* com o Outro antes de se empenhar (...) numa orientação específica da acção no que se refere ao Outro". (Bauman, *A Vida* 71)

E, mais adiante:

Estar ligado ao Outro pela emoção significa, por outro lado, que sou responsável por ele ou ela e acima de tudo pelo que a minha acção ou inacção possa fazer-lhe. (*Ibid.* 73)

Trata-se, pois, de algo passível de ser definido como uma «moral da emoção», o que em última análise pressupõe a recuperação de uma certa noção de virtude, de algum modo semelhante à teoria dos sentimentos morais advogada por Adam Smith em meados do séc. XVIII. Em ambos os casos, a moral surge despojada da racionalidade aristotélica, já que tende a ser vista como uma atitude nascida da pura e espontânea emoção, à revelia de normas ou regras, inclusive (e em especial) as que aprioristicamente remetem para avaliações de bem ou de mal, de certo ou errado. Zygmunt Bauman manifesta, aliás, a consciência de que estaremos afinal a retornar a uma velha tradição. Nas suas palavras:

No final da nossa longa marcha moderna em busca de uma sociedade guiada pela razão, regressámos, no que se refere aos termos da nossa coexistência, aos velhos recursos do sentimento moral e da simpatia e por eles nos conduzimos nas nossas escolhas morais do dia-a-dia. (Bauman 291)

Partilhando uma idêntica leitura da ética actual, mas perspectivando-a à luz dos inegáveis efeitos decorrentes dos discursos feministas, Anthony Giddens celebra o que considera ser a democratização da vida pessoal resultante da validação do domínio das emoções, constituindo este um patamar num novo caminho que importa construir. Em *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, refere-se a este novo caminho nos seguintes termos: "A task of ethical construction, which relates, not only sexual identity, but self-identity

more broadly, to the moral concern of care for others". (Giddens 200)

Ainda que comungando também de uma tal perspectivação do actual momento ético, Gilles Lipovetsky representa todavia uma voz mais crítica, ao sublinhar a necessidade do retorno a ditames mais próximos da razão e da inteligência humanas, em prol de uma maior estabilidade social. Em *O Crepúsculo do Dever* declara:

Vivam os bons sentimentos, mas quem contestará o facto de eles serem mais efémeros do que estáveis, o facto de que, a contar apenas com eles, a sociedade não conseguirá progredir no caminho do bem-estar e da justiça social? (...) Mais importante do que o imperativo dos sentimentos é o imperativo de mobilização das inteligências humanas, o investimento redobrado no saber e na dimensão educativa permanente. (Lipovetsky, *O Crepúsculo* 24,25) ²⁰

Podemos, em suma, concluir que, independentemente dos nexos estabelecidos em cada leitura, bem como do maior ou menor grau de aceitação implícito em cada uma delas, existe alguma concordância no modo como os actuais discursos filosófico e sociológico tendem a caracterizar o quadro da ética contemporânea, sobretudo na ênfase que colocam num novo protagonismo alcançado pelo universo das emoções e dos sentimentos.

3ª sessão

I.

Nos domínios da Crítica Literária, a desconfiança em relação à Ética, em qualquer forma de abordagem ou sistematização, manteve-se em toda a «Era da Teoria» (*Theoretical Era*),²¹ fazendo parte integrante da «hermenêutica da suspeição», segundo a designação cunhada por Paul Ricouer para caracterizar um posicionamento crítico remontável a Nietzsche, Marx e Freud.²² Podemos na verdade afirmar que esta tendência abrangeu quase todo o século XX (incluindo o Formalismo Russo, a Estilística, o *New Criticism* e o Estruturalismo), ainda que tenha atingido um maior grau de visibilidade e preponderância num período que Geoffrey Harpham situa entre 1968 e 1987, tendo então como figuras mais marcantes Derrida, Fredric Jameson, Jacques Lacan, Michel Foucault e Paul de Man. (Harpham, 1992)

Foi, aliás, o Desconstrucionismo (nas propostas de Derrida e posteriormente de Paul de Man), o factor preponderante na denúncia de oposições binárias como *self/other*, *good/evil*, estruturantes da linguagem logocêntrica do Ocidente, e

consideradas por estes críticos como responsáveis pela manutenção de poderes hegemónicos, por via das implícitas hierarquizações nelas contidas. Na terminologia sugerida por Fredric Jameson, tratar-se-ia de “*ideologemes*”.²³

Todos estes autores concordarão, em última instância, com a opinião de Nietzsche sobre a Ética:

Até agora, toda a filosofia da moral foi enfadonha e fez parte dos soporíferos – e (...) a meu ver, a «virtude» por nada foi tão prejudicada como pelo *enfado* provocado pelos seus apologistas. (Nietzsche, *Para Além* 144)

A viragem na Teoria Literária, que traria como uma das suas consequências a reabilitação da Crítica Ética, deu-se nos finais da década de 1980, estando já prefigurada em “*Against Theory*”, um ensaio da autoria de Steven Knapp e Walter Benn Michaels (1982) e *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, uma obra editada por W. J. Mitchell em 1985.

Mas, tal como sublinha G. G. Harpham, foi sobretudo a partir de 1987, o ano da polémica em torno de Paul de Man, que a mudança se instalou de uma forma mais notória. Nesse mesmo ano, descobre-se que Paul de Man fora, na sua juventude, um colaborador do nazismo, e uma tal descoberta levará a que o seu próprio discurso seja reinterpretado (ou talvez seja mais adequado dizer «desconstruído») como uma forma de ocultamento de si próprio enquanto autor, sendo a sua defesa da Teoria passível de ser encarada como uma habilidosa camuflagem. Sob a forma de um enfático respeito pelo texto em si próprio, o autor reduzira aquilo a que chamou «eticidade» (“*ethicity*”) a um modo discursivo entre vários outros, partilhando com eles o estatuto de «alegoria» que, na sua acepção, consistiria em dizer uma coisa querendo significar o contrário.

Na sequência daquela descoberta, críticos como Derrida tentaram mostrar que a Desconstrução não tem necessariamente que se alhear de considerações ou interpretações de cariz ético, desde que nessas considerações caiba uma reformulação do sujeito humanista, mais consciente agora da sua relação com o Outro. E uma tal reformulação foi também proposta por Jacques Lacan, Lyotard e Foucault, como condição para um reposicionamento face ao humanismo ético.²⁴

Entre os autores que, por outro lado, adoptam uma atitude de liminar rejeição face aos métodos próprios da Desconstrução, encontramos David Harvey que, na sua obra *The Condition of Postmodernity*, sugere a dimensão potencialmente niilista e suicidária deste movimento crítico. Veja-se, a propósito, o seguinte excerto:

Postmodernist philosophers tell us not only to accept but even to revel in the fragmentations and the cacophony of voices through which the dilemmas of the modern world are understood. Obsessed with deconstructing and delegitimizing every form of argument they encounter, they can end only in condemning their own validity claims to the point where nothing remains of any basis for reasoned action. (Harvey 116)

Para além destas reacções, um outro factor que coadjuvou na recuperação da Crítica Ética foi o surgimento de obras de vários filósofos que se apoiam em textos literários para ilustração dos seus pontos de vista. É o caso de Iris Murdoch (*The Sovereignty of Good*, (1970), Alasdair MacIntyre (*After Virtue: A Study in Moral Theory*, 1981), Martha Nussbaum (*The Fragility of Goodness*, 1986 e *Love's Knowledge*, 1990) e Colin McGinn, (*Ethics, Evil, and Fiction*, 1997).

Sublinhe-se, entretanto, que estes mesmos autores tendem a pôr em causa a conciliação da Crítica Ética (que perfilham) com a tradição desconstrucionista (que em geral repudiam).

Em consequência desta associação de factores, a Ética passou desde então a ser vista fundamentalmente como o espaço em que se analisam e se negociam as reivindicações do Outro, na sua articulação com as grandes questões: «Como é que se deve viver», «O que é que eu devo fazer» (“How ought one to live”, “What ought I to do”).

Por outro lado, no que diz respeito à ancestral ligação entre Ética e Moral, as mais recentes posições tendem a sublinhar a noção de que uma escolha ética implica sempre uma escolha de princípios, resumindo-se a Moral a um momento particular da Ética.

2.

O ponto de partida para o incremento da Crítica Ética nos Estudos Literários foi a publicação da obra de Wayne C. Booth *The Company We Keep: An Ethics of Reading*, em 1988. Filósofo e crítico literário, além de professor na Universidade de Chicago, o autor tornara-se uma referência no estudo da literatura ao publicar, em 1961, *The Rhetoric of Fiction*. Quase três décadas mais tarde, em *The Company We Keep*, Wayne C. Booth observa que a maior parte das pessoas, incluindo os críticos literários, continuam a avaliar as obras de um ponto de vista ético, questionando se determinadas obras são ou não recomendáveis, e como reagir a elas. A questão condutora

da sua reflexão é a seguinte: “What kind of company are we keeping as we read or listen? What kind of company have we kept?” (Booth, *The Company* 15). Mais tarde, num ensaio intitulado “Why Ethical Criticism Can Never Be Simple”, o autor viria a acrescentar:

Claims about the transformative ethical power of all art are perhaps least questionable when we turn from “all art” to literary art, art that, because its very nature entails language loaded with ethical judgements, implants views about how to live or not to live²⁵

A polémica gerada em torno das suas afirmações está ilustrada sobretudo na coletânea de ensaios denominada *Philosophy and Literature*, onde se cruzam os argumentos a favor e contra a Crítica Ética. Para ilustração deste debate, desenrolado durante a última década do séc. XX, será lido e comentado na aula o ensaio de Richard A. Posner “Against Ethical Criticism” publicado em 1997, onde o autor advoga a perspectiva da Arte pela Arte, baseada no pressuposto da sua amoralidade, para assim combater o regresso de uma abordagem de cariz ético-moral. Será também lida e comentada a resposta de Martha Nussbaum, no seu ensaio “Exactly and Responsibly: A Defense of Ethical Criticism”, onde esta autora contra-argumenta, remetendo para a pertinência da sua própria análise ética da obra de Henry James.

Trata-se, no essencial, de uma polémica com raízes ancestrais, que nos reenvia para a Antiguidade greco-latina, tendo sido desde então ciclicamente recuperada e repensada, sobretudo desde a segunda metade do séc. XVIII, ou seja, desde o momento em que os filósofos alemães Baumgarten, Kant e Hegel problematizaram a questão da autonomia da Arte, convocando a especificidade do prazer estético.

Na sequência das teorias da «Arte pela Arte» desenvolvidas ao longo de todo o séc. XIX, coube ao Esteticismo e ao Decadentismo finissecular favorecer as perspectivas modernistas e formalistas que haviam gradualmente de se afirmar nos domínios da criação, teoria e crítica literárias durante o séc. XX. Tendo em conta a plêiade de factores anteriormente apontados, será pertinente afirmar que a perspectiva ética tem vindo, por sua vez, a ganhar algum terreno desde os últimos anos do século XX, continuando ainda num processo de consolidação.

Com efeito, é hoje possível identificar tendências já firmadas no seio da Crítica Ética. Segundo Geoffrey G. Harpham existem concretamente dois grupos, com pressupostos distintos (Harpham, 1992):

1. Um grupo politicamente de esquerda, relacionável com a tradição continen-

tal europeia e representando a chamada «Teoria Ética Pós-Estruturalista», com os nomes de Jacques Derrida, Joseph Hillis Miller, Derek Attridge, Robert Eaglestone e Geoffrey G. Harpham.²⁶

A perspectiva deste grupo caracteriza-se pela ênfase posta na obrigação de dar poder ao Outro até agora desprivilegiado, silenciado ou colonizado, mantendo a noção da sua diferença, e aceitando-a.

O enquadramento filosófico do grupo, no âmbito das teorias éticas, aponta para os nomes de Kant e Levinas, ou seja, aqueles autores que enfatizam o Imperativo Categórico e a noção do dever (*ought*).

2. O segundo grupo situa-se ideologicamente mais à direita, sendo representante da tradição neo-humanista ou hermenêutica, também relacionável com a tradição pragmática anglo-saxónica. Os seus mais conhecidos representantes são os filósofos Wayne C. Booth, Martha Nussbaum, Charles Taylor e Richard Rorty, além dos críticos literários David Parker, Richard Freadman e Seamus Miller.

Para estes autores, a Ética significa o retorno a valores essenciais, na tentativa de revitalizar um humanismo enfraquecido. O neo-humanista concentra-se no crescimento do Sujeito como ser moral, acentuando a semelhança entre todos os seres humanos.

Podemos relacionar as posições deste grupo com a tradição da ética aristotélica (Ética da Virtude), por via da ênfase na consolidação do carácter e na inserção do juízo moral.²⁷

Convém sublinhar que, ao optar por uma perspectiva e uma metodologia relacionadas com a Crítica Ética na análise do *corpus* do programa, não faz parte das intenções subjacentes a este seminário a filiação apriorística numa só destas tendências, até porque a ênfase no conceito do «Sujeito» ou no conceito do «Outro» remete, em qualquer dos casos, para a relação interpessoal pressuposta na dimensão ética. Não será, de resto, verdade que o reconhecimento da importância do Outro implica um juízo moral intrínseco ao carácter «virtuoso» do Sujeito capaz de operar esse mesmo reconhecimento?

Além disso, ao manter-se a separação disjuntiva entre uma focalização no Outro ou no Eu, não estaremos nós, uma vez mais, a ceder à tendência para as oposições binárias e hierarquizantes que o próprio Desconstrucionismo se empenhou em denunciar no pensamento ocidental? Neste mesmo sentido parece ir a seguinte afirmação de David Harvey:

Worst of all, while it opens up a radical prospect by acknowledging the authenticity of other voices, postmodernist thinking immediately shuts off those other voices from access to more universal sources of power by ghettoizing them within an opaque otherness, the specificity of this or that language game. (Harvey 117)

Esta e outras interrogações integram a dimensão reflexiva e dialogante que se pretende incentivar nas sessões deste seminário, podendo ser integradas nos trabalhos dos alunos. Neste contexto, é igualmente importante chamar a atenção para os diferentes modos de encarar a linguagem implícitos nas abordagens próprias de cada um destes grupos de críticos, modos esses que legitimam os distintos métodos de análise adoptados.

Com efeito, a noção de transparência e referencialidade da linguagem justifica os métodos usados por autores como Wayne C. Booth e Martha Nussbaum, cujo objectivo consiste em descodificar o sentido contido no texto. Adoptando uma idêntica perspectiva, Daniel R. Schwartz legitima-a do seguinte modo:

Although it has become fashionable to speak dismissively of such reading as “naïve”, or the result of the “mimetic illusion”, how many of us, in fact, do read in that way with pleasure and delight – and with ethical judgements? Who among us would be teaching and studying literature had we not learned to read mimetically? (Davis 13)

Por sua vez, críticos como J. Hillis Miller e Derek Attridge põem a ênfase na ideia da construção do sentido através do próprio acto de leitura, acentuando assim a instabilidade e a variância do sentido do texto. Veja-se, por exemplo, a seguinte afirmação de Derek Attridge:

It is the reader who brings the work into being, differently each time, in a singular performance of the work not so much as written but as a writing. (Attridge 9)

Levando tudo isto em prévia consideração, e face ao horizonte diacrónico do *corpus* do programa, é a análise da representação verbal de juízos ético-morais situados no tempo e no espaço que constitui o principal objectivo. Sem esquecer que se trata de representações (e, enquanto tal, produtos de específicos e complexos processos de codificação), procura-se identificar, descrever e problematizar os juízos e padrões que, em cada caso, parecem justificar a visão satírica própria da Comédia de Costumes.

Como já vimos, a sátira implica crítica, bem como um propósito didáctico-morigerador. Assim sendo, cada um dos textos primários será interpelado em função de duas questões fundamentais:

1. À luz de que valores é feita essa crítica?
2. Tratar-se-á de uma ilustração dos códigos dominantes, ou será antes um desvio, ou mesmo uma subversão dos mesmos?

Nessa análise, levando em conta o estatuto duplo da literatura dramática como produto e também como agente cultural, reflectir-se-á igualmente sobre os potenciais efeitos, em termos pragmáticos, dos modelos de conduta tal como são consubstanciados no discurso e nas acções dos protagonistas, na sua diferenciação relativamente aos alvos da sátira. Vamos assim, e em certo sentido, ao encontro da perspectiva segundo a qual a Crítica Ética pode ajudar os leitores a compreender o modo como as obras de ficção os convidam a partilhar determinadas formas de sentir, pensar e julgar.

Por outro lado, e no que toca à bipolarização que opõe a Crítica Ética a uma análise puramente estética das obras literárias, importa referir que defendo a posição conciliatória de Tzachi Zamir, subscrevendo a sua argumentação tal como é expressa na obra *Double Vision*:

We need not choose between a didactic employment of literature, on the one hand, and an 'Art for art's sake' approach that makes ethical features irrelevant, on the other. Instead, we can identify reading literature with an aesthetic experience and regard that experience itself both as a proper subject matter for epistemological inquiry and as what contributes to unique, 'deep', moral belief-formation. (Zamir 111)

4^a sessão

I.

Como introdução ao *corpus* do programa, importa referenciar a matriz shakespeariana daquilo que virá a ser a Comédia de Costumes britânica: um sub-género cómico cuja plena configuração se desenha na segunda metade do séc. XVII, ou seja, no período da Restauração da Monarquia.

As comédias de William Shakespeare integram um dos três géneros consignados no 1. *Folio*, cuja taxonomia se resume ao reconhecimento da existência de

comedies, histories e tragedies. Viriam mais tarde, mercê nomeadamente da centralidade do tópic do amor na urdidura das suas acções, a ser apelidadas de *romantic comedies*.²⁸

Numa das comédias românticas, devido à singularidade de um dos pares amorosos envolvidos nos enganos e equívocos que tecem o percurso da própria acção dramática, descobre-se a seminal prefiguração de uma outra tendência, aqui restringida ainda a um plano secundário, e sendo mero contraponto da acção principal. Trata-se da comédia *Much Ado About Nothing*, cujos protagonistas (Claudio e Hero) são a personificação de um discurso centrado na importância de valores como o amor e a honra. Todavia, em simultâneo o texto apresenta-nos um outro par (Benedick e Beatrice) com traços já evocativos de um outro código comportamental, bem como de uma outra noção acerca do amor e do casamento.

Na verdade, podemos afirmar que no discurso de Beatrice e Benedick se insinuam já, adquirindo assinalável relevo, os recursos estilísticos próprios do *wit* (a ironia, o epigrama e o paradoxo), para além de o diálogo entre eles adquirir já a configuração de *"reparte"*.²⁹ Por outro lado, esses mesmos recursos tornam-se instrumentos preferenciais numa dinâmica relacional passível de ser designada como *"sex-antagonism"*. Ou seja, estamos perante características que virão a tornar-se paradigmáticas na chamada *Comedy of Manners* – um novo tipo de comédia que, a seu tempo, ganhará contornos próprios, firmando-se de um modo duradouro no panorama dramático-teatral britânico.

