

Representações de Vícios e de Virtudes na Comédia de Costumes Britânica

Maria Isabel Barbudo

CEAUL - Centro de Estudos Anglístico da Universidade de Lisboa

Representações de Vícios e de Virtudes na Comédia de Costumes Britânica

1. A Plutocracia e a Meritocracia: um Diálogo¹

Uma das poucas obras que, até à data, apresentaram um estudo transversal da comédia de costumes britânica desde a segunda metade do séc. XVII até à segunda metade do séc. XX intitula-se *Comedy of Manners* e foi publicada em 1979. Nela, o seu autor, David Hirst, propõe uma definição deste subgénero em que sublinha a constante centralidade de dois tópicos: sexo e dinheiro. Vejamos quais as suas palavras: “The subject of comedy of manners is the way people behave, the manners they employ in a social context; the chief concerns of the characters are sex and money” (Hirst 1).

A maioria dos exemplos escolhidos para análise parece confirmar esta centralidade. Todavia, se tivermos em conta os distintos códigos de valores desenhados no discurso das personagens, bem como a localização de cada uma delas na acção das peças, acabaremos por concluir que uma tal definição se afigura redutora. Para uma mais completa noção do perfil identitário da comédia de costumes, imperioso se torna consignar a presença de diferentes posicionamentos face a esses mesmos tópicos. A apreensão dos critérios valorativos que legitimam o estatuto dos protagonistas, no seu contraste com os objectos de exclusão pelo riso e pela sátira, é um dos factores que nos permitem dilucidar as variações representadas na Comédia de Costumes ao longo de três séculos.

¹ Este ensaio foi apresentado sob a forma de “Lição de Síntese” nas minhas Provas de Agregação, que tiveram lugar em Março de 2009.

Sob esta óptica, interessam-nos, sobretudo, os diferentes modos de abordar a importância e o poder simbólico que o dinheiro e o sexo parecem deter na representação da sociedade britânica, na modernidade e na pós-modernidade.

Com efeito, as abordagens e apreciações mudam substancialmente de época para época bem como de autor para autor, enformando quer um discurso apologético e legitimário, quer um discurso de rejeição mais ou menos evidente. Além disso, o modelo de sociedade plutocrática esboçado em quase todas as peças conjuga-se com a valorização meritocrática de certas personagens em detrimento de outras, desse modo conduzindo à consagração das diferentes qualidades entendidas como virtuosas, e que em cada caso fundamentam o protagonismo.

No conjunto das comédias em estudo, apenas *Hay Fever* de Noël Coward constrói um universo que se subtrai ao poder simbólico do dinheiro, substituindo-o pelo valor do talento artístico que dita as regras nesse universo alternativo, fechado sobre si próprio. Já nas restantes peças, o modelo plutocrático afirma a sua relevante presença, consubstanciada nas motivações que presidem aos gestos e ao discurso de muitas das personagens.

Conseguir a metade da fortuna de Millamant ainda na posse da idosa aristocrata Lady Wishfort é o cerne da disputa que opõe Mirabell a Fainall em *The Way of the World*, tal como a perspectiva da futura herança dos bens de Sir Oliver Surface determina a judiciosa comparação a ser feita entre os irmãos Surface em *The School for Scandal*. Em ambos os casos, deparamos com a recriação de um tópico que tem as suas mais remotas raízes na chamada Nova Comédia Grega. Tanto quanto se sabe, terá sido Menandro o autor que direccionou a comédia não só para relações de âmbito amoroso, mas também para questões ligadas ao património familiar, à autoridade doméstica e aos conflitos de gerações.

Nas peças de Congreve e Sheridan, a transferência do poder de uma geração para outra surge simbolicamente representada na atribuição da fortuna a um dos jovens candidatos à mesma. O poder de decisão cabe à personagem mais idosa, que deste modo executa aquele que será, porventura, o seu derradeiro gesto de autoridade. Mas este gesto, vindo da personagem que ainda detém o poder, é precedido pela observação do comportamento dos candidatos à sua fortuna e pressupõe uma escolha, gizada

perante os méritos ou deméritos de cada candidato.

Em *The Way of the World*, a idosa aristocrata a quem cabe tomar a decisão confronta-se com duas personagens masculinas cujas atitudes são uma exemplificação prática do Egoísmo Ético tal como fora explanado por Thomas Hobbes em meados do séc. XVII, ao descrever a anexação de toda a vivência do ser humano a um inesgotável desejo de poder. A mentira e a manipulação constituem alguns dos meios utilizados, quer por Mirabell quer por Fainall, para atingirem os seus fins. Diferem, todavia, no grau de argúcia mental e verbal que, em Mirabell, atinge um patamar de excelência propício à consecução dos seus objectivos, nos quais se inclui o casamento com a mulher por quem está apaixonado. A sinceridade deste seu sentimento amoroso constitui uma espécie de mais-valia que se acrescenta aos atributos intelectuais e retóricos verdadeiramente responsáveis pela sua vitória final.