2.

A fim de podermos compreender as profundas alterações que metamorfoseiam a produção dramática e o panorama teatral durante o período seiscentista, há que começar por referir três factos históricos que instauram o início da mudança: a morte da Rainha Elizabeth I (1603), a destruição do teatro *Globe* (1613) e a morte de William Shakespeare (1616).

Como consequência destes e de outros factos de índole sócio-política, assiste-se a uma redução da importância e da projecção que o teatro obtivera no seio da nação inglesa durante a Era Isabelina, já que os teatros privados passam a ser agora os que asseguram a manutenção das actividades teatrais. Dada a natureza destes espaços, os espectáculos dirigem-se, cada vez mais, a um público restrito, identificado com um círculo social de elite.

No reinado dos primeiros Stuarts, o teatro inglês adquire, assim, um estatuto de passatempo tendencialmente aristocrático, numa época simultaneamente marcada pela intensificação de crenças e hábitos puritanos por entre as classes médias e baixas.³⁰ Por outras palavras: o abismo que vai separando a Corte do resto da população inglesa, por via de clivagens ideológicas e religiosas, é simbolicamente representado na fortuna do teatro que, sendo outrora uma arte popular, se vai transformando num alvo de desconfiança e de repúdio por parte de largos sectores da opinião pública.

Não surpreende, pois, que logo após o início da 1ª Guerra Civil, em 1642, o encerramentos dos teatros, públicos e privados, seja uma das primeiras iniciativas do Parlamento, que os manterá inactivos durante todo o período da República de Cromwell. Evidenciava-se, deste modo, a incompatibilidade de uma ideologia de raiz puritana com uma actividade então fortemente associada à ideia de entretenimento e lazer, bem como aos vícios e desregramentos aristocráticos.

É igualmente compreensível que, aquando da Restauração da Monarquia, com a subida ao trono de Charles II, em 1660, uma das primeiras medidas levadas a efeito pela Corte tenha sido a recuperação dessa mesma actividade teatral, com a reabertura de dois teatros, patrocinados pelo próprio Rei e pelo seu irmão, Duque de York.

O *Theatre Royal* e o *Duke's Theatre* tornam-se agora os dois espaços onde se ensaiam as novidades trazidas do exílio em França, numa imitação do fausto e da grandiosidade cénica a que Luís XIV dava então o seu aval. O palco muda a tradicional estrutura isabelina (*apron-stage*), devido à inclusão do proscénio, com um novo tipo de cenário e de iluminação, aproximando-se do chamado *picture-frame stage*. E uma outra novidade prometia revolucionar também os estilos de representação, bem como o próprio ambiente dos teatros: as primeiras actrizes pisam agora os palcos, encarnando as personagens femininas que, desde há séculos, vinham sendo representadas por *boy-actors*.

A esta transformação no espaço teatral acrescentou-se uma nova produção dramática, também ela fortemente influenciada por nomes franceses. Corneille e Racine são as principais fontes de inspiração para a nova tragédia, denominada Tragédia Heróica (*Heroic Tragedy*), sendo Molière a maior referência no âmbito da nova comédia – um tipo de comédia que, à época, era designada como *Genteel Comedy*. Trata-se do subgénero cómico que no século seguinte viria a receber uma outra denominação, então concebida por Charles Lamb, e que ficaria consignada até aos dias de hoje: *Comedy of Manners*.

Data de 1668 a primeira comédia em língua inglesa passível de ser vista como um exemplo acabado do novo subgênero. Trata-se de *She Wou'd if She Could*, da autoria de Sir George Etherege, a que se seguiram outras peças do mesmo autor e também de outros comediógrafos que deram o seu contributo para a definição identitária da comédia da Restauração. William Wycherley, autor de *The Country Wife* (1675) é o segundo nome, seguido de William Congreve, o último grande nome deste período, e autor de comédias como *The Old Bachelor* (1692), *The Double Dealer* (1693), *Love for Love* (1695) e *The Way of the World* (1700).

Quando William Congreve escreve *The Way of the World*, na viragem para o séc. XVIII, a *Genteel Comedy* afirmara-se já como um novo modelo que, revelando embora uma inegável influência francesa, conseguira uma identidade própria, quer na temática quer no estilo. Com efeito, o tópico do antagonismo sexual aliado à importância do *wit* transformara esta comédia num produto genuinamente britânico, com raízes culturais indissociáveis da singularidade do período histórico que a Inglaterra então atravessava. E dessa singularidade fazem parte as fracturas sociais e ideológicas que, como vimos, tinham afastado a burguesia dos teatros, assim reduzindo esta arte performativa a algo apenas fruído pelos estratos socialmente mais elevados.

À medida, porém, que se avizinha o final do século, crescem os sinais de descontentamento por parte dos outros sectores da sociedade, incluindo-se nesse descontentamento uma reacção crítica às comédias escritas e representadas à época. A fundamentação avançada para o repúdio das comédias inscreve-se claramente no domínio dos critérios morais, conforme se pode depreender do teor de um panfleto posto a circular em 1698, da autoria de um clérigo puritano chamado Jeremy Collier, e com um título elucidativo: "A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage".

Neste discurso, feito em nome da virtude, são repetidamente usados termos como "*licentious*", "*stain*" e "*folly*" para caracterizar os previsíveis efeitos de tais obras na mente dos espectadores ou leitores.³¹ Denotava-se, desta forma, a assunção de uma perspectiva ético-moral a propósito do teatro, em conformidade com uma visão genuinamente puritana acerca da arte em geral.

Nas comédias escritas e representadas até essa data, fora por sua vez ostensiva a atitude anti-puritana, veiculada pela repetida apologia de um código de costumes em que o que pontua é o estilo, e não a moral. Trata-se de um conjunto de regras de

etiqueta (“*Small Morals*” na terminologia usada por Thomas Hobbes em *Leviathan*³² à luz do qual se criticam e se satirizam todos aqueles que o não sabem cumprir.

É dentro do panorama finissecular, marcado como vimos pela crescente emergência de vozes burguesas e moralistas, que William Congreve põe em cena a sua última comédia. Trata-se de *The Way of the World*, uma peça onde é bem visível o cruzamento de distintos códigos de valores e de conduta próprios da estrutura polifónica e conflitual de uma época de transição.

5^a sessão

I.

Logo no Acto I de *The Way of the World*, correspondente à fase de exposição da acção e apresentação das principais personagens, são delineados os núcleos temáticos que constituem o universo semântico da peça. Assim, na referência às *cabal nights*, à importância do *wit*, ao amor e à sua relação com o casamento, encontramos os tópicos que serão desenvolvidos à luz de uma pluralidade de olhares não coincidentes e que, por essa via, problematizam e questionam as práticas sociais tal como são representadas através de personagens com atitudes e perfis dissemelhantes.

O contraste entre as duas personagens masculinas com que a acção se inicia (Mirabell e Fainall, respectivamente o protagonista e o antagonista) é assinalado através da dissonância dos seus discursos acerca do amor e do casamento, logo na primeira cena da peça:

FAINALL

For a passionate lover, methinks you are a man somewhat too discerning in the failings of your mistress.

MIRABELL

And for a discerning man, somewhat too passionate a lover; for I like her with all her faults, nay, like her for her faults. Her follies are so natural, or so artful, that they become her; and those affectations which in another woman would be odious, serve but to make her more agreeable (...)

FAINALL

Marry her, marry her! Be half as acquainted with her charms as you are with her defects, and my life on't, you are your own man again.

(Congreve 16)

A visão racional e céptica quanto à importância dos sentimentos numa relação conjugal, aqui enunciada com um evidente cinismo por Fainall (e que no mesmo tom será reproduzida ao longo da acção por várias outras personagens), cruza-se com a confissão de um enamoramento genuíno por parte de Mirabell, que deste modo justifica a persistência com que irá doravante tentar conquistar a mão e a fortuna de Millamant.

Por outro lado, no que respeita ao cómico de linguagem, na perspectiva do humor associado aos recursos próprios do *wit*, descobrem-se neste Acto I, tal como nos seguintes, abundantes exemplos que tendem a concentrar-se nas réplicas do par protagonista, réplicas essas que assumem a configuração de *repartee*. Os próprios nomes das personagens, que na maioria dos casos incluem um *wordplay* remetendo para traços da respectiva caracterização, fazem igualmente parte integrante do cómico de linguagem.

É também a partir do Acto I que se vão descobrindo os alvos de uma sátira contundente, que, repetidas vezes, irá expor ao ridículo três tipos de personagens: os *fops*, os provincianos e uma aristocracia envelhecida, mas ainda detentora de poder.

No primeiro caso, retratado através de Petulant e Witwoud, trata-se da denúncia de um tipo de personagem que povoa os salões aristocráticos com poses afectadas e na tentativa de se fazer passar por *gallant*, mas a quem faltam os atributos considerados essenciais. Quanto aos provincianos, encarnados na figura de Sir Wilfull, por serem desconhecedores da cultura e do código de costumes urbano, adoptam atitudes vistas como inadequadas e grosseiras, transformando-se, por isso, em alvos de troça. Finalmente, através da figura de Lady Wishfort, personagem aristocrática mais idosa e portadora de inequívocos sinais de uma educação puritana (que remonta ao período pré-Restauração), acentuam-se as ambiguidades dessa mesma ideologia puritana, sobretudo no que diz respeito à sua instável relação com o tema do sexo, aqui acentuada pelo factor etário.

Este processo de satirização permite-nos, por si só, aduzir algumas conclusões acerca do modelo ideológico que fundamenta o distanciamento destes tipos sociais de uma visão aprovativa, remetendo-os, ao invés, para uma crítica admoestadora através do riso. Analisar os critérios motivadores de cada caso de exclusão (ou, por outras palavras, de tratamento discriminatório em relação ao que poderá ser aqui entendido como representações do Outro), constitui, assim, um dos objectivos na abordagem deste texto.

2.

À medida que se dá o avanço de uma acção composta por várias intrigas, cada uma delas girando em torno de sinuosas estratégias tendentes à prossecução de objectivos que colidem com o de outras personagens, descobre-se que o jogo de cartas do início da peça pode ser visto como uma metáfora. Com efeito, aquilo a que se assiste daí em diante e até ao desenlace assume os contornos de uma desenfreada competição, em que os fins parecem justificar os meios, sendo que esses fins se traduzem, muito concretamente, na disputa pela fortuna da jovem Millamant.

Nessa competição, Fainall e Mirabell vão revelando a similitude dos seus expedientes, desprovidos, num caso e noutro, de preocupações de ordem ética em relação aos seus alvos. Mas Mirabell mostrará, nessa conjuntura, uma maior habilidade e agudeza de espírito, ganhando deste modo uma qualificação diferencial que é sancionada pela sua vitória, garantindo-lhe o estatuto de herói nesta comédia.

Mirabell é passível de ser visto como personificação do *rake-hero*, ou seja, a representação dramática e teatral do aristocrata libertino cujo poder lhe advém do facto de reunir todas as qualidades valorizadas no restrito meio social em que se move: a juventude, a entrega a um ócio de cunho hedonista, e uma notória argúcia mental e verbal. Ou seja, no contexto desenhado pela acção da peça, é ele quem mostra ser detentor daquilo que Pierre Bourdieu viria a designar como o «capital simbólico»: o conjunto de qualidades reconhecidas como tais pelo meio social circundante.³³ Trata-se, neste caso, de um conjunto de características que se distanciam, muito obviamente, das virtudes consignadas pela moral cristã, sobretudo na vertente puritana que se tornara dominante em Inglaterra, com a sua ênfase na importância do trabalho, da poupança e da austeridade de costumes.

Importa, pois, confrontar o perfil do *rake-hero* com outros códigos seus coetâneos, de modo a perceber qual o enquadramento conceptual que melhor o define e legitima. E a obra que se oferece para um cotejo nesta perspectiva, nomeadamente pela data da sua divulgação em Inglaterra, é *Leviathan* de Thomas Hobbes, publicada em 1651, ou seja, meio século antes da representação desta peça de Congreve. A este propósito, serão lidos excertos de *Leviathan*, nomeadamente do Capítulo XI (“Of the Difference of Manners”), incluindo o seguinte passo:

The Felicity of this life consisteth not in the repose of a mind satisfied. For there is no such Finis Ultimus (utmost ayme) nor Summum Bonum (greatest Good) as is spoken of in the Books of the old Morall

Philosophers.(...) Felicity is a continuall progresse of the desire, from one object to another. (...) So that in the first place, I put for a generall inclination of all mankind, a perpetuall and restlesse desire of Power after Power, that ceaseth onely In Death. (Hobbes 188)

Enquanto texto normativo representante do Egoísmo Ético, esta obra de Thomas Hobbes pode ser vista em função do contraste entre «virtudes pagãs» e «virtudes cristãs», identificando-se as primeiras com o princípio da auto-afirmação e as segundas com o princípio da auto-negação.

Na apologia do princípio da auto-afirmação, essa corrente tivera já o contributo fundamental de Maquiavel no Renascimento italiano (em *O Príncipe*), vindo a ser retomada por Thomas Hobbes no séc. XVII na obra já citada, e no séc. XIX por autores como John Stuart Mill (“On Liberty”)³⁴ e Nietzsche (*Para Além de Bem e Mal* e *Para a Genealogia da Moral*)³⁵. Na ênfase colocada no desejo incessante de poder, Hobbes antecipa sobretudo as posições deste filósofo alemão.³⁶

Já no séc. XX, a obra de Michel Foucault, sobretudo na sua última fase, é também passível de ser encarada como um contributo para o reforço da noção de subjectividade, enquanto relação do sujeito consigo próprio. No seu regresso aos filósofos gregos (nomeadamente em “On the Genealogy of Ethics”- 1983), e tal como sublinha Timothy O’Leary:

His analysis of the ethical systems of Ancient Greek society identifies a broadly diffused idea of the aesthetic construction of the self as a key feature of Greek notions of ethics. It is this idea which, he hopes, can help us to answer Socrates’s question today. (O’Leary 6)

Mais perto do final do séc. XX, ao descrever o actual momento histórico-cultural como um período «pós-moralista» ou «pós-dever», o filósofo Gilles Lipovetsky considera que nos encontramos já perante um narcisismo generalizado ou, para usar a expressão por ele sugerida, perante um «egotropismo de massas». Dentro desta sua perspectiva:

Eis o que é novo: já não é verdadeiramente imoral pensarmos apenas em nós próprios, o referencial do eu adquiriu direito de cidadania (...) Nas nossas sociedades, o altruísmo erigido em princípio permanente de vida é um valor desqualificado, associado a uma vã mutilação do eu: a nova era individualista conseguiu a proeza de atrofiar nas próprias consciências a autoridade do ideal altruísta, desculpabilizou o egocentrismo

e legitimou o direito de cada um a viver para si próprio. (Lipovetsky, *O Crepúsculo* 150-151)

Voltando à relação de antagonismo estabelecida entre Mirabell e Fainall (que se concentra justamente na disputa de um poder identificado aqui com a fortuna ainda na posse de Lady Wishfort), importa assinalar um relevante factor de diferença na motivação dos respectivos actos. No caso de Mirabell, o seu amor por Millamant (confessado desde o início da acção) confere-lhe uma dimensão romântica habitualmente ausente do perfil do *rake-hero*, sugerindo-se assim a presença de parâmetros tendentes a consignar a importância do sentimento e o seu papel numa eventual remodelação do *gallant*.

O casamento de Mirabell com Millamant, no desenlace da peça, aponta efectivamente no sentido de uma maior humanização da instituição casamento que, neste caso, parece apoiar-se não só numa base emocional recíproca e verdadeira, como também no desejo de uma maior igualdade de direitos e deveres entre os dois sexos.

A negociação de regras que promovam essa mesma igualdade é o objectivo que preside ao contrato antenupcial verbalmente acordado entre o *gallant* e a *lady*, na famosa *proviso-scene* do Acto IV – uma cena que não só nos informa sobre hábitos e costumes que estariam então em vigor nos estratos socialmente mais elevados, como nos permite apreender a novidade desta proposta de Congreve, tendente a reconfigurar os alicerces em que se deverão erguer as relações conjugais. Na sequência desta cena, cabe a Mirabell proferir as últimas frases da peça, num apelo dirigido directamente ao público, em que sublinha a importância da verdade e da sinceridade no casamento.

Interpretar esta proposta, tendo em conta as contradições que lhe estão subjacentes, e enquadrá-la no conjunto dissonante dos discursos veiculados pelas várias personagens da peça constitui, em suma, um dos desafios que a obra de Congreve nos coloca. A noção da opacidade da linguagem, sublinhada por críticos como J. Hillis Miller e Derek Attridge, na medida em que nos alerta para a variância dos sentidos dentro do próprio texto, bem como nos diferentes actos de leitura, poderá de algum modo apoiar-nos nessa tarefa.

6^a sessão

1.

As primeiras décadas do séc. XVIII em Inglaterra são habitualmente referidas sob a designação *Augustan Age*, numa alusão ao racionalismo e estoicismo ainda dominantes, nomeadamente na literatura.

Podemos, todavia, afirmar que no caso do drama essa vertente se encaminhava para uma situação meramente residual, se tivermos em conta que despontavam já manifestações, no âmbito da comédia, enquadráveis numa outra e emergente tendência – uma tendência que viria a consolidar-se um pouco mais tarde, sobretudo no período de 1744 a 1785, abrangendo então a maior parte da produção literária, e sendo geralmente referenciada como *Literature of Sensibility*.³⁷

A chamada *sentimental comedy* constitui, com efeito, um dos primeiros indícios de uma mudança de paradigma que viria a influenciar também o romance, originando o aparecimento de narrativas como as de Samuel Richardson, Laurence Sterne e Henry Mackenzie, classificadas como *novels of sensibility*.

Em 1722 é escrita e encenada a primeira comédia já passível de ser classificada como sentimental, da autoria de Richard Steele, também fundador do jornal *Spectator*. A comédia intitula-se *The Conscious Lovers*, sendo posta em cena numa altura em que as casas de espectáculo começavam a proliferar em Londres tal como na província, correspondendo assim a um notório aumento da procura em relação ao teatro, sobretudo por parte das classes médias.

É também na primeira metade do séc. XVIII que surgem eloquentes sinais evocativos de uma nova atitude perante a religião e a fé, originando movimentos como o Metodismo de John Wesley. Tendo emergido no seio de *Established Church*, este movimento autonomizar-se-ia através da criação dos seus próprios locais de culto, onde se acolhiam novas formas de expressão religiosa, mais espontâneas e mais emotivas.

Tratava-se das primeiras manifestações de um fenómeno cultural que envolvia uma reacção contra o racionalismo hegemónico do século anterior, implicando a constituição de uma nova filosofia moral, em resposta sobretudo ao Egoísmo Ético tal como fora expresso e advogado por Thomas Hobbes. De uma forma crescente, vão surgindo sermões, textos filosóficos e populares cujo universo semântico passa a centrar-se nos termos *sympathy*, *benevolence*, *sensibility*, *feeling*. Ou seja, numa época de rápida expansão do comércio e de economia baseada no interesse do

indivíduo, surgiam discursos tendentes a desenvolver uma consciência social, sublinhando a responsabilidade de cada um perante o resto da comunidade. Trata-se de um paradoxo que parece evidenciar a presença de mecanismos sociais compensatórios e auto-reguladores – um tipo de mecanismos que de resto, e no entendimento de alguns críticos, são igualmente detectáveis nesta nossa cultura contemporânea e neo-liberal.³⁸

Na esteira do Conde de Shaftesbury, Adam Smith foi um dos autores que, em meados do século XVIII, procuraram reforçar esse tipo de apelo. Evocando uma natureza humana que se não reduz aos impulsos egoístas, antes se compraz na empatia que sente face às alegrias e ao sofrimento do Outro, Adam Smith compõe, em *The Theory of Moral Sentiments* (1759), uma revisitação da Ética da Virtude, apoiada aqui na ideia do prazer genuíno que resulta da partilha emocional com os outros seres humanos. O início do capítulo I da Secção I (*Of Sympathy*) é bastante elucidativo quanto a esta sua perspectiva:

How selfish soever man may be supposed, there are evidently some principles in his nature, which interest him in the fortune of others, and render their happiness necessary to him, though he derives nothing from it except the pleasure of seeing it. Of this kind is pity or compassion, the emotion which we feel for the misery of others, when we either see it, or are made to conceive it in a very lively manner. (Smith 3)

O próprio título da obra de Adam Smith, ao associar a moral ao sentimento, sinaliza a deslocação da esfera moral para fora da órbita da razão, conotando-a antes com o mundo das emoções que passam a ser vistas como valores a cultivar. Daí em diante, e durante algumas décadas, a literatura tenderá a ser encarada como um espaço favorável ao exercício das emoções e sentimentos morais, de onde decorreriam os efeitos considerados relevantes para a melhoria da conduta individual e colectiva.

Os excessos a que esta teoria conduziu, bem patentes em expressões como *the luxury of grief* ou *pleasurable sorrow* que percorrem as páginas de muitas narrativas da segunda metade do século XVIII e de que *The Man of Feeling*, 1771, de Henry Mackenzie, é um bom exemplo, terão sido responsáveis pela conotação pejorativa que o termo *sentimentalism* viria a granjear depois desse período.

Todavia, críticos como Markman Ellis (*The Politics of Sensibility*, 1996) têm vindo recentemente a sublinhar o contributo da literatura sentimental para a criação de

uma nova consciência, que terá sido responsável pela oposição à prática escravagista, além de ter favorecido uma nova ética no próprio mundo comercial.

2.

No caso da comédia, o modelo instituído por Richard Steele seria repetidamente emulado e desenvolvido durante cinco décadas. Com efeito, no mesmo ano em que é publicado o romance *The Man of Feeling* (1771), é também posta em cena a comédia de Richard Cumberland *The West Indian*, que reproduz ainda o ambiente doméstico de uma burguesia enriquecida e aí apresentada como sendo portadora de elevados sentimentos morais.

Em conformidade com a tradição sentimental, o herói e a heroína desta comédia são reconhecidos como modelos de virtude, mercê de uma série de adversidades que põem à prova o seu carácter, bem como a solidez dos seus sentimentos. O final feliz é o que justifica a designação de «comédia», já que são poucas ou nenhuma as situações passíveis de provocar o riso, enquanto que o *pathos* é explorado a ponto de suscitar amiúde as lágrimas do espectador, assim conduzindo à pertinência da expressão francesa que estava então muito em voga: *comédie larmoyante*.

O prolongamento desta tendência que, nos finais do século, se viria a traduzir no aparecimento e expansão do chamado melodrama popular, foi de algum modo interrompido pela reacção de dois dramaturgos de origem irlandesa que investiram na recuperação do riso e da sátira. Oliver Goldsmith continuava a conceber a comédia à luz da tradição aristotélica, ou seja, como um género vocacionado para uma função morigeradora através do riso. O tipo de comédias a que assistia provocava-lhe, por isso, uma reacção de estranheza, bem como a vontade de reconduzir o género à sua verdadeira matriz. É o que se conclui do teor do ensaio que publicou em 1772, e intitulado "An Essay on the Theatre; or, a Comparison Between Laughing and Sentimental Comedy", onde afirma designadamente o seguinte:

A new species of dramatic composition has been introduced under the name of sentimental comedy, in which the virtues of private life are exhibited, rather than the vices exposed; and the distresses rather than the faults of mankind make our interest in the piece. (Nettleton 762)

A fim de demonstrar, na prática, o que se deveria entender por *laughing comedy*, escreveu no ano seguinte a comédia *She Stoops to Conquer* que desde então permanece como um marco da recuperação do cómico e do riso, num contexto

dramático e teatral que lhes era adverso. Dois anos mais tarde, seria a vez de um outro dramaturgo, também de origem irlandesa, estreitar a sua primeira peça, onde manifestava um claro alinhamento com a concepção de comédia defendida por Goldsmith. *The Duenna*, estreada em 1775, era a primeira peça de Richard Sheridan, um autor que viria a consagrar uma longa carreira ao teatro inglês, recuperando e reformulando a sua tradição de *comedy of manners*.

The School for Scandal, considerada já na época a sua obra-prima, escrita e encenada em 1777, será analisada em função da pluralidade dos vectores ideológicos que configuram o final de setecentos em Inglaterra. Tentar-se-á perceber em que medida e sob que formas tais vectores estarão representados na obra, tendo nomeadamente em atenção o diálogo entre o riso e a dimensão sentimental.

7^a sessão

I.

A existência de duas acções claramente distintas ainda que articulando-se entre si permite destrinçar, em *The School for Scandal*, a concepção de duas histórias cujos títulos remetem para os respectivos núcleos. Trata-se de “The Teazles” e “The Slanderers” – a primeira dando origem à acção secundária construída em torno do casal Teazle, a segunda incluindo toda a acção centrada nos irmãos Surface e apoiando-se no grupo de personagens liderado por Lady Sneerwell, cuja actividade social aponta para o próprio título da peça.

Desdobrando-se nos três tipos de cómico – de personagem, de situação e de linguagem, inclusive retomando a tradição de *worplay* nos nomes das personagens – o humor convive na peça com a dimensão satírica própria da comédia de costumes. No caso do casal Teazle, trata-se de um tópico abundantemente explorado em comédias anteriores, visando o ridículo associado à figura do velho aristocrata que decide casar com uma jovem vinda do campo, e por isso desconhecedora dos costumes urbanos. As inesperadas reacções da jovem, na sua ansiosa tentativa de se integrar nas convenções que ditam a moda citadina, conduzem a repetidos conflitos com o próprio Sir Peter, conflitos esses que são, todavia, apresentados e conduzidos de uma forma algo dissemelhante daquela que a tradição consagrara.

Por outro lado, no que respeita ao grupo de *slanderers* citadinos, o cómico de personagem desdobra-se nos vários perfis que tipificam atitudes sociais represen-

tadas aqui com o exagero próprio da sátira, no deliberado propósito de lançar um olhar crítico sobre um dos tópicos centrais da peça. Trata-se do género de actividade referenciada pelos termos *slander* e *scandal* (correspondentes àquele que viria a ser consignado mais tarde pelo uso corrente, *gossip*) e sucintamente definida, nos seus resultados, na seguinte afirmação de Sir Peter: “A character dead at every word” (Sheridan 227).

Esse exercício ou prática social, passível de ser traduzida como «má-língua», constitui um dos tópicos centrais desta comédia que, através do discurso de duas das suas personagens (Sir Peter e Maria) explicita uma crítica directa a todos aqueles que se dedicam a «matar reputações». A própria acção centrada nos irmãos Surface pretende, por sua vez, mostrar como as aparências enganosas são alimentadas por uma prática que, dando cobertura à hipocrisia e à manipulação, promove uma tendenciosa distorção dos factos.

A referência feita logo no início da peça ao nome de uma revista de grande divulgação na época – *The Town and Country Magazine*, criada em 1769 e publicada até 1791 – remete-nos para uma realidade vivencial partilhada pelo autor e pelos espectadores da época, cujos hábitos de leitura teriam passado a incluir jornais e revistas dedicados a propalar escândalos sociais, a coberto de um semi-anonimato.³⁹

Tal facto permite-nos enquadrar os mexericos produzidos pelos *slanderes* da peça numa *praxis* publicamente cultivada, e instrumentalizada pelos *media* já nesse período. Trata-se da manifestação de uma tendência que, de acordo com Patricia Spacks, terá, pelo menos na sua origem, um propósito essencialmente morigerador. Assim, segundo esta autora: “gossip articulates cultural values and judges individual conduct by social standards” (Spacks 5).

Nesta perspectiva, é lícito concluir que o *gossip* se assemelha, de algum modo, à natureza e aos propósitos da sátira. Assim sendo, poderemos conjecturar se, ao criticar o próprio exercício da crítica social, a peça não comportará uma dimensão, porventura inconsciente, de autocrítica.

Na versão apresentada por Sheridan, são os efeitos nocivos bem como as intenções malévolas que ressaltam na configuração assumida por este hábito social, já bem integrado na cultura sua coetânea. O autor antecipava, neste aspecto, o repúdio que Immanuel Kant viria a expressar numa obra publicada em 1797, ou seja, vinte anos depois da estreia desta peça. Nas palavras do filósofo:

A difamação (*obtrectatio*) ou maledicência (...) a inclinação imediata, sem nenhum propósito especial, para difundir algo prejudicial ao respeito dos outros, opõe-se ao respeito devido à humanidade em geral. (Kant, *Metafísica* 114)

Em consonância com esta perspectiva, que lança por sua vez um olhar morigerador sobre uma prática que é apresentada como prejudicial, e num apelo dirigido ao público por Charles Surface, a peça termina com o seguinte dístico:

You can, indeed, each anxious fear remove,
For even *Scandal* dies, if *you* approve.
(Sheridan 286)

2.

O tema da aparência *versus* realidade, que se foi tornando central no desenvolvimento da tradição da comédia de costumes, constitui o cerne da acção que envolve os irmãos Surface. A imagem social de cada um deles é-nos apresentada desde o início por via do discurso de várias personagens que verbalmente constroem e disseminam a imagem contrastiva que deles têm. Joseph surge qualificado como "*amiable*", "*universally well spoken of*" e "*a man of sentiment*", enquanto a Charles são aplicados os epítetos "*libertine*", "*extravagant*", "*bankrupt in fortune and reputation*". Os juízos morais subjacentes ao campo semântico de tais expressões traduzem-se, pois, na apreciação elogiosa do carácter de Joseph, tal como na desaprovação do carácter e comportamento de Charles.

A desocultação da verdadeira natureza dos dois irmãos, escondida por detrás da superfície simbolizada no apelido que partilham (Surface), operar-se-á através da gradual e atenta observação dos seus actos. Na contradição que estes revelam face ao discurso produzido pelos próprios e automaticamente reproduzido e ampliado pelas demais personagens, as atitudes e os gestos tornar-se-ão sinónimo da realidade de cada um deles, reduzindo-se assim o discurso verbal ao plano da mera e enganadora aparência. Tal como diz Maureen Harkin na sua análise do discurso sentimental de setecentos: "This mistrust of language motivates the recourse to the more immediate means of expression provided by tears, blushes, sighs, gestures and even physiology." (Mackenzie 11)

Num meio social restringido na peça às *upper classes*, é a figura do aristocrata Sir Oliver, recém-chegado do Oriente, que viabiliza a desconstrução das imagens

fictícias. Representando a figura de autoridade cujo poder lhe advém da fortuna que irá deixar como herança, é ele o destinador da mesma, através de uma escolha decorrente de de uma escala de valores que remete para um novo paradigma e, em consequência, para um novo tipo de herói.

Trata-se de uma escolha que é gizada ante o contraste estabelecido entre Joseph e Charles, contraste esse que, em última instância, pode ser interpretado como uma forma de encenar duas faces contraditórias da época que representam – uma época dividida entre um modelo racionalizado e institucionalizado ao nível dos discursos em prol da importância do sentimento, e uma *praxis* não coincidente com tais princípios. Com efeito, o auto-controlo racional de raiz aristotélica, ainda evocativo da ideia da «justa medida», vai sendo denunciado, ao longo da acção, como sendo incompatível com uma genuína vivência do sentimento, uma vez que, pelo exemplo de Joseph, se sugere o sofisticado calculismo e a nefasta hipocrisia a que a ausência de espontaneidade pode conduzir. A ideia kantiana de que «a virtude exige, antes de mais, o domínio de si mesmo» (Kant, *Metafísica* 43) é igualmente posta em causa, através da demonstração prática das consequências perniciosas que podem advir da aplicação distorcida de uma tal perspectiva.

Por outro lado, através da gradual valorização do carácter de Charles Surface por via do observar dos seus actos, bem como no seu reconhecimento final como herói da peça, emerge a representação de um novo modelo ético, centrado em sentimentos morais expressos de uma forma emotiva e espontânea, e não impostos por princípios racionais de algum modo ligados a uma noção de dever. Na peça, é a ele que se torna aplicável a seguinte afirmação de Fernando Savater: «O herói é a visão ética *por excelência*, a ética justificada pelo triunfo da excelência». (Savater 59)

Importa ainda notar que os hábitos libertinos de Charles, claramente evocativos do perfil do *rake-hero*, são aqui minimizados face à concomitante presença de um conjunto de virtudes de onde sobressaem a honestidade, a generosidade e a gratidão, sendo estas parte integrante do que podemos considerar o «capital simbólico» que o distingue. Por outras palavras: a auto-gratificação hedonista própria do perfil do *rake-hero* de seiscentos surge agora acompanhada por uma sensibilidade que é permeável, também, aos sentimentos do Outro.

Esta ênfase nos sentimentos morais desvinculados de qualquer conceito de obrigação ou dever sugere-nos um posicionamento claramente anti-kantiano, dentro de uma perspectiva coincidente com a que foi enunciada por J. Hillis Miller:

«Não era de forma alguma necessário conhecer as obras de Kant para se ser kantiano ou antikantiano ...» (Miller 91).

Se tal posicionamento face à natureza dos sentimentos morais coincide com algum sistema seu coetâneo, será antes com aquele que foi explanado e advogado em Inglaterra por Adam Smith, na sua obra *The Theory of Moral Sentiments*, nomeadamente no capítulo IV ("Of the Social Passions"), onde se afirma o seguinte:

Generosity, humanity, kindness, compassion, mutual friendship and esteem, all the social and benevolent affections, when expressed in the countenance or behaviour (...) please the indifferent spectator upon almost every occasion. (Smith 36)

A propósito da comparação entre Charles, como novo paradigma de heroicidade, e Mirabell, o herói da comédia da Restauração, já notámos que podemos extrair algumas conclusões que remetem para significativas diferenças, sendo que essas diferenças nos sugerem a assimilação de uma nova cultura moral, mesmo entre as classes mais elevadas. O mesmo acontece se cotejarmos o perfil de Maria nesta comédia de Sheridan com o de Millamant em *The Way of the World*, sendo desde logo notória a menor relevância assumida agora pela personagem feminina.

Apresentada desde o início como instância crítica em relação aos hábitos sociais do meio em que se insere, a imagem de Maria consolida-se ao longo da acção como modelo das virtudes femininas que o texto pretende exaltar. Torna-se óbvio que dessas virtudes não faz parte a agudeza mental e verbal que colocava Millamant numa posição de paridade com Mirabell. A modéstia, a sinceridade e a bondade são as qualidades morais que, concentradas agora nesta personagem, apontam para a emergência de um novo paradigma feminino que, a seu tempo, virá a merecer designações caracteristicamente vitorianas como a de «anjo do lar», em inglês *angel in the house*, dentro da radical separação estabelecida entre o espaço público (masculino) e o espaço privado (feminino).

Se de novo consultarmos a obra de Adam Smith já citada, poderemos notar que aí se insinua também uma dicotomia respeitante à diferença entre os sexos que poderá servir de tópico de reflexão a propósito do par Charles/Maria. Com efeito, no capítulo II destaca-se a seguinte formulação:

Humanity is the virtue of a woman, generosity of a man. The fair sex, who have commonly much more tenderness than ours, have seldom

so much generosity. (...)We never are generous except when in some respect we prefer some other person to ourselves, and sacrifice some great and important interest of our own to an equal interest of a friend or of a superior. (Smith 188)

A presença do sentimentalismo enquanto vector ideológico estruturante de diversos traços desta comédia parece, em suma, inequívoca. Assim sendo, a sua conjugação com a sátira, naquilo que esta pressupõe de capacidade crítica e racional, abre espaço para uma indagação a ser feita no que respeita à reconfiguração setecentista de *comedy of manners*. Para essa indagação podem contribuir as seguintes afirmações de Wayne C. Booth:

In every satire, one finds elements that would not be justified if the point of it all were only to engage us in a powerful story. On the other hand, if the satirical force is in any detail sacrificed for the sake of heightening a beautiful, coherent plot, then the work is not fully a satire: it is either a bungled mixture or it has become something else. Whatever that something else is will be subject to ethical inquiry (...). (Davis 24)

8^a sessão

1.

A abordagem da Era Vitoriana será feita com especial ênfase na sua última fase, geralmente designada como *Late-Victorianism*, abrangendo as duas últimas décadas do séc. XIX. Depois de meio século de predomínio do chamado *popular melodrama*, é a influência da corrente realista que contribui, nesse período, para uma notória transformação no panorama dramático inglês, por via da emergência do *New Drama*, cujo destinatário preferencial é constituído pelas classes médias e alta.

Afastadas dos teatros durante o período de predomínio do melodrama, adjetivado de «popular» em função do estrato social que mais o apreciava, as classes médias revêem-se, agora, nas peças de autores como Arthur Pinero, Henry Arthur Jones, St. John Hankin e Harley Granville-Barker que adoptam o tratamento de tópicos relacionados com o dia-a-dia desse público, dentro de uma perspectiva pausada por um certo sentido crítico, bem como pela preocupação de verosimilhança. A influência da obra de Henrik Ibsen, dramaturgo norueguês considerado o fundador do realismo dramático europeu, terá contribuído para esta reconfiguração, ainda que as suas obras apenas fossem encenadas em teatros privados, como o

Independent Theatre de J. T. Grein. Nos palcos comerciais, a representação especular dos temas e problemas de uma burguesia dominante assumia um carácter menos contundente, mas ainda assim denunciador de uma crítica social apostada num questionamento «realista» da sociedade coetânea.

Enquanto a estética realista se impunha no romance e também no drama, tornando-se um veículo para a consagração de uma função didáctica e socialmente interventiva por parte da arte, acumulavam-se sinais de uma emergente reacção contrária. No caso da Inglaterra, esses sinais provinham de alguns poetas e artistas plásticos que, a partir de meados do século, fizeram ouvir a sua voz, num contributo para a constituição de uma «Doutrina da Arte pela Arte» (*Art for Art's Sake*), a qual pretendia devolver a autonomia ao domínio estético. Swinburne e os Pré-Rafaelitas (Rossetti e Burne-Jones, entre outros) encadeavam as suas opiniões numa corrente de posicionamentos que incluía autores franceses como Théophile Gautier e norte-americanos como Edgar Allan Poe.

A consciencialização da ideia da arte como um domínio autónomo surgira no discurso filosófico alemão na segunda metade do séc. XVIII. Baumgarten definira a estética como o ramo da filosofia centrada na reflexão sobre a arte e o belo (1750), e Kant corroborara a especificidade do prazer estético na sua obra *A Crítica do Juízo* (1790), no que foi apoiado por Schelling e Hegel.

Podemos afirmar que tais noções se viriam a reflectir a curto prazo na teoria e na *praxis* românticas não só na Alemanha como também em Inglaterra e, a mais longo prazo, na defesa de uma teoria da Arte pela Arte.⁴⁰

É legítimo olhar o desenvolvimento de uma tal teoria como primeira manifestação de uma tendência que viria a consubstanciar-se nas últimas décadas do séc. XIX sob a designação de Esteticismo – um termo criado para designar uma nova convicção acerca da importância da beleza e da arte, no seu confronto com outros valores, incluindo os valores da esfera ético-moral. Não só no domínio da própria arte, mas também na visão que o homem tem de si próprio enquanto produtor de valores pelos quais rege a sua conduta, o sentimento do Belo passa a ser, para alguns, o valor mais elevado, por lhes permitir situar-se acima da «vulgaridade» do homem comum, numa sociedade industrializada e passível de ser vista, também, como desumanizada.

No contributo que deram para uma definição plena do Esteticismo, há que referir os nomes de John Ruskin, Mathew Arnold, William Morris e sobretudo Walter

Pater, com a sua obra *Studies in the History of the Renaissance* (1869). Ao privilegiar, de entre as paixões humanas, a paixão estética, Pater favorece a transição da teoria da Arte pela Arte para uma filosofia de vida que a coloca no centro da experiência humana. Assim celebra a essência do pensamento de Epicuro, de quem se afirma discípulo, e que virá a ser acolhido, também, pela geração dos Estetas da década de 1880, nos quais se destacará a figura de Oscar Wilde, numa primeira fase.⁴¹

Em Inglaterra, tal como em França, a perspectiva esteticista será conduzida às suas últimas consequências, num processo de radicalização que se identifica com o movimento auto-denominado «*Décadence*». Ao olharem para a arte greco-latina do período que se sucedeu à morte do Imperador Augusto, nela vislumbrando a refinada beleza própria das civilizações em declínio, os representantes do Decadentismo procuram reinventar um estilo artístico e vivencial que entendem ser compatível com a sua própria época, no chamado «*fin-de-siècle*».

A influência francesa na configuração deste movimento está sobretudo representada na figura de Charles Baudelaire, cuja obra *Les Fleurs du Mal* (1868) consubstancia já as tendências que se tornarão paradigmáticas, não só na versão francesa de um Decadentismo plenamente assumido, como também na sua versão inglesa. A visão da arte como um domínio não apenas autónomo, mas que pela sua especificidade se opõe a tudo o que é entendido como «natural» ou «convencional», marca um corte radical com a tradição realista, propondo-se em seu lugar o cultivo de uma linguagem e de um estilo pautados por um artificialismo auto-consciente.

A temática própria do Decadentismo manifesta essa mesma adesão aos recursos do artifício e do exotismo, através da descrição pormenorizada de vários tipos de experiências que, no limite, instituem a violação das normas sociais e ético-morais. Legitimadas pela assunção de um «Novo Hedonismo», tais experiências tendem a concentrar-se na insistente exploração das potencialidades sensoriais do ser humano, conduzindo muitas vezes a comportamentos desviantes ou amorais. Na literatura francesa, o romance *À Rebours* (1884) de J. K. Huysmans é o que melhor concretiza os pressupostos temáticos e estilísticos do Decadentismo, que na pintura de Gustave Moreau encontra a sua plena realização plástica, dentro do panorama artístico francês.

No caso da Inglaterra, para além da poesia de Arthur Symons, Ernest Dowson e Lionel Johnson, bem como das gravuras de Aubrey Beardsley, o romance *The Picture of Dorian Gray* (1891) e a tragédia *Salomé* (1893) de Oscar Wilde constituem

os exemplos mais representativos do Decadentismo na arte britânica finissecular, cabendo a Wilde ser considerado, na sua própria época, *The High Priest of Decadence*.

No prefácio que Wilde acrescentou ao seu romance encontramos uma teorização, sob a forma epigramática, que resume as posições tipicamente decadentistas sobre a arte, relevando-se a defesa da sua plena autonomia face à ética e à moral. Por esse motivo, o prefácio, que termina com a afirmação “All art is quite useless”, será distribuído e comentado pelos alunos.

Para ilustrar a obra plástica mais representativa do Decadentismo finissecular, serão também mostradas gravuras e desenhos de Gustave Moreau e de Aubrey Beardsley, particularmente os que tomam como tema central a figura bíblica de Salomé, que serviu de inspiração a Oscar Wilde para a tragédia com o mesmo nome. No final deste volume são indicados sítios da *Net* que mostram obras destes autores.

2.

Fazendo parte integrante do Decadentismo, mas constituindo-se como um fenómeno social cuja tradição remonta ao período da Regência inglesa (1800-1830), o dandismo, termo derivado do inglês *dandy*, tem como face mais visível a afectação no traje masculino, afectação essa que deverá ser olhada como símbolo de uma postura ideológica pró-aristocrática e da consequente rejeição dos códigos e valores burgueses.

Após esse período histórico, e perante a imposição social da figura pragmática do *gentleman* vitoriano, o fenómeno entra em evidente declínio em Inglaterra, sobrevivendo porém em França, mercê de uma forte vaga de «anglomania» que inclui a importação dessa moda carismática, adoptada por figuras de relevo social como Alfred D’Orsay e Barbey D’Aurevilly. E caberá também a um francês – Charles Baudelaire – a revitalização do dandismo na segunda metade do século XIX, pela sua aproximação à arte e consequente redimensionamento intelectual, que promove a interacção com as posições próprias do Esteticismo e do Decadentismo.⁴²

Estetizar todos os domínios da experiência humana será o objectivo do novo *dandy*, pois tal como nos é sugerido por Michel Foucault num seu ensaio de 1984: “the dandy makes of his body, his behaviour, his feelings and passions, his very existence, a work of art”. (Rabinow 41)

Também no que toca a esta vertente do Esteticismo e do Decadentismo finissecular, sendo Dorian Gray a personagem da ficção britânica que melhor a representa

na plenitude dos seus contornos, Oscar Wilde é por seu turno a figura que melhor a encarna na vida real, e dentro de um período histórico de grande conflitualidade e insegurança a vários níveis. Aliás, tal como David Harvey sugere: “In periods of confusion and uncertainty, the turn to aesthetics (of whatever form) becomes more pronounced”. (Harvey 327)

Num tal panorama, Wilde destaca-se, tal como Nietzsche, na sua qualidade de “rebel in the name of beauty”.⁴³

3.

A primeira comédia escrita por Wilde, com o título *Lady Windermere's Fan*, estreada em 1892, é simultaneamente uma das primeiras comédias oitocentistas a recuperar a tradição da comédia de costumes, entretanto substituída pelo melodrama e pela comédia sentimental. “*To mirror the manners*” é o objectivo que preside à elaboração desta e das subseqüentes comédias deste autor, cujo Esteticismo convoca a prioridade das regras de etiqueta social outrora celebrada por Congreve e Sheridan. Retoma, além disso, um padrão pró-aristocrático no que respeita aos valores representados por determinadas personagens, que constituem variações de um mesmo tipo social – o *dandy*.

Lord Darlington é, nesta primeira comédia, a personagem cujo discurso inicial veicula a perspectiva própria do dandismo, quer pela sua forma epigramática e paradoxal, quer pela apologia da superioridade da estética em relação à ética. O facto de se apaixonar introduz, porém, uma nota de sentimentalismo que contribui para o seu relativo apagamento no final da peça. Em seu lugar, destaca-se a figura de Mrs. Erlynne, a representante da mulher marginalizada (*woman with a past*) que aqui se configura, em simultâneo, como uma versão feminina do dandismo (*female-dandy*).

Na segunda comédia, estreada em 1893 e intitulada *A Woman of No Importance*, o protagonismo cabe a uma outra representação do esteriótipo da *woman with a past*, que neste caso se identifica com os valores da própria moral puritana que a condena à exclusão social. Por seu lado, o dandismo assume agora contornos mais próximos do libertino seiscentista na figura de Lord Illingworth, cujo discurso é declaradamente amoral e muito próximo das teses decadentistas. A sua derrota no desenlace da peça, que em simultâneo celebra a vitória das personagens puritanas, epitomiza as densas contradições ideológicas presentes neste texto, contradições que a comédia seguinte, *An Ideal Husband*, tentará de algum modo resolver.

9^a sessão

I.

A comédia *An Ideal Husband* será analisada tendo em conta a persistência de determinados esteriótipos nas comédias de Wilde e o modo como são reformulados, num processo de variação discursiva que denuncia a instabilidade dos pontos de vista encenados de peça para peça.

A figura de *woman with a past* (Mrs. Chevelley) recupera aqui a coincidência com os parâmetros amorais que a transformam, em simultâneo, na representação do esteticismo e do dandismo em versão feminina – tal como acontecia na configuração da personagem Mrs. Erlynne na primeira comédia.

Por outro lado, o questionamento ético-moral, centrado na ideia de um passado que encerra actos penalizáveis pelos códigos morais vigentes, é aqui desviado para o protagonista da peça, que tipifica o perfil de *man with a past*.

Com efeito, Sir Robert Chiltern é a figura que encarna o dilema ético em torno do qual se constrói a acção, na sequência da iminente revelação de uma escolha feita no passado e que implicara não uma transgressão de ordem sexual (como no caso da *fallen woman*), mas sim um acto de corrupção político-económica. Na origem desse acto, propiciador de uma carreira sócio-profissional bem sucedida, estivera a tentação do poder, a que só o dinheiro poderia dar acesso:

Sir Robert Chiltern: (...) Power, power over other men, power over the world, was the one thing worth having, the one supreme pleasure worth knowing, the one joy one never tired of, and in our century only the rich possessed it.

(Wilde 192)

Os princípios do Egoísmo Ético, associados à *praxis* de uma política liberal sancionada pelo hedonismo utilitarista, configuram a legitimação epitomizada nesta réplica da personagem que aqui representa o típico *gentleman* vitoriano. A corrupção sócio-económica surge, pois, como um inevitável subproduto do materialismo que invadira a cultura moderna, em conformidade com aquilo que David Harvey viria a reconhecer no seu capítulo “Modernization”:

Money, as the supreme representation of social power in capitalist society, itself becomes the object of lust, greed, and desire. Money confers the privilege to exercise power over others (...) Money, in fact,

fuses the political and the economic into a genuine political economy of overwhelming power relations. (Harvey 102)

Na peça, a descoberta da origem do poder alcançado pelo protagonista conduz a juízos ético-morais que são verbalizados por algumas personagens – em particular por Lady Chiltern, a representante dos valores puritanos, e por Lord Darlington, uma nova versão do *dandy*.

Numa conjugação latentemente conflitual e de sentido claramente simbólico no tocante às contradições da chamada «mentalidade vitoriana», Lady Chiltern encarna o discurso caracteristicamente puritano, na sua liminar condenação de todo e qualquer acto transgressor do rígido código coetâneo. O confronto com o passado do protagonista condu-la, assim, a um impasse dilemático no Acto II, onde se assiste à fractura de uma harmonia que só fora possível graças à omissão dos meios utilizados pelo seu par para conseguir a proeminência social de que ambos usufruem.

É no desenrolar desta mesma cena que se opera também uma das inversões mais significativas ao nível dos discursos éticos na peça, com a introdução de uma perspectiva centrada na diferença entre os sexos. Com efeito, pela voz de Sir Robert, é feito o apelo a uma ética feminina que se deverá inspirar não no rigor e intolerância, mas antes no amor e no perdão:

Sir Robert Chiltern – (...) Why can't you women love us, faults and all? Why do you place us on monstrous pedestals? We have all feet of clay, women as well as men: but when we men love women, we love them knowing their weaknesses, their follies, their imperfections, love them all the more, it may be, for that reason. It is not the perfect, but the imperfect, who have need of love.
(Wilde 21)

2.

Esta exortação a uma maior transigência face às fraquezas humanas, em consonância com a virtude teológica do amor ao próximo (*charity*), é reforçada na peça por Lord Goring, o *dandy*-filósofo, segundo a didascália que visa caracterizá-lo (“The first well-dressed philosopher in the history of thought”).

Com efeito, ao contrário das versões anteriores, o *dandy* é aqui apresentado como enunciador de um discurso *witty* e irreverente, mas não amoral ou imoral. Num universo que se afigura corrompido pela ânsia do dinheiro e conseqüente poder, em conformidade com uma visão eminentemente utilitarista e que no limite convida

à corrupção, ele encarna, ao invés, um distanciamento esteticista que lhe permite situar-se além da corruptibilidade. É ele também quem verbaliza a mensagem que coincide com a imagem cênica dominante ao longo da peça (uma tapeçaria representando o Triunfo do Amor), evocando o amor ao próximo como resolução ética para as tensões e contradições inscritas no percurso de todo o ser humano:

Lord Goring – (...) All I do know is that life cannot be understood without much charity, cannot be lived without much charity. It is love, and not German philosophy, that is the true explanation of this world, whatever may be the explanation of the next.
(Wilde 200)

A propósito desse mesmo conceito, caberá aqui evocar a tradição da ética sentimental de setecentos, com a sua ênfase na noção de *sympathy*, bem como a reformulação que viria a ser proposta no séc. XX pelo filósofo Emmanuel Levinas em termos de responsabilidade pelo Outro.

Para além disso, sublinhar-se-á a deslocação da fonte de valores morais para o discurso do *dandy* – facto que sugere uma reapreciação do Esteticismo, uma vez que este já não é perspectivado através do olhar acusador de uma ética de pendor puritano, como acontecia nas anteriores comédias wildeanas, mas antes como uma proposta que oferece a recuperação dos princípios seminais da ética cristã, claramente postergados pelo dominante espírito utilitarista.

Na apreciação desta mudança de perspectiva, que parece sinalizar uma reabilitação ético-moral do dandismo, o que, só por si, pode ser visto como contraditório, importa captar e interpretar outras contradições implícitas no perfil deste novo *dandy*, cujo discurso comporta, também, uma visão declaradamente sexista:

Lord Goring: (...) Women are not meant to judge us, but to forgive us when we need forgiveness. Pardon, not punishment, is their mission.
(...) A man's life is of more value than a woman's. It has larger issues, wider scope, greater ambitions. A woman's life revolves in curves of emotion. It is upon lines of intellect that a man's life progress.
(Wilde 241, 242)

A sua evocação do princípio do amor e do perdão parece aplicar-se apenas, ou sobretudo, ao sexo feminino, corroborando-se assim um dualismo ético-moral que se tornara tipicamente vitoriano.

A bissexualização da ética e da moral fora, com efeito, a base estruturante do

chamado “*double standard*” já denunciado por dramaturgos como Arthur Pinero (em *The Second Mrs. Tanqueray*) e também pelo próprio Wilde (em *A Woman of No Importance*). Perante a diferença dos juízos sociais face ao comportamento sexual dos homens e das mulheres, apelava-se nestas peças a uma uniformidade de critérios face a actos considerados imorais, independentemente do género de quem os praticasse.

Em *An Ideal Husband*, estamos perante um acto transgressor que se não situa na esfera sexual, mas sim no âmbito político e económico. Ou seja, da esfera privada transita-se aqui para a esfera pública, à época exclusivamente masculina, o que torna compreensível o facto de o apelo ser dirigido à aceitação e ao perdão por parte do sexo feminino. Todavia, é importante relevar o facto de esse incitamento ser feito em nome de diferenças estruturais entre os dois sexos, equacionadas aqui em termos do binómio emoção/intelecto, que é por sua vez olhado numa perspectiva hierarquizante.

A este propósito, será oportuno referir o aparente recuperar de uma visão dicotómica na segunda metade do séc. XX por parte de alguma crítica feminista, nomeadamente por Carol Gilligan em *In a Different Voice* (1982), ao distinguir e comparar aquilo a que chama uma ética dos afectos (*ethics of care*) feminina, com uma ética do dever (*ethics of duty*) masculina.

Já nos finais da década de 1990, também Gilles Lipovetsky corrobora uma tal perspectiva, ao sublinhar a persistência de traços dissemelhantes na identidade psicológica e ético-moral do homem e da mulher, nomeadamente na sua obra *A Terceira Mulher. Permanência e Revolução do Feminino*. Com efeito, logo na Introdução, este filósofo afirma:

Ainda há pouco tempo, o mais estimulante era reflectir sobre aquilo que mudava radicalmente na condição feminina; nos nossos dias (...) é a continuidade relativa dos papéis de sexo que surge como o fenómeno mais enigmático, mais rico de consequências teóricas e mais apto a fazer-nos compreender a nova economia da identidade feminina nas sociedades igualitárias. (Lipovetsky, *A Terceira* 10)

Importa, por conseguinte, reflectir sobre a legitimidade ou ausência de legitimidade de uma ética assente na dualidade dos sexos e na existência de diferentes perfis psicológicos, conducentes à manutenção de distintos papéis sociais. Ou seja, torna-se relevante perspectivar aquilo que tem sido por vezes entendido como um fenómeno de «invariância» do feminino e do masculino, na nossa cultura

contemporânea. Para esse efeito, há que incentivar o diálogo com (e entre) os mestrandos, apelando à sua experiência pessoal, no sentido de uma observação crítica do contexto social em que se inserem.

3.

Na sequência da leitura de *An Ideal Husband*, e para concluir esta secção do programa, é visionada a adaptação cinematográfica realizada por Oliver Parker em 1999. Por questões que se prendem com a gestão do tempo, o visionamento integral é feito fora do horário das sessões, em dia e hora a combinar.

A propósito do conceito de adaptação, os alunos deverão ler as obras, indicadas na bibliografia, que problematizam esse conceito, por forma a estarem conscientes do processo de transcodificação implicado na mudança de meio (verbal para audiovisual), podendo assim reconhecer os mecanismos próprios da adaptação cinemática. Deverão, ainda, ser capazes de interpretar a narrativa fílmica em função do horizonte de expectativas criado por um meio audiovisual como o cinema, na sua comparação com o processo de encenação teatral – sujeito, este, a determinados constrangimentos espaciais e temporais que são tidos em conta na urdidura do próprio texto dramático. A fim de poderem usar uma terminologia adequada à análise fílmica, recomenda-se também a consulta de algumas obras sobre cinematografia e análise fílmica, obras essas que fazem parte da bibliografia de apoio.

No que diz respeito à adaptação de *An Ideal Husband* que integra o *corpus*, chamar-se-á a atenção para a transferência de várias cenas, que segundo as didascálias do texto dramático têm lugar nos salões da casa de uma ou de outra personagem, para espaços exteriores, nomeadamente locais públicos como um parque, um teatro e o Parlamento. Para além da reconstituição do ambiente epocal nesses espaços, incluindo as carruagens como meio de transporte, introduzem-se também actividades desportivas e de lazer praticadas pelas classes mais elevadas nesse período: a esgrima, a equitação e a sauna.

Um outro aspecto relevante consiste na presença do teatro dentro do cinema, concretamente numa sequência acrescentada ao texto original e que decorre numa sala de espectáculos. Através de um criativo processo de intertextualidade e metaficcionalidade, as personagens são vistas a assistir à cena final de *The Importance of Being Earnest*, bem como à subida ao palco do seu autor, Oscar Wilde. Trata-se da concretização visual de um diálogo entre duas artes performativas que deste modo

se confrontam, numa versão cinematográfica cujo argumento é também da autoria de Oliver Parker.

Neste seu trabalho de adaptação, para além do acrescentamento de cenários que não fazem parte do hipotexto, podemos notar que, por outro lado, são elididas algumas réplicas das personagens, em parte ou totalmente. No cotejo com o texto dramático tal como foi concebido por Oscar Wilde, torna-se notório o facto de terem sido retiradas justamente as frases pronunciadas por Sir Robert e por Lord Goring acerca da diferença entre os homens e as mulheres, frases acima reproduzidas nos pontos 1 e 2, passíveis, como já vimos, de serem classificadas como sexistas.

Uma tal «expurgação», denunciadora de um processo de censura claramente pautado por critérios de índole ética e tendo em vista a recepção por parte de um público de finais do séc. XX, sensível à perspectiva do «politicamente correcto», remete-nos, uma vez mais, para aquilo que constitui o próprio cerne temático deste seminário, ou seja, o questionamento das relações, a muitos níveis problemáticas, entre ética e comédia.

10^a sessão

1.

Na contextualização da obra de George Bernard Shaw que faz parte do programa – *Pygmalion* – será referenciada a concepção do seu autor acerca da natureza e da função da arte. O conceito shaviano de realismo, na dupla acepção filosófica e estética, será abordado a partir do prefácio que escreveu para esta peça, estreada em 1914, no qual são mencionados os tópicos centrais que terão motivado a construção do universo semântico da mesma.

A importância da fonética na preservação da língua inglesa e o papel dos dialectos na discriminação social são aí apontados como motivos estruturantes de um texto cuja função se declara ser assumidamente didáctica. Nas palavras do autor:

It is so intensely and deliberately didactic, and its subject is esteemed so dry, that I delight in throwing it at the heads of the wiseacres who repeat the parrot cry that art should never be didactic. It goes to prove my contention that great art can never be anything else. (Shaw 5)

Na questão crucial em torno dos efeitos e da função a reivindicar para a arte, Shaw corroborava assim o posicionamento com que iniciara a sua carreira de dramaturgo

nos finais do séc. XIX, com peças como *Widowers' Houses*, *The Philanderer*, *Mrs. Warren's Profession*. Opondo-se radicalmente à noção da autonomia da arte e à consequente redução dos seus efeitos a uma esfera puramente estética, Shaw perspectivava a arte em geral e a literatura dramática em particular como espaço de intervenção social e ideológica, relevando a sua especial utilidade no domínio ético-moral. O realismo que advogava, nomeadamente em obras ensaísticas como *The Quintessence of Ibsenism* e *The Sanity of Art*, traduzia-se na configuração de textos dramáticos cuja temática reenviava o leitor ou espectador para prementes questões sociais do seu dia-a-dia, através da respectiva problematização, num discurso tendente a questionar certas convenções – começando, aliás, a sua tarefa pelo próprio facto de denunciar como «convenções» todo um conjunto de regras sociais e ético-morais.

Transpondo o objectivo norteador da obra shaviana para uma terminologia mais actual, podemos afirmar que o autor visava desconstruir toda uma estrutura ideológica constituída por princípios e valores transmitidos acriticamente de geração em geração. Ao desocultar as contradições inerentes a essa estrutura, tentando também mostrar o seu desfasamento em relação à natureza humana, Shaw sugeria, assim, a necessidade de reequacionar a visão do ser humano acerca de si próprio e da sua vivência em sociedade.

No caso desta peça, o título aponta para um mito de origem grega, configurado em torno da figura do rei e escultor Pigmalião que se apaixona por uma das suas estátuas, Galateia, pedindo por isso à deusa Afrodite que a transforme numa mulher de carne e osso, para a poder desposar. E é este mesmo mito, revisitado ao longo de séculos em representações literárias e pictóricas que preservam a configuração romântica inicial, que surge aqui desconstruído.

Segundo o autor, a sua própria leitura oferece a representação de uma realidade humana que se não compadece com construções imaginárias e alienantes e que, por isso, deve ser confrontada e aceite com realismo. É este o sentido da afirmação com que termina o epílogo da peça: "Galatea never does quite like Pygmalion: his relation to her is too godlike to be altogether agreeable". (Shaw 118)

Esta e outras afirmações que pretendem legitimar a sua versão do mito incidem sobretudo na personagem feminina e nas suas escolhas. Concretamente, no facto de Eliza Doolittle optar, no final, por se afastar de Henry Higgins, o seu «escultor» – aquele que transformara em *lady* uma humilde florista londrina que se exprimia em dialecto *cockney*.

Para além da atitude social e estética que permite a Eliza passar por duquesa, ou até por princesa, num baile de Embaixada, descobre-se nela um crescimento como ser humano que a torna dona de si própria e das suas escolhas. Ou seja, que a transforma num sujeito em vez de um objecto, mais concretamente num sujeito ético-moral – através de um processo correspondente ao que é descrito por Michel Foucault e passível de ser designado como “*subjectification*”.⁴⁴

Com efeito, parece ser esta a mais significativa metamorfose operada ao longo da acção: o aparecimento de Eliza como “*New Woman*”,⁴⁵ enveredando por uma via autónoma que inclui a capacidade de fazer escolhas capazes de preservarem a sua dignidade e o primordial respeito por si própria. A questão da emancipação feminina nas primeiras décadas do séc. XX é assim enquadrada num reflectir ponderado, com contornos sociais, ao versar as diferenças de classe, e também ético-morais, ao incluir as relações de poder dentro do casamento.

Tratando-se de uma questão para a qual já tinham sido dados importantes contributos em plena Era Vitoriana, serão lidos a este propósito alguns excertos do ensaio de John Stuart Mill “*The Subjection of Women*”, incluindo a seguinte afirmação que parece coincidir com a perspectiva veiculada por Shaw:

And here, I believe, is the clue to the feelings of those men, who have a real antipathy to the equal freedom of women. I believe they are afraid, not lest women should be unwilling to marry (...), but lest they should insist that marriage should be on equal conditions. (Mill 501)

É no desenlace que se concentra a discussão em torno do futuro de Eliza, sendo também aí que deparamos com a rejeição do convencional *happy ending* sugerido pelo título da peça. Com efeito, logo após a saída de Eliza, a peça termina com esta réplica de Higgins:

Higgins: Pickering! Nonsense: she’s going to marry Freddy. Ha ha! Freddy!
Ha ha ha ha ha !!!!! (He roars with laughter as the play ends)
(Shaw 105)

A ambiguidade latente neste final, passível de ser visto como um *open ending*, permitiu que, desde a sua primeira representação em palco até à versão fílmica realizada em 1938, com argumento e diálogos do próprio Shaw, se apagasse o significado da saída de Eliza, optando-se pelo seu regresso numa última cena em que a linguagem gestual se substitui às palavras. Como teremos ocasião de ver, o mesmo acontece na comédia musical de Alan Jay Lerner *My Fair Lady* (1956) baseada em

Pygmalion e que viria, por sua vez, a inspirar a versão cinematográfica realizada por George Cukor em 1964.

Na sessão dedicada ao comentário das duas versões fílmicas serão discutidas as implicações interpretativas desta opção, no confronto com o posfácio elaborado por George Bernard Shaw para fundamentar a sua própria leitura do desenlace da história. Veremos, nomeadamente, como as interpretações sugeridas pelos textos fílmicos se inscrevem num quadro mental e ideológico que privilegia o imaginário romântico traduzido na união final do herói e da heroína, em contraste com a ideia de autonomização do sexo feminino, tal como vem sublinhada no texto shaviano.

A este propósito, convém recordar uma das funções reivindicadas pela Crítica Ética: ajudar-nos a reflectir sobre os potenciais efeitos, em termos pragmáticos, dos modelos de conduta tal como surgem consubstanciados no discurso e nas acções das personagens. Com efeito, as interpretações induzidas pelas cenas finais dos textos fílmicos, no seu contraste com a do texto dramático, constituem eloquentes exemplos de como as obras de ficção nos convidam a partilhar determinadas formas de sentir, pensar e julgar.

2.

A classificação de *Pygmalion* como Comédia de Costumes remonta à própria época em que foi encenada pela primeira vez. Com efeito, num comentário expresso no jornal *Daily Mail* afirmava-se a propósito:

A comedy of modern manners tinged with social satire, but free from an easily recognisable didactic purpose, there runs a vein of exaggerations bordering on caricature...Laughter reigns supreme. (Shaw xiv)

Partindo deste comentário, em que se acentua a dimensão satírica e o riso daí decorrente e onde se minimiza a intenção didáctica, serão identificados os tipos de cómico inerentes à acção, incluindo o cómico de situação, de que é um bom exemplo a cena do II Acto em casa de Mrs. Higgins, o cómico de linguagem, construído frequentemente em torno do dialecto *cockney*, e o cómico de personagem – Eliza no início da peça, o próprio Higgins e Alfred Doolittle.

Ao concentrarmo-nos na personagem de Alfred Doolittle, pai de Eliza, atentaremos sobretudo no seu discurso acerca daquilo que ele próprio designa como sendo: "*middle class morality*". A desconstrução da moral burguesa através da denúncia das suas convenções e contradições, pela voz de um membro das *lower*

classes, um “*undeserving poor*” nas suas próprias palavras, constitui um dos processos inerentes à sátira presente no texto, a que se acrescenta a ironia traduzida na involuntária ascensão social dessa mesma personagem.

Descobre-se, assim, que a hierarquização social em Inglaterra, nos inícios do séc. XX e antes da 1ª Guerra Mundial, assente em regras de conduta e de etiqueta rigidamente codificadas, constitui o alvo preferencial da crítica. Ao oferecer dois exemplos de ascensão social – Eliza e Alfred Doolittle – esta comédia desafia uma perspectiva imobilista, denunciando-a como responsável por fenómenos sociais de exclusão e marginalização. Sugere, ao invés, uma nova ordem social, permeável ao mérito de cada indivíduo e proporcionando uma maior igualdade de oportunidades.

Poderemos, de facto, concluir que, para além da comicidade e do sentido de humor, esta comédia faz jus ao propósito didáctico que o seu autor reivindicava para a arte em geral e para o drama em particular. Através da construção do enredo, bem como do discurso e da dinâmica entre as personagens, o texto não só ajuda a questionar as estruturas de experiência coetâneas, como convoca a possibilidade, diria mesmo a necessidade, de existirem alternativas.

11ª sessão

1.

No comentário à adaptação cinematográfica de *Pygmalion* realizada em 1938 por Anthony Asquith e Leslie Howard, representando este último também o papel do protagonista, será realçado o facto de George Bernard Shaw ser o autor do argumento e diálogos, o que terá contribuído para a aproximação ao texto original. Na edição Longman indicada na bibliografia primária estão, aliás, assinaladas as cenas destinadas à versão fílmica, não sendo passíveis de encenação teatral, a não ser em palcos dotados de elaborada maquinaria, como se diz em “Note for Technicians” (Shaw xxii). São disso exemplos a viagem de táxi que leva Eliza de volta a casa e o baile na Embaixada que, na narrativa cinematográfica, constitui o clímax da acção.

Nesta versão a preto e branco, os cenários correspondem aos que são descritos nas didascálias da peça, o que significa que, à excepção da sequência inicial, desenrolada em Covent Garden, toda a acção é filmada no interior das casas de Eliza, Higgins e Mrs. Higgins. Trata-se, com efeito, de uma linguagem fílmica dotada ainda de um carácter relativamente estático, que a aproxima do teatro filmado.

Para além da menção a vários aspectos relacionados com a reconstituição de época, visíveis, por exemplo, na decoração dos interiores e no guarda-roupa, será dada especial atenção ao modo como é representado o relacionamento entre Eliza e o Professor Higgins, sobretudo nas cenas anti-climáticas que surgem após o baile. No desenlace propriamente dito, e como já tive ocasião de referir, discutir-se-á o significado da cena final, confrontando-a com a leitura do posfácio que Shaw acrescentou à versão publicada em livro.

2.

O visionamento do filme *My Fair Lady*, realizado por George Cukor em 1964, permite comparar o filme de Anthony Asquith com esta comédia musical baseada na peça de Shaw, com argumento e canções da autoria de Alan Jay Lerner e música de Frederick Loewe. Depois de estreada em palco em 1956 com grande sucesso, esta versão musical viria a ser adaptada ao cinema, transformando-se num clássico da comédia musical.

Para além das diferenças introduzidas pela dimensão musical, cujos efeitos serão comentados e discutidos, importa notar o papel da cor nesta versão cinematográfica cujos jogos cromáticos são também passíveis de serem interpretados no contexto da acção.⁴⁶ Ao uso da cor associa-se uma maior movimentação que se traduz, nomeadamente, na transferência de algumas sequências para cenários de exterior, como acontece no «teste» levado a efeito por Higgins ao apresentar Eliza à sua mãe e aos amigos desta. Em vez de se desenrolar no salão de Mrs. Higgins, este encontro acontece num espaço público especialmente caracterizado pelo movimento e pela cor: as célebres e tradicionais corridas de Ascot.

A maior espectacularidade desta adaptação em termos estéticos, a que se associam o aspecto melódico e o lirismo presente na letra de algumas das canções, será comentada em função do cotejo com a versão fílmica anterior e também com o hipotexto que está na sua origem. Concretamente, dentro de uma perspectiva intertextual, indagar-se-á se se mantêm as originais estruturas de sentido ou se são induzidas fracturas, mais ou menos relevantes, por via do conjunto de elementos adicionados nesta adaptação musical.

12^a sessão

1.

Depois do comentário à comédia escrita por Shaw pouco antes do início da 1^a Guerra Mundial, passar-se-á à obra de Noël Coward estreada em 1925, ou seja, na primeira década do período do pós-guerra – um período a que são frequentemente aplicados rótulos como «os loucos anos 20» ou, na versão inglesa, “*the gay 1920s*”.

A noção de que o fenómeno da guerra, na sua dimensão mundial, causou profundas rupturas e transformações político-sociais, originando toda uma nova cultura no Ocidente, conduz-nos à auscultação dessas transformações no plano da sua representação dramática e, mais propriamente, no quadro da comédia de costumes. O nome de Noël Coward impõe-se neste contexto, em virtude do seu papel na recuperação deste subgénero, sendo *Hay Fever* a primeira de uma série de comédias passíveis de receber tal classificação (*Private Lives* 1930, *Design for Living*, 1933, *Blithe Spirit*, 1941).

Mencionada desde a época da estreia como “*a comedy of bad manners*”, e recebendo do seu autor o subtítulo *A Light Comedy in Three Acts*, *Hay Fever* reproduz a ambiência artística de um sector da sociedade inglesa e norte-americana que, no pós-guerra, recupera a tradição boémia oitocentista, vivenciando o espírito de amoralidade e hedonismo que a geração dos Estetas ajudara a conceptualizar.

Com efeito, aquilo que esta peça encena é sobretudo a clivagem, tipicamente modernista, entre a irreverente subcultura de uma elite vanguardista dedicada às artes, e a normatividade dos costumes do resto da sociedade, onde habita o cidadão comum. Aos elementos da família Bliss, cujas actividades percorrem o teatro, a literatura e o desenho, poder-se-á aplicar a designação “*rebels in the name of beauty*” já associada a Nietzsche e a Oscar Wilde, bem como a toda uma tradição de dandismo. (O’Leary 1)

O que parece, todavia, apontar para algo diferente é a atitude da sociedade tal como é figurada através das restantes personagens da peça, cujo fascínio perante a excentricidade da família Bliss sugere um novo fenómeno social e uma nova hierarquização, assente já não no poder económico, mas antes na valorização do talento artístico. Semelhante atitude pode ser vista como ilustração paradigmática do «projecto modernista» tal como é definido e caracterizado por David Harvey em *The Condition of Postmodernity*, nomeadamente quando declara:

Artists, writers, architects, composers, poets, thinkers, and philosophers had a very special position within this new conception of the modernist project (...) The modern artist had a creative role to play in defining the essence of humanity. (Harvey 18,19)

É esta também a perspectiva que Coward expressou noutros contextos, ao mencionar o que considerava ser: “the present democratic destruction of all social barriers”. (Lesley xvi)

2.

Para designar esta nova valorização do sector artístico na sociedade do pós-guerra, John Lahr propõe o termo “*talentocracy*”, dando como exemplo o prestígio social alcançado pelo próprio Noël Coward: “As with Coward, the Bliss family represent the new talentocracy of the twenties for whom the old hierarchy is no longer an issue.” (Lahr 44)

O teatro é a actividade artística que adquire centralidade na peça, nomeadamente pelo facto de a personagem mais conspícua, Judith Bliss, ser uma actriz retirada dos palcos, mas que mantém o sentido da teatralidade na sua vivência diária. O «teatro dentro do teatro» é um dos processos usados no texto, que adquire deste modo uma dimensão de metatextualidade a que se associa a auto-consciência, por parte de um dos elementos da família Bliss, da sua própria alienação face ao mundo que os rodeia. Sorel, a filha de Judith, é a personagem cujos comentários vão sublinhando a excentricidade cultivada por toda a família:

Sorel (*earnestly*): Abnormal, Simon – that’s what we are. Abnormal
People stare in astonishment when we say what we consider perfectly
ordinary things.
(Coward 14)

Da teatralidade fazem parte os jogos concebidos como forma de interagir com os seus convidados – desde o jogo dos advérbios até ao jogo da sedução, o qual implica a troca de pares. São estes jogos que se substituem às convencionais regras da boa-educação completamente ignoradas pelos anfitriões, revelando-se como uma espécie de código alternativo que mantém a coesão familiar. Tal como John Lahr sublinha, às regras do mundo burguês eles contrapõem as normas do mundo boémio – normas essas que, olhadas do exterior, parecem ser apenas e tão só *bad manners*. (Lahr 45)

A admiração que no início suscitam nas outras personagens, responsável pelo entusiasmo com que estas aderem ao convite para um fim-de-semana, transforma-se porém em desespero que provoca a sua fuga colectiva no final, perante a imperiturbável atitude da família, de novo mergulhada nos seus próprios interesses. A irredutibilidade dos dois mundos parece ser assim sublinhada, ao mesmo tempo que se corrobora a especificidade e autonomia da arte, através do exemplo vivencial daqueles que a colocam no centro da sua experiência diária, à revelia da normatividade social.

3.

A talentocracia, tal como é representada na acção desta peça, parece revelar também a desorientação moral de uma sociedade que confunde o *glamour* superficial dos seus ídolos com a presença de valores que possam regular as suas próprias vidas. A desmistificação levada a efeito no contacto directo com o comportamento narcisista desses ídolos traduz-se na perplexidade dos visitantes e numa decepção que é eloquentemente verbalizada por Myra, uma das convidadas do sexo feminino:

Myra (*furiously*): (...) You're the most infuriating set of hypocrites I've ever seen. This house is a complete feather-bed of false emotions – you're posing, self-centred egotists, and I'm sick to death of you.
(Coward 83)

A descoberta de que o talento para as artes não só não é garantia de elevação moral como pode até conviver com uma completa amoralidade – eis o resultado da experiência de um fim-de-semana que coloca os representantes do cidadão comum em contacto com o universo que tanto os fascina e onde, segundo acabam por concluir, é o narcisismo a ditar as leis.

Na verdade, para além da indiferença perante as normas de etiqueta que regulam o convívio social, a família Bliss manifesta um quase total alheamento em relação à presença do Outro – um Outro que é aqui o cidadão burguês e filistino (na acepção proposta por Matthew Arnold), incapaz de compreender as implicações da supremacia da estética sobre a ética.

Perante a frustrada tentativa de conciliar estas duas formas tão distintas de estar no mundo, resta manter a distância. Com efeito, tendo em conta o desenlace, parece ser esta a mensagem final da peça que, assim, coloca em questão o

tradicional conceito de *happy ending*, substituindo-o pela circularidade da acção, o que constitui uma das peculiaridades estruturais desta comédia.

Importa também perspectivar a singularidade deste desenlace à luz da polifonia dos códigos sociais e culturais representados na tessitura da acção, tentando perceber quais os alvos e quais os propósitos da sátira. Concretamente, indagar-se-á o significado da omnipresença de um olhar crítico que não poupa o próprio narcisismo hedonista da família Bliss. Para esse efeito, serão evocadas algumas declarações sobre o modernismo que acentuam a sua fórmula paradoxal, nomeadamente quando se afirma: «O modernismo destrói e desvaloriza inelutavelmente aquilo que institui». (Lipovetsky, *A Era* 77)

Pertinente será também relacionar estas manifestações de narcisismo com o posterior fenómeno de expansão e democratização de uma «hipertrofia do ego», atribuível à chamada revolução do consumo, após a 2ª Guerra Mundial. Para o efeito, recorreremos de novo a Lipovetsky, citando algumas das suas afirmações em *A Era do Vazio*:

Hoje, a vanguarda perdeu a sua virtude provocadora, não há tensão entre os artistas inovadores e o público, porque já ninguém defende a ordem e a tradição (...) Transformação do público que se liga ao facto de o hedonismo que era na viragem do século apanágio de um número reduzido de artistas antiburgueses se ter tornado, apoiado no consumo de massa, o valor central da nossa cultura. (Lipovetsky 98)

Por outro lado, no que respeita à presença do cómico, verificamos serem principalmente o cómico de personagem e o de situação que determinam o riso, aqui mais associado ao humor do que propriamente ao *wit*. Apesar das analogias muitas vezes apontadas entre a figura e a obra de Noël Coward e a de Oscar Wilde, esta será uma das diferenças mais destacáveis, para além de outras dissemelhanças estruturais e temáticas relacionáveis com a inserção dos autores em duas épocas distintas e que têm, sobretudo, a separá-las o impacto de uma 1ª Guerra Mundial.

13ª sessão

1.

Para finalizar o programa, debruçar-nos-emos sobre uma comédia escrita por Alan Ayckbourn na década de 1970, depois de ocorrida a 2ª Guerra Mundial, e inserindo-se cronologicamente já dentro da chamada Pós-Modernidade.

A continuidade da produção de comédias de costumes desde o período inter-guerras traduz-se no seu cultivo por quase todos os grandes nomes do teatro britânico, sobretudo a partir da década de 1960. Harold Pinter, John Osborne e Joe Orton são alguns desses nomes, tendo cada um deles dado um relevante contributo para a adaptação deste subgénero a uma nova era e uma nova cultura, e sendo, por isso, passíveis de serem escolhidos para ilustrar este último ponto do programa.⁴⁷

O facto de a escolha recair sobre esta comédia de Alan Ayckbourn deve-se, sobretudo, ao facto de nela serem recuperados alguns dos tópicos das anteriores peças do programa, mas que são aqui alvo de uma específica e distinta configuração. Trata-se do registo satírico designado por «humor negro» (*black humor*), definido por M. H. Abrams do seguinte modo: "(...) *black humor* occurs in satiric works whose butt is what the author conceives to be the widespread contemporary condition of social cruelty, inanity, or chaos". (Abrams 278)

À pertinência desta definição quando aplicada a *Absurd Person Singular* acrescenta-se a originalidade e o carácter experimental da sua forma, de que o próprio autor nos dá conta no Prefácio:

I was becoming increasingly fascinated by the dramatic possibilities of offstage action. Not a new device, granted, but one with plenty of comic potential still waiting to be tapped. (Ayckbourn 7)

A peça tem três actos, decorrendo cada um deles numa cozinha, na véspera de Natal em três anos consecutivos, reunindo os mesmos três casais. Esta simetria implica uma sequência temporal cujo carácter simbólico se vai desocultando à medida que a acção progride, ao mesmo tempo que se vão manifestando outros sentidos simbólicos, inscritos nomeadamente na dimensão espacial. Com efeito, na descrição do espaço cénico de cada acto, revelam-se hábitos culturais e posicionamentos sociais que distinguem os casais entre si, funcionando como metonímia das próprias personagens.

No Acto I, de carácter analéptico segundo a didascália inicial ("Sidney and Jane Hopcroft's kitchen of their suburban house. Last Christmas"), o cenário remete para um espaço suburbano, caracterizado pela centralidade conferida às últimas novidades em electrodomésticos: "Although on a modest scale, it is a model kitchen. (...) it does have an automatic washing machine, a fridge, an electric cooker and a gleaming sink unit (...)" (Ayckbourn 15).

Trata-se do espaço doméstico de um casal da baixa classe média cujas ambições económico-sociais, simbolizadas no cenário, constituem a razão do convite feito aos outros dois casais. O casal Hopcroft revela-se, na verdade, como um exemplo já ilustrativo daquilo que Gilles Lipovetsky viria a caracterizar, na sua obra *O Crepúsculo do Dever*, como sendo «a civilização do bem-estar consumista», a propósito da qual afirma:

Os objectos e as marcas exibem-se mais do que as injeções morais, a solicitação material sobrepõe-se à obrigação humanitária, as necessidades à virtude, o bem-estar ao Bem. (...) O primado da relação homem/objecto sobre a relação homem/homem, característica da ideologia económica moderna, anexou os signos da vida quotidiana. (Lipovetsky 62-63)

Dentro desta lógica, a própria relação conjugal parece resumir-se a uma parceria direccionada para a obtenção de um maior bem-estar material, limitando-se a mulher a funcionar como subordinada e adjuvante, resignadamente feliz por cumprir esse papel. Depois de inúmeros episódios rocambolescos que a impedem de participar na festa de que é anfitriã, Jane fica sozinha em cena no final do acto, sendo a sua atitude significativamente descrita do seguinte modo:

Jane stands. She has finished putting away her things. Her eye lights on the dirty things scattered about. (...) As she cleans she seems to relax. Softly at first, then louder, she is heard to sing happily to herself, and – The Curtain falls. (Ayckbourn 44)

A denúncia da desumanidade nas relações interpessoais, já desenhada neste Acto I, adensa-se no acto seguinte, temporalmente situado no presente e espacialmente enquadrado no apartamento citadino de um arquitecto e da sua mulher. Aqui, em vez da sofisticação da aparelhagem moderna, é o desleixo, a sujidade e a degradação de móveis e objectos que constituem o cenário, adequando-se à descrição da personagem feminina que o habita.

Eva Jackson, presente do início ao fim do acto, não profere uma única palavra, mantendo no entanto com o seu silêncio e a sua linguagem gestual um protagonismo que a transforma no alvo por excelência de uma sátira de cores sombrias. Depois do monólogo do seu marido, Geoffrey, que nos dá conta do seu propósito de a trocar por outra mulher, Eva confronta-se com o aparecimento dos dois casais presentes no Acto I que, sem se deterem para tentar compreender o verdadeiro

significado dos seus gestos, se oferecem solícitamente para limpar e reparar os estragos na cozinha. Assumindo aqui a forma de uma total falta de comunicação interpessoal, o tema da desumanidade reforça-se à medida que Eva vai encenando diversas tentativas de suicídio, procurando também deixar por escrito um testemunho da sua infelicidade.

A incongruência que torna risível esta situação potencialmente trágica resulta dos equívocos e mal-entendidos implícitos na atitude dos convidados, cujos esforços para ajudar a anfitriã, direccionados para a reparação dos objectos supostamente avariados, acabam na prática por evitar a consumação do acto intentado por Eva.

Este registo humorístico serve, pois, um propósito de denúncia de situações-limite, originadas no caos e no desespero de uma solidão sem palavras, no quadro de uma sociedade contemporânea que substitui os valores por objectos de consumo. Neste contexto, o suicídio deixa de ser visto como um acto moralmente condenável, sendo antes interpretado como um derradeiro apelo à consciência colectiva. Recorrendo de novo a palavras de Lipovetsky:

A era moralista estigmatizava o suicídio como uma ofensa a um dever individual e social; a era pós-moralista reconhece nele o sinal extremo do desespero, um sintoma depressivo, o efeito de um deficit comunicacional e afectivo. (Lipovetsky, *O Crepúsculo* 101)

No Acto III, que tem como cenário a cozinha de uma mansão vitoriana habitada pelo banqueiro (Ronald) e a sua mulher (Marion), ou seja, o casal que fora detentor de um maior *status* sócio-económico, reforça-se o tema da infelicidade feminina no casamento. A anfitriã, que passa por uma crise depressiva com abuso de álcool, confronta-se com a total indiferença do seu marido, legitimada pelo próprio do seguinte modo:

Ronald: This whole business, really. I mean, this may sound ridiculous, but I've never to this day really known what most women think about anything. Completely closed book to me.
(Ayckbourn 79)

Tendo em conta que este acto é situado no futuro (*next Christmas*), desenha-se aqui uma visão prospectiva do desenvolvimento das relações dentro da cultura contemporânea que parece ir ao encontro da descrição feita por Zygmunt Bauman a propósito da «vida privatizada» nas sociedades pós-modernas. Atenemos nas suas palavras:

Isolados dos que estão ao seu lado. Privatizados. Compartilhando o espaço, mas não os pensamentos ou os sentimentos (...) Esta consciência não alimenta necessariamente ressentimento ou ódio, mas propaga sem dúvida a indiferença e a reserva. (Bauman 273)

2.

A ênfase na desumanização das relações não se restringe, porém, ao espaço doméstico e à vida conjugal. O que este último acto projecta para o futuro inclui ainda uma outra dimensão de âmbito mais alargado, relacionada com uma mobilidade social exclusivamente regida pela importância e pelo poder do dinheiro. Com efeito, o casal de anfitriões do Acto I (Sidney e Jane) surge agora numa posição de supremacia financeira perante aqueles de quem, no passado, mercê das suas profissões de arquitecto e banqueiro, se encontrava dependente. Esta sua posição de (futura) supremacia, resultante de uma actividade bem-sucedida no âmbito do ramo imobiliário, é paradigmaticamente representada na dança simbólica com que o acto termina. Numa versão paródica de *happy ending*, todos obedecem, contrafeitos, às ordens que vão sendo historicamente gritadas por Sidney, ainda e sempre apoiado por Jane.

Neste desenlace reforça-se a vertente satírica presente em toda a acção da peça e que, como vimos, se conjuga com o chamado «humor negro». Trata-se de uma comicidade que vive sobretudo das situações, todas elas penosas mas que, ao serem transferidas para um registo marcado pelo exagero e pelas incongruências, se tornam alvo de um processo de neutralização que suspende os seus efeitos nefastos.

O cómico nesta peça confirma-se, assim, como um processo de representação e desmontagem de toda uma condição contemporânea que é olhada nas suas manifestações de egocentrismo materialista e consumista – um egocentrismo tornado factor determinante no estabelecimento de relações de poder, na esfera privada como na esfera pública.

3.

Embora, como acabámos de ver, os tópicos do poder e da desumanidade se inscrevam numa representação da sociedade contemporânea no seu todo, é na questão das diferenças entre os sexos que eles se centram, transformando o sexismo no alvo principal da sátira. Com efeito, as três personagens masculinas da peça

têm em comum um comportamento egoísta e de notório desrespeito pelas respectivas esposas, enquanto que estas, por sua vez, partilham uma atitude de inquieta submissão que inclui o facto de a cozinha surgir como único espaço propício à sua realização identitária. Paradoxalmente, sendo estas as personagens com maior potencialidade trágica, são elas que se transformam, mercê do contexto situacional criado, em fonte de maior ridículo e, como consequência, em inevitável objecto de troça e de riso. Tal como sugere Henri Bergson: «Rimos sempre que alguém nos dá a impressão de uma coisa». (Bergson 49)

Dentro de uma perspectiva feminista, esta ridicularização das personagens femininas é à partida condenável, em nome de uma ética que vê como ofensiva qualquer subalternização ou reificação da mulher. Semelhante perspectiva foi por exemplo assumida por Wayne C. Booth a propósito do romance cómico de Rabelais intitulado *Gargantua and Pantagruel*, publicado em 1562, que fazia justamente incidir o ridículo sobre as personagens femininas.⁴⁸

No entanto e curiosamente, a obra de Alan Ayckbourn, incluindo esta comédia, tem sido aclamada pela crítica feminista como sendo um notável contributo para a causa da emancipação feminina. Um bom exemplo é a apreciação feita por Susan Carlson em *Women and Comedy*: “To find a contemporary writer both concerned with gender relations and sympathetic to women’s plight, I turn to Alan Ayckbourn”. (Carlson 114)

A fim de tentar compreender o aparente paradoxo, impõe-se que nos socorramos da teoria normativa do riso tal como é proposta e desenvolvida por F. H. Buckley em *The Morality of Laughter*, designadamente no que respeita ao consagrar da sua função correctiva, bem como ao pressuposto da viabilidade redentora dos defeitos cómicos. Assim, serão citadas algumas afirmações deste autor que nos parece virem a propósito da questão em apreço, como sejam: “Laughter (...) is a most effective technique for correcting the butt’s errors” (Buckley 15). E ainda: “Laughter will teach us the virtues that stamp a person as too superior to be risible, as well as the vices that mark out the butt for ridicule”. (*Ibid.* 72)

Um outro aspecto a ponderar tem a ver com a data em que a peça foi escrita (1972), coincidindo com o movimento de libertação do sexo feminino incrementado a partir dos anos 60 e associado ao contestar radical da ordem burguesa. A verdade é que, na representação que nos é oferecida no texto a propósito da situação da mulher em sociedade, no passado bem como no presente e no futuro, nos Actos I,

II e III, respectivamente, deparamos com um quadro aparentemente imutável no respeitante aos papéis assumidos por cada um dos sexos. A posição subalterna de Jane no Acto I mantém-se até à última cena do Acto III, continuando aquela a funcionar como adjuvante do marido no processo de ascensão sócio-económica protagonizado por ele até ao fim da peça. No que diz respeito a Eva, uma vez ultrapassadas as tentativas de suicídio que perpetrara no Acto II, surge no fim da peça ainda ao lado de Geoffrey, ajudando-o agora a recuperar de uma situação profissional que põe em causa a própria sobrevivência económica. Finalmente Marion, a mulher do banqueiro, socorre-se do álcool para sobreviver ao crescente isolamento a que é votada na fase de declínio sócio-económico do respectivo marido.

Em resumo: ao longo do processo de movimentação social que redistribui os lugares do poder, invertendo as situações iniciais dentro da hierarquia de proeminência sócio-económica, as três mulheres continuam no mesmo lugar subalterno face ao sexo masculino, acompanhando as suas oscilações, sempre no invariável papel de retaguarda e de apoio incondicional.

No âmbito do exercício de reflexão e problematização incentivado ao longo do seminário, impõe-se aqui o questionamento deste quadro no que diz respeito à posição da mulher, procurando-se indagar a sua pertinência face às actuais sociedades democráticas e de cultura igualitária, tendo nomeadamente em conta os movimentos feministas que acompanharam a revolução cultural das décadas de 1960 e 1970.

Passadas que são mais de três décadas desde a data de elaboração desta peça de Ayckbourn, será importante reflectir sobre o panorama da actual condição feminina em termos identitários, confrontando os patamares de uma relativa igualdade na óptica sócio-económica e os aspectos de uma diferenciação sexual porventura passível de ser vista como invariante ou, pelo menos, como mais estrutural do que propriamente conjuntural. A este propósito, convirá recordar e debater algumas das afirmações feitas em *A Terceira Mulher. Permanência e Revolução do Feminino*, uma obra publicada por Gilles Lipovetsky em 1997, que consigna justamente a «invariância» do feminino, fundamentando-a do seguinte modo:

A despeito das perturbações da 'revolução sexual' e do impulso das aspirações igualitárias, a nossa época não conseguiu demolir a posição tradicionalmente preponderante das mulheres nas aspirações amorosas. Fala-se muito nos 'novos homens' e nas 'novas mulheres' mas aquilo

que nos rege é sempre a assimetria sexual dos papéis afectivos.
(Lipovetsky, *A Terceira Mulher* 26)

Procurando ir mais longe, no sentido de encontrar uma explicação para tais factos, o autor desenvolve a seguinte tese nesta mesma obra:

Se, actualmente, a divisão desigual dos papéis amorosos se prolonga, isto deve-se menos ao 'conservadorismo' das mentalidades do que à congruência do amor com os referenciais cardinais da cultura individualista moderna. Mais do que um dispositivo do passado, a dominante do feminino na cultura amorosa prolonga-se devido à sua adequação às aspirações à liberdade e ao desenvolvimento íntimo. (Lipovetsky, *A Terceira Mulher* 44)

A fim de promover o debate em torno desta noção de «assimetria sexual dos papéis afectivos», serão também convocados alguns textos incluídos na chamada Crítica Feminista e que fazem parte da bibliografia secundária, nomeadamente a obra de Carol Gilligan, *In a Different Voice* (1982), a de Rosemarie Long, *Feminine and Feminist Criticism* (1993) e a de Susan Frank Parsons, *The Ethics of Gender* (2002).

No caso das posições assumidas por Carol Gilligan, acentuar-se-á o seu reconhecimento da centralidade das emoções na configuração do feminino, reconhecimento esse que repudia, no entanto, a tradicional secundarização da mulher daí resultante, num contexto cultural que é apontado como logocêntrico.

Rosemarie Long acentua, por sua vez, a diferença entre "*character traits*" e "*psychological traits*", incluindo nestes últimos certas características que tendem a estabelecer a diferença entre homens e mulheres (*strength of will, ambition, courage, independence, rationality and emotional control versus gentleness, modesty, empathy, compassion, nurturance, sensitivity and unselfishness*), mas que não deverão ser confundidas com traços de carácter. Por esse motivo, considera ainda que tais diferenças não deverão ser objecto de hierarquizações de cunho social ou ético-moral.

Quanto a Susan Frank Parsons, pondera e questiona a assunção das diferenças entre os dois sexos em termos de assimetrias naturais e universais, sublinhando ao invés o papel que os códigos sociais e culturais podem ter na construção dos géneros. Vejamos, por exemplo, as seguintes afirmações:

It is no longer straightforward to assume that gender is something given by nature, or that it is universally the same. Suspending these assumptions, questions appear about the construction of gender within human

social experience, and about the moulding of the human person within a gendered framework. (Parsons 18)

No âmbito de um reflectir sobre os vários posicionamentos face à questão dos géneros, caberá efectuar uma perspectivação sinóptica das representações com ela relacionadas, tal como nos são oferecidas nas comédias deste programa – desde *The Way of the World* até *Absurd Person Singular* – tentando aduzir ilações que possam de algum modo ajudar-nos a esclarecer matéria tão controversa quanto problemática, sobretudo no que se refere a respostas conclusivas.

Para além da questão dos géneros, outros enfoques temáticos são ainda possíveis, nessa perspectivação e revisitação final do *corpus* do programa: plutocracia / meritocracia, simulações / dissimulações, respeito / desrespeito pelo Outro.

Nota final

No que diz respeito à metodologia usada neste seminário, e tal como foi sendo referenciado a propósito do desenvolvimento de cada sessão, julgo ter ficado claro que a prioridade consiste em estabelecer o diálogo dos textos dramáticos não apenas entre si, mas também com outros tipos de textos. Adoptando o conceito de intertextualidade no seu sentido mais amplo, contemplam-se, nalguns casos, textos pictóricos e fílmicos. Mas, como vimos, é sobretudo o discurso filosófico no respeitante à Ética que vai sendo convocado a propósito de cada uma das comédias, permitindo-nos interrogar os significados nelas inscritos à luz de uma reflexão mais abrangente e mais especulativa.

A este propósito, é importante referir que a descrição que aqui foi feita do percurso dialéctico e dialógico previsto para cada sessão não corresponde necessariamente àquilo que é posto em prática, pelo menos ao nível do pormenor. A experiência no âmbito da docência dá-nos a perfeita noção de que cada grupo de alunos apresenta características próprias, trazendo consigo diferentes graus de conhecimentos e de preparação científica, condicionando desse modo o ritmo e a trajectória das sessões.

O plano que aqui se apresenta corresponde, pois, a um projecto orientador nas suas linhas gerais, sendo passível de ajustamentos e modificações ao nível dos nexos temáticos e intertextuais estabelecidos, bem como das referências bibliográficas privilegiadas no âmbito do debate lançado em cada sessão, em conformidade com

o rumo a que a deambulação reflexiva for conduzindo. Uma aula, sobretudo num 2º Ciclo e para alunos licenciados, deverá ser um espaço interactivo, povoado pelas associações mentais e culturais não apenas sugeridas pelo docente, mas também da iniciativa e da responsabilidade dos mestrandos.

Resta sublinhar que, no tocante ao apoio bibliográfico, às espécies mencionadas na lista de bibliografia secundária poderão, e deverão, ir sendo acrescentados novos títulos que se afigurem apropriados, com vista a uma actualização que se aplica, também, ao recurso a novos sítios da *Internet* – sempre e obviamente com o cuidado de seleccionar aqueles cujos conteúdos possam dar uma contribuição válida para o aprofundamento dos campos em estudo.

NOTAS

- 1 Um dos seminários foi leccionado pela Prof^a Doutora Alcinda Pinheiro de Sousa e intitulava-se «Poemas e Pessoas. Imagens da Escravatura Entre Meados do séc. XVIII e Meados do séc. XIX». O outro seminário esteve a cargo da Prof.^a Doutora Teresa Malafaia, tendo como título «Cultura Visual, Género, Educação».
- 2 Cf. Diário da República, 2^a série, nº 114, de 15 de Junho de 2007, Despacho nº 11949-T/ 07.
- 3 Cf. Richard Brinsley Sheridan, *A Escola da Má-Língua*, tradução, introdução e notas de Maria Isabel Sampaio Barbudo, Textos Chimaera 4, Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, 2006.
- 4 O conceito de “*theatre of the mind*” é desenvolvido em obras como a de Shou-ren Wang, 1990, e a de Hanna Scolnicov e Peter Holland, 1991.
- 5 Cf. despacho do Diário da República já citado.
- 6 Cf. despacho do Diário da República já citado.
- 7 Cf. *Dicionário Universal da Língua Portuguesa*, Lisboa, Texto Editora, 1999. No *Dicionário Prático de Filosofia* de Elisabeth Clément *et alii* (Trad. Manuela Torres *et alii*), Lisboa: Terramar, 1994, encontramos a seguinte definição: «Conjunto de regras de conduta e de valores no seio de uma sociedade ou de um grupo».
- 8 *Ibid.* No *Dicionário Prático de Filosofia*, encontramos a seguinte definição: «Reflexão e trabalho teórico relativos a questões de costumes ou de moral».
- 9 Tal como afirmo aquando do desenvolvimento temático e metodológico da 3^a sessão, não faz parte das intenções subjacentes a este seminário a filiação apriorística numa só destas tendências, pelo que são abordadas noções e perspectivas de filósofos e críticos literários incluídos em ambos os grupos, nomeadamente Wayne C. Booth, Martha Nussbaum, Daniel R. Schwarz, Richard Posner, Joseph Hillis Miller, Derek Attridge e Geoffrey G. Harpham. Em meu entender, é do diálogo entre as diferentes perspectivas que

- deverá resultar um leque de conceitos que se podem revelar produtivos aquando do exercício de análise de cada um dos textos inseridos no *corpus*.
- 10 No capítulo intitulado "The Moral Basis of Philosophical Criticism", o autor afirma designadamente o seguinte: "I take the relations between philosophy and literature to be epistemic, not moral, but I also see these epistemological connections as carrying crucial moral implications" (Zamir 21).
 - 11 Já no séc. XX, o autor francês Robert Escarpit afirma por sua vez: " Car le *sense of humour* – que nous trahissons abominablement en le traduisant par 'sens de l'humour' – c'est exactement cela: c'est cette conscience naturelle, intuitive, mais lucide et délibérément souriante de son propre personnage caractériel au milieu d'autres personnages". (Escarpit 26)
 - 12 Acerca dos inventores da comédia (e da tragédia) Aristóteles manifesta a dificuldade em saber ao certo quem terão sido. A esse propósito afirma o seguinte: «E também, dando por prova os mesmos nomes, os Dórios se consideram inventores da tragédia e da comédia – a invenção da comédia, querem-na para si os Megarenses, tanto os da Metrópole, no tempo da democracia, como os da Sicília, porque lá viveu Epicarmo (...)». (Aristóteles, *Poética* 104)
 - 13 A noção da importância destas manifestações populares medievais foi introduzida pelo já clássico estudo de Mikhail Bakhtine intitulado *Rabelais and His World*, obra publicada pela primeira vez na União Soviética em 1965. No Ocidente, só veio a ser conhecida a partir da sua publicação em França em 1970, com o título *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (Paris: Gallimard). Em língua inglesa, foi publicada pela primeira vez nos Estados Unidos, em 1968 (Bakhtin, M. M.. *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1968).
 - 14 Foram sobretudo Santo Ambrósio, Santo Agostinho, S. Jerónimo e S. João Crisóstomo os Padres da Igreja que mais invectivaram o riso (Cf. Minois, cap IV: "A diabolização do Riso na Alta Idade Média: Jesus Nunca Riu", 105-147).
 - 15 No capítulo VIII de *Ética a Nicómaco*, Aristóteles afirma: «Os comediantes que fazem palhaçadas ultrapassando o limite do ridículo parecem ser ordinários, esforçando-se a todo o custo por fazer soltar uma gargalhada, tendo mais em vista o fazer rir do que o falar com decoro ou evitar fazer sofrer quem é objecto do seu escárnio.» (Aristóteles, *Ética* 104).
 - 16 No capítulo 13 da obra *Comedy. The Theory of Comedy in Literature, Drama, and Cinema*, T. G. A. Nelson enumera alguns dos críticos que acentuam o impulso de mudança inscrito no desenlace cómico, bem como os que defendem um ponto de vista contrário. Para além dos nomes aí apontados, cito como exemplo do segundo posto de vista o ensaio de Maria Helena P. C. Gomes de Valleria intitulado «Para Uma Noção de Comédia», onde se acentua aquilo que a autora designa como sendo o «nivelamento do excêntrico». Nas suas palavras:

«Resolvi denominar assim o facto de, no desfecho da comédia, o herói cómico ser sempre colocado no lugar que a sociedade entende ser o que lhe pertence. (...) Muitas comédias terminam em casamento, acto que representa precisamente uma conformação à estrutura social» (Correia 553). Em *The Political Unconscious*, Fredric Jameson sublinha por sua vez a ideia de mudança, nomeadamente quando afirma: “As for comedy (...) its categories are also quite distinct from those of romance, and more resolutely social: the classical conflict is not between good and evil, but between youth and age, its Oedipal resolution aiming not at the restoration of a fallen world, but at the regeneration of the social order” (Jameson 102).

- 17 No verbete sobre Comédia de minha autoria, incluído no E-Dicionário de Termos Literários, dou uma versão breve e resumida do conceito de comédia (cf. <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/comedia.htm> (18-02-2010))
- 18 Sobre o humor, veja-se também o seguinte sítio da *Internet*: <http://www.iep.utm.edu/h/humor.htm> (18-02-2010)
- 19 O termo *aretê*, passível de ser traduzido como «virtude», é por vezes traduzido como «excelência», assim se evitando confundir o sentido inscrito no termo grego com a noção de virtude posteriormente instituída pela tradição cristã. No caso da tradução para português de *Ética a Nicómaco* incluída na bibliografia secundária, o termo adoptado é «excelência». Já na tradução para inglês, em *The Basic Works of Aristotle*, Ed. Richard McKeon, New York: The Modern Library, 2001, o termo adoptado é *virtue*.
- 20 Na p. 243 da obra citada, Lipovetsky exorta mais explicitamente à recuperação dos parâmetros racionais da ética aristotélica, nomeadamente quando sugere: “ (...) apelemos, não a heroísmo moral, mas ao desenvolvimento social de uma *ética inteligente*, de uma ética aristotélica da prudência, virada para a procura do “meio virtuoso”, de uma justa medida tendo em conta as circunstâncias históricas, técnicas e sociais”.
- 21 No ensaio intitulado “Ethics”, Geoffrey G. Harpham afirma a propósito da chamada “*Theoretical Era*”: “All the critical schools that arose or redefined themselves during this era – semiotics, deconstruction, feminism, Marxism, and psychoanalysis, to name the most prominent – took as their founding premise the radical inadequacy of such Enlightenment leftovers as ‘the universal subject’, the ‘subject of humanism’, the ‘sovereign subject’, the ‘traditional concept of the self’; and in the assessment of the various crimes and misdemeanors committed by or on behalf of this subject, ethics was seen to be heavily implicated”. (Lentricchia 387)
- 22 Numa entrevista, Paul Ricoeur defende o seguinte ponto de vista: “The hermeneutics of suspicion functions against systems of power which seek to prevent a confrontation between competing arguments at the level of genuine discourse”. (Kearney 17)

- 23 A definição de “*ideologeme*” dada por Fredric Jameson é a seguinte: “A historically determinate conceptual or semic complex which can project itself variously in the form of a ‘value system’ or ‘philosophical concept’ or in the form of a protonarrative, a private or collective narrative fantasy” (Jameson 102).
- 24 Em *Foucault and the Art of Ethics*, Timothy O’Leary acentua a evolução do pensamento de Michel Foucault na sua última fase, pondo ênfase também na ideia da estetização da ética, a que o filósofo terá sido conduzido através do seu regresso aos Gregos.
- 25 Cf. Wayne C. Booth, “Why Ethical Criticism Can Never Be Simple” (Davis 17)
- 26 No caso de J. H. Miller trata-se do âmbito mais específico da chamada «ética da leitura» (Miller, 2002). Embora inserido no segundo grupo, Daniel R. Schwartz adopta uma idêntica perspectiva no seu ensaio “A Humanistic Ethics of Reading”, onde desenvolve o seguinte ponto de vista: “Ethical criticism implies a transactive theory of reading where texts shape reader, and reader shapes text” (Davis 6). Mais adiante, acrescenta: “Reading is a place where text and reader meet in transaction”. (*Ibid.* 13)
- 27 A fim de aprofundar o conhecimento dos vários posicionamentos actuais dentro da Crítica Ética, aconselha-se também a consulta do seguinte sítio disponível na Net: <http://www.iep.utm.edu/a/art-eth.htm> (06-03-2010)
- 28 Trata-se de comédias que remetem, numa primeira instância, para uma tradição presente em fontes narrativas do Renascimento italiano e inglês e, em segunda instância, para os romances de cavalaria medievais, centrados nos tópicos do amor e da aventura. Algumas comédias shakespearianas foram entretanto reclassificadas por críticos que entenderam como mais rigoroso, sob o ponto de vista genológico, aplicar-lhes a designação “*problem plays*” ou “*problem comedies*”. É o caso de W.W. Lawrence (*Shakespeare’s Problem Comedies*, Harmondsworth: Penguin, 1969) e, mais recentemente, A. G. Harmon (*Eternal Bonds, True Contracts: Law and Nature in Shakespeare’s Problem Plays*, New York: State University of New York, 2004). Este último crítico inclui nesta classificação as seguintes obras: *Measure for Measure, Troilus and Cressida, The Merchant of Venice, All’s Well That Ends Well*.
No caso das comédias mais tardias (como *The Tempest*), o uso da designação “*romances*” tem uma já longa tradição, remetendo em última análise para as semelhanças com o romance grego antigo, que habitualmente incluía incidentes como tempestades, naufrágios, crianças perdidas, etc. (a este propósito, cf. Leo Salinger, *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974 e E. C. Pettet, *Shakespeare and the Romance Tradition*, London: Haskell House Publishers, 1976).
- 29 “*Repartee*” é definível do seguinte modo: “A term taken from fencing to signify a contest of wit, in which each person tries to cap the remark of the other, or to turn it to his or her own advantage” (Abrams 330).

- 30 Sobre o Puritanismo na Grã-Bretanha, consulte-se o seguinte sítio da *Internet*: <http://en.wikipedia.org/wiki/Puritan> (06-03-2010)
- 31 Uma das afirmações incluídas no referido panfleto é a seguinte: “Their liberties in the following particulars are intolerable – viz. their smuttiness of expression; their swearing, profaneness, and lewd application of Scripture; their abuse of the clergy; their making their top characters libertines, and giving them success in their debauchery”. (Nettleton 392)
- 32 No início do capítulo XI de *Leviathan*, Thomas Hobbes afirma: “By manners, I mean not here, Decency of behaviour; as how one man should salute another, or how a man should wash His mouth, or pick His teeth before company, and such other points of the *Small Moralls*”. (Hobbes 160)
- 33 Na definição de Pierre Bourdieu: «O capital simbólico é um conjunto de propriedades distintas que existe na e pela percepção adequadas, categorias que se adquirem principalmente através da experiência da estrutura da distribuição desse capital no interior do espaço social ou de um microcosmo social particular...» (Bourdieu 80).
- 34 Neste seu ensaio, John Stuart Mill afirma nomeadamente: “There is a different type of human excellence from the Calvinistic; a conception of humanity as having its nature bestowed on it for other purposes than merely to be abnegated. ‘Pagan self-assertion’ is one of the elements of human worth, as well as ‘Christian self-denial’. There is a Greek ideal of self-development, which the Platonic and Christian ideal of self-government blends with, but does not supersede.” (Mill 69-70)
- 35 No capítulo 2 de *Para a Genealogia da Moral*, Nietzsche afirma: «(...) no *pathos* da nobreza e da distância, no sentimento global e radical, duradouro e avassalador, de uma espécie superior e dominante face a uma outra espécie inferior, face ao “mais baixo”, *aí* reside a origem da contradição entre o “bom” e o “mau” (...) Nessa origem assenta o facto de a palavra “bom” não ter nunca tido necessariamente de andar ligada a acções “não-egoístas”, ao contrário do que diz a superstição dos citados genealogistas da moral. Antes sucede que só por altura de um *declínio* dos juízos de valor aristocráticos se foi impondo cada vez mais à consciência humana toda essa oposição entre “egoísta” e “não-egoísta” (Nietzsche 22). E no capítulo 10 da mesma obra acrescenta: “ Enquanto a moral aristocrática nasce de um “sim” triunfante, dirigido pelo próprio ao próprio, a moral dos escravos, desde o primeiro momento, diz “não”, e dirige esse “não” a algo de “ exterior”, a um “outro”, a um “não-o-próprio”..., e a sua acção criadora reside *neste* “não”» (*Ibid.* 35).
- 36 No capítulo 12 da mesma obra, Nietzsche enfatiza a noção de poder, nomeadamente no seguinte passo: «Quero eu dizer que das condições de um verdadeiro *progressus* faz parte o facto de uma coisa se tornar parcialmente *inútil*, o facto de estiolar ou degenerar, a perda

- de sentido e de finalidade, numa palavra, a morte; mas, enquanto tal, ele surge sempre sob a forma de uma vontade e de um direccionamento para um *maior poder* e afirma-se sempre à custa de poderes menores (...) em todo o acontecer está em jogo uma *vontade de poder*.» (Ibid 88)
- 37 M.H. Abrams é um dos autores que adoptam estas datas como balizas para o que entendem ser a "*Age of Sensibility*", legitimando-as do seguinte modo: "The period between the death of Alexander Pope in 1744, and 1785, which was one year after the death of Samuel Johnson and one year before Robert Burns" *Poems, Chiefly in Scottish Dialect*." (Abrams 214)
- 38 Em *O Crepúsculo do Dever*, Gilles Lipovetsky sublinha o cunho paradoxal da cultura contemporânea e neo-liberal do seguinte modo: «Quanto menor é a adesão ao espírito do dever, mais aspiramos às regulações deontológicas; quanto mais valorizado é o ego, mais se impõe o respeito pelo ambiente; quanto mais a 'vontade de vontade' técnica organiza o mundo, mais legítimas se tornam as comissões de especialistas, os códigos éticos, os apelos à responsabilidade individual. (...) As injunções solenes ao dever estão ultrapassadas, chegou a hora dos hinos à *responsabilidade* sem fronteira ecológica, bio-ética, humanitária, económica, mediática.» (Lipovetsky, *O Crepúsculo* 236)
- 39 *Town and Country Magazine* era uma revista de periodicidade mensal. Tornou-se notada pelo facto de inserir em cada número um escândalo sexual ocorrido na alta sociedade, usando para esse efeito pseudónimos facilmente descodificáveis (Cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Town_&_Country_\(magazine\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Town_&_Country_(magazine)) (06/03/2010)
- 40 Veja-se o verbete de minha autoria sobre a Arte pela Arte, em: http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/arte_pela_arte.htm (10-03-2010)
- 41 Veja-se o verbete de minha autoria sobre Esteticismo em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/esteticismo.htm> (10-03-2010)
- 42 Veja-se o verbete de minha autoria sobre o dandismo, em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/dandismo.htm> (10-03-2010)
- 43 Segundo Thomas Mann, Friedrich Nietzsche e Oscar Wilde eram ambos "rebels in the name of beauty" (O'Leary 1)
- 44 Na introdução do volume *The Foucault Reader*, Paul Rabinow afirma: "Foucault's third mode of objectification represents his most original contribution. Let us call it 'subjectification' It concerns the 'way a human being turns him-or herself into a subject' " (Rabinow 10-11)
- 45 Segundo Carolyn Christensen Nelson: "The term 'New Woman' was coined in England in March 1894 when Sarah Grand, whose well-known novel *The Heavenly Twins* appeared

the preavious year, published 'The New Aspects of the Woman Question' in the *North American Review*. In the essay she uses the phrase 'the new woman' to denote the woman who has finally 'solved the problem and proclaimed for herself what was wrong with Home-is-the-Woman's-Sphere, and prescribed the remedy'. Within two months the phrase the 'New Woman' now printed with capital letters, was ubiquitous". (Nelson ix)

46 Um exemplo de jogo cromático com uma óbvia dimensão semântica surge na sequência desenrolada durante as corridas de Ascot. À harmoniosa conjugação do preto, branco e cinzento nas vestes das personagens opõe-se o tom castanho do fato do Professor Higgins, numa dissonância que remete para o desajustamento desta personagem no tocante aos códigos sociais.

47 A comédia *The Collection* (1961) pode ser vista como a primeira comédia de costumes de Harold Pinter, a que se seguiram *The Homecoming* (1965), *Old Times* (1971) e *No Man's Land* (1975). No caso de John Osborne, a trilogia composta por *Time Present*, *The Hotel in Amsterdam* e *West of Suez* (obras escritas entre 1968 e 1971), marca o início da sua produção no âmbito da comédia de costumes, a que se seguiram *The End of me Old Cigar* (1975) e *Watch It Come Down* (1975). Quanto a Joe Orton, *Entertaining Mr. Sloane*, *Loot* (1965) e *What the Butler Saw* (1969) são peças da sua autoria que apresentam características próprias da Comédia de Costumes.

48 Sobre esta polémica, cf. Gantar, 2005.

Bibliografia

Bibliografia Primária:

- Congreve, William. *The Way of the World*. Ed. Brian Gibbons. London: A & C Black, 1991.
- Sheridan, Richard B. *The School for Scandal*. Ed. Michael Corder. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Wilde, Oscar. "An Ideal Husband". *The Importance of Being Earnest and Other Plays*. Ed. Peter Raby. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Shaw, George B. *Pygmalion*. Ed. Jacqueline Fisher. London: Longman, 1991.
- Coward, Noël. *Hay Fever*. Ed. Martin Tikner. London: Methuen, 1983.
- Ayckbourn, Alan. "Absurd Person Singular". *Three Plays*. New York: Grove Press, 1975.

No que respeita à bibliografia secundária, para além das obras indicadas nas listas de Apoio Bibliográfico que acompanham o Quadro Sinóptico das Sessões, incluo aqui outras espécies que foram úteis para a preparação deste seminário, mas que não considero fundamentais para a pesquisa a ser levada a cabo pelos mestrandos.

As datas indicadas reportam-se às edições utilizadas.

Bibliografia Secundária:

- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. United Kingdom, United States: Heinle & Heinle, 1999.
- Aquinas. *Disputed Questions on the Virtues*. Ed. E. Atkins and Thomas Williams. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

- Aragay, Mireia, ed. *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2005.
- Aristóteles. *Ética a Eudemo*. Trad. J. A. Amaral e Artur Morão. Lisboa: Tribuna, 2005.
- _____, *Ética a Nicómaco*. Trad. António C. Caeiro. Lisboa: Quetzal Editores, 2004.
- _____, *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimarães Editores, s/d.
- Attridge, Derek. *The Singularity of Literature*. London and New York: Routledge, 2004.
- Bakhtin, M. M.. *Rabelais and His World*. Trans Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Baudrillard, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. M^a João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1981.
- Bauman, Zygmunt. *A Vida Fragmentada. Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.
- _____, *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- Becher, Lawrence E. and Charlotte B., eds. *A History of Western Ethics*. New York and London: Routledge, 2003.
- Bell, Michael. *Sentimentalism, Ethics, and the Culture of Feeling*, New York: Palgrave, 2000.
- Berger, Peter L. *Redeeming Laughter. The Comic Dimension of Human Experience*. Berlin and New York: Walter De Gruyter, 1997.
- Bergson, Henri. *O Riso*. Trad. Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- Birch, Bruce C. and Larry L. Rasmussen. *Bible & Ethics in the Christian Life*. Minneapolis: Augsburg, 1989.
- Blackburn, Simon. *Being Good. A Short Introduction to Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Booth, W.C. *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1988.
- _____, "Why Banning Ethical Criticism is a Serious Mistake". *Philosophy and Literature*, 22, 1998: 366-92.
- Bourdieu, Pierre. *Para uma Sociologia da Ciência*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2001.
- Bradbury, Malcolm and David Palmer, eds. *Decadence and the 1890's*. London: Edward Arnold, 1979.
- Bruce, Donald James W.. *Topics of Restoration Comedy*. New York: St. Martin's Press, 1974.
- Buckley, F. H. *The Morality of Laughter*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.

- Burns, Edward. *Restoration Comedy: Crises of Desire and Identity*. New York: St. Martin's Press, 1987.
- Carlson, Susan. *Women and Comedy. Rewriting the British Theatrical Tradition*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991.
- Comte-Sponville, André. *Pequeno Tratado das Grandes Virtude*. Trad. Maria Bragança. Lisboa: Editorial Presença, 1995.
- Connery, Brian A., ed. *Theorizing Satire – Essays in Literary Criticism*. Basingstoke: Macmillan, 1996.
- Cordner, Michael et alii, eds. *English Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Corrigan, Robert W. *Comedy: Meaning and Form*. New York: Harper and Row, 1981.
- Crisp, Rover and Michael Slote, eds. *Virtue Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Davis, Todd F. and Kenneth Womack, eds. *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2001.
- Donaldson, Ian. *The World Upside-Down*. London: Oxford University Press, 1955.
- Eagleton, Robert. *Ethical Criticism: Reading After Levinas*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- Escarpit, Robert. *L'humour*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967
- Fernandes, Ângela. *Os Efeitos da Literatura. Algumas Questões de Arte e de Moral*. Lisboa: Colibri, 2004.
- Fisk, Deborah Payne, ed. *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Foot, Philippa. *Virtues and Vices and Other Essays in Moral Philosophy*. Berkeley: University of California Press, 1978.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Gantar, Jure. *The Pleasure of Fools. Essays in the Ethics of Laughter*. Montreal: Mc Gill-Queen's: University Press, 2005.
- Ganz, Arthur. *George Bernard Shaw*. London: Macmillan, 1983.
- Gardiner, Stephen M., ed. *Virtue Ethics, Old and New*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2005.
- Geuss, Raymond. *Outside Ethics*. Oxford: Princeton University Press, 2005.
- Gibbs, A. M. *The Art and Mind of Shaw*. London: Macmillan, 1983.
- Gibson, Mark. *Culture and Power. A History of Cultural Studies*. Oxford and New York: Berg, 2007.

- Giddens, Anthony. *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Cambridge: Polity Press, 2002.
- Gill, Pat. *Interpreting Ladies: Women, Wit and Morality in the Restoration Comedy of Manners*. Athens and London: University of Georgia Press, 1994.
- Gilligan, Carol. *In a Different Voice*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1982.
- Gutierrez, Mónica. *A Felicidade na Ética de Kant*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006.
- Gutwirth, Marcel. *Laughing Matter. An Essay on the Comic*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993.
- Harpham, Geoffrey Galt. "Ethics". *Critical Terms for Literary Study*. Ed. Lentricchia, Frank and McLaughlin. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.
- , *Getting it Right: Language, Literature, and Ethics*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge and Oxford: Blackwell, 1990.
- Higgins, Kathleen Marie. *Comic Relief. Nietzsche's Gay Science*. New York and Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Hirst, David L. *Comedy of Manners*. London: Methuen, 1979.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Ed. J. C. A. Gaskin. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Hokenson, Jon. *The Idea of Comedy: History, Theory, Critique*. New York: Fairleigh Dickinson University Press, 2006.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Innes, Christopher. *Modern British Drama 1890-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- , ed. *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Long, Rosemarie. *Feminine and Feminist Ethics*. California: Wadsworth Publishing Company, 1993.
- Irigaray, Luce. *An Ethics of Sexual Difference*. Trans. Carolyn Burke and Gillian C. Gill. London and New York: Continuum, 2004.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. London and New York: Routledge, 1983.
- Johnson, R. V. *Aestheticism*. London: Methuen, 1969.
- Joly, Martine. *A Imagem e os Signos*. Trad. Laura Carmo Costa. Lisboa: Edições 70, 2000.

- Journot, Marie-Thérèse. *Vocabulário de Cinema*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2005.
- Kant, Immanuel. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Porto Editora, 1995.
- _____, *Metafísica dos Costumes – Parte II – Princípios Metafísicos da Doutrina da Virtude*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2004.
- Kearney, Richard and Mark Dooley, eds. *Questioning Ethics. Contemporary Debates in Philosophy*. London and New York: Routledge, 1999.
- Kieran, Matthew and Dominic Mclver Lopes, eds. *Imagination, Philosophy, and the Arts*. London and New York: Routledge, 2003.
- Lahr, John. *Coward the Playwright*. London: Methuen, 1999.
- Leggat, Alexander. *English Stage Comedy 1490-1990*. London and New York: Routledge, 1998.
- Lentricchia, Frank, ed. *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Leslie, Cole. *The Life of Noël Coward*. London: Penguin Books, 1978.
- Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: an Essay on Exteriority*. Pittsburg: Duquesne University Press, 1969.
- Lewis, Paul. *Comic Effects. Interdisciplinary Approaches to Humor in Literature*. New York State: University of New York Press, 1989.
- Lipovetsky, Gilles. *A Era do Vazio*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Antropos, 1983.
- _____, *A Terceira Mulher. Permanência e Revolução do Feminino*. Trad. M^a João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- _____, *O Crepúsculo do Dever*. Trad. Fátima Gaspar e Carlos Gaspar. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- Lovin, Robin W. *Christian Ethics: An Essential Guide*. Nashville: Abingdon Press, 2000.
- Liotard, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Trad. José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva, 1989.
- Machiavelli. *The Prince*. Ed. And Trans. David Wootton. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1995.
- Macintyre, Alasdair. *After Virtue*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1981.
- Mackenzie, Henry. *The Man of Feeling*. Ed. Maureen Harkin. Canada: Broadview Editions, 2005.

- Mander, Raymond and Joe Mitchenson. *A Theatrical Companion to Coward*. London: Oberon, 1999.
- Mangan, Michael. *Staging Masculinities: History, Gender, Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- Markley, Robert. *Two Edg'd Weapons: Style and Ideology in the Comedies of Etherege, Wycherley, and Congreve*. Oxford: Oxford University Press 1988.
- Martin, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- Mc Ginn, Colin. *Ethics, Evil, and Fiction*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- McInerney, Ralph. *Ethica Thomistica*. Washington D.C.: The Catholic University of American Press, 1982.
- Mill, John Stuart. *On Liberty and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Miller, J. Hillis. *A Ética da Leitura*. Trad. Maria Leonor Telles e José Augusto Mourão. Lisboa: Vega, 2002.
- Minois, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Teorema, 2007.
- Missner, Marshall. *On Ethics*. Thomson: Wadsworth, 2004.
- Moers, Ellen. *The Dandy: Brummel to Beerbohm*. London: University of Nebraska, 1960.
- Morwood, James and David Crane, eds. *Sheridan Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*. London: Routledge, 1970.
- Nelson, Carolyn Christensen, ed. *A New Woman Reader*. Toronto: Broadview Press, 2001.
- Nelson, T. G. A. *Comedy. The Theory of Comedy in Literature, Drama, and Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Nettleton, George, ed. *British Dramatists from Dryden to Sheridan*. Boston: Houghton Mifflin, 1969.
- Nietzsche, Friedrich. *Para Além de Bem e Mal*. Trad. Delfim Santos. Lisboa: Guimarães Editores, 2004.
- _____, *Para a Genealogia da Moral*. Trad. José M. Justo. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- Nussbaum, Martha. "Exactly and Responsibly: A Defense of Ethical Criticism". *Philosophy and Literature*, 22, 1998. 343-65.
- _____, *Love's Knowledge*, Oxford: Oxford University Press, 1990.
- O'Leary, Timothy. *Foucault and the Art of Ethics*. London and New York: Continuum, 2002.
- Owen, David. *Nietzsche's Genealogy of Morality*. London: Acumen, 2007.

- Palmer, D. J. *Comedy: Developments in Criticism*. London: Macmillan, 1984.
- Parker, David. *Ethics, Theory and the Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Parsons, Susan Frank. *The Ethics of Gender*. Cambridge: Blackwell, 2002.
- Pegoraro, Olinto. *Ética dos Maiores Mestres Através da História*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.
- Pollard, Arthur. *Satire*. London: Methuen, 1970.
- Pope, Rob. *The English Studies Book*. London and New York: Routledge, 1998.
- Posner, Richard "Against Ethical Criticism: Part Two". *Philosophy and Literature*, 22, 1998. 394-412.
- Price, Cecil. *Theatre in the Age of Garrick*. Oxford: Basil Blackwell, 1973.
- Rabinow, Paul, ed. *The Foucault Reader*. London: Penguin Books, 1984.
- Raby, Peter, ed. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Rachels, James. *Elementos de Filosofia Moral*. Trad. F. J. Azevedo Gonçalves. Lisboa: Gradiva, 2004.
- Reale, Giovanni. *Introdução a Aristóteles*. Lisboa: Edições 70, 1974.
- Resweber, Jean-Paul. *A Filosofia dos Valores*. Trad. Marina Ramos Themudo. Lisboa: Almedina, 2002.
- Roche, Mark William. *Tragedy and Comedy*. New York State: University of New York Press, 1998.
- Roden, Frederick, ed. *Oscar Wilde Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Savater, Fernando. *Convite à Ética*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2008.
- Scolnicov, Hanna and Peter Holland, eds. *Reading Plays – Interpretation and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Scott, Andrew. *Comedy*. London and New York: Routledge, 2005.
- Sharma, A. C. *Themes and Conventions in the Comedy of Manners*. London, New York: Asia Publishing House, 1965.
- Shepherd, Simon and Peter Womack. *English Drama – A Cultural History*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Sidney, Sir Philip. *An Apology for Poetry*. Ed. Geoffrey Shepperd. Manchester: Manchester University Press, 1977.
- Smith, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*. Mineola, New York: Dover Publications, 2006.

- Spacks, Patricia Meyer. *Gossip*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Spohn, William C. *Go and Do Likewise: Jesus and Ethics*. London: Continuum International Publishing Group, 2006.
- Sternlicht, Sanford. *Modern British Drama*. New York: Syracuse University Press, 2004.
- St. John, Michael, ed. *Romancing Decay. Ideas of Decadence in European Culture. Studies in European Cultural Transition*, vol. III. (Gen. Eds. Martin Stannard and Greg Walker). Aldershot: Ashgate, 1999.
- Thornton, R. K. R. *The Decadent Dilemma*. London: Edward Arnold, 1983.
- Vallera, Maria Helena P. Correia. «Para uma Noção de Comédia», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, III, nº 15, Lisboa: F.L.U.L, 1973.
- Villarejo, Amy. *Film Studies*. London and New York: Routledge, 2007.
- Wallis, Mick and Simon Shepherd. *Studying Plays*. London: Arnold, 1998.
- Weintraub, Stanley, ed. *Shavian Realism*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1998.
- Weston, Anthony. *A Practical Companion to Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Wilde, Oscar "The Picture of Dorian Gray" (Preface). *Complete Works of Oscar Wilde*. Ed. J. B. Foreman. London: Collins, 1975.
- Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.
- Worth, Katharine. *Oscar Wilde*. London: Macmillan, 1983.
- _____, *Sheridan and Goldsmith*. London: Macmillan, 1992.
- Zamir, Tzachi. *Double Vision. Moral Philosophy & Shakespearean Drama*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2007

Filmografia

- Asquith, Anthony e Leslie Howard (Directors), *Pygmalion*, 1938.
- Cukor, George (Director), *My Fair Lady*, 1964.
- Parker, Oliver (Director) *An Ideal Husband*, 1999.

Sítiografia

Mencionam-se aqui apenas os sítios da *Internet* que foram indicados ao longo deste relatório:

<http://www.iep.utm.edu/a/art-eth>. (06-03-2010)

<http://www.iep.utm.edu/h/humor.htm> (18-02-2010)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Puritan> (06-03-2010)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Town_&_Country_\(magazine\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Town_&_Country_(magazine)) (06-03-2010)

http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/arte_pela_arte.htm (10-03-2010)

<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/comedia.htm> (18-02-2010)

<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/dandismo.htm> (10-03-2010)

<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/esteticismo.htm> (10-03-2010)

www.shafe.co.uk/art/Gustave (10-03-2010)

<http://artpassions.net/galleries/beardsleyn> (10-03-2010)

Colibri Artes Gráficas

Apartado 42001

1601-801 Lisboa

Telf. / Fax 21 796 40 38

www.edi-colibri.pt / colibri@edi-colibri.pt