A conquista da mão e da fortuna de Millamant, que finalmente lhe são entregues por Lady Wishfort, representa a consagração de um conjunto de qualidades ou virtudes aristocráticas que assim são codificadas, por via da construção do enredo desta comédia de finais do séc. XVII. Tais características parecem corresponder ao modelo ideal de nobreza concebido por Nietzsche quando, dois séculos mais tarde, se refere à “moral dos senhores” por oposição à “moral dos escravos”, acentuando a auto-consciência de superioridade por parte da aristocracia, no papel de criadora dos seus próprios valores. A Mirabell, na sua condição de *rake-hero*, não deixam de ser aplicáveis algumas das afirmações proferidas por este filósofo, nomeadamente aquela que a seguir se enuncia: “O homem aristocrático separa de si os seres nos quais se manifesta o contrário dos estados de alma elevados e orgulhosos: despreza-os” (Nietzsche 188).

Nesta peça de Congreve, o desprezo é efectivamente aquilo que muitas vezes se manifesta através de um discurso irónico e acintosamente mordaz, dirigido contra todos aqueles a quem faltam os méritos inerentes à juventude, à beleza e, sobretudo, à sofisticada elegância exigida, quer nos gestos, quer na linguagem. A uma tal estetização da vivência diária acrescenta-se, no caso de Mirabell, a sinceridade do seu amor por Millamant – a personagem feminina que, ao partilhar com ele todos os atributos valorizados no seu meio social, se situa numa posição de paridade, favorável ao cultivo de uma paixão recíproca.

Quando, na segunda metade do séc. XVIII, Richard Sheridan promove a recuperação da comédia de costumes, são óbvias as analogias patenteadas quanto ao poder simbólico do dinheiro, bem como à importância da paixão amorosa que virá a unir Charles Surface e Maria. Também na figura de autoridade do velho aristocrata Sir Oliver se pode reconhecer o tópico da transferência do poder para uma nova geração, mediante a avaliação meritocrática dos dois irmãos candidatos à sua fortuna. Mas é justamente no tipo de virtudes em função das quais ele irá avaliar o carácter de ambos que podemos observar, em *The School for Scandal*, a presença de códigos de valores já bem distintos daquele que nos remetia para a ética aristocrática do final de seiscentos, tal como surgia codificada em *The Way of the World*.

Cada um dos irmãos Surface é delineado como o espaço para onde converge um conjunto de características identificáveis com um determinado modelo. Na figura de Joseph epitomiza-se o discurso sentimental tornado dominante em Inglaterra a partir das primeiras décadas do séc. XVIII, em concomitância com o processo de democratização associado à crescente hegemonia político-económica da classe burguesa.

A noção do dever moral enraizado nos sentimentos de compaixão e de tolerância para com o próximo, tal como surge defendido por Adam Smith em *A Theory of Moral Sentiments*, percorre todo o discurso verbal de Joseph. Aí se acumulam termos como “*sympathy*”, “*pity*”, “*charity*”, para além de máximas e aforismos acerca de “*the feelings of a brother*” ou “*the laws of hospitality*”. A sua imagem como “*man of sentiment*”, construída a partir de uma retórica habilmente montada, contrasta com a imagem de Charles, socialmente caracterizado como “*libertine*”, “*extravagant*”, “*bankrupt in fortune and reputation*”.

Através de estratégias de desocultamento concebidas e postas em prática por Sir Oliver, a hipocrisia de Joseph será no entanto sumariamente exposta perante todos, já que, no confronto das acções com o discurso verbal, se opera a redução deste ao mero estatuto de máscara. O sentimentalismo discursivo de setecentos, tão prolixo na produção de prosa narrativa como de textos dramáticos, surge deste modo denunciado como um conjunto de normas artificiais, que não resistem ao confronto com a realidade factual.

Em certo sentido, podemos já aqui falar de uma “hermenêutica da

suspeição”, que preconiza um método introduzido na análise crítica dos discursos verbais por figuras como Nietzsche, Marx e Freud – método esse que, como sabemos, virá a ser desenvolvido durante o séc. XX, sobretudo pelos desconstrucionistas. Na verdade, o discurso de Joseph, enquanto representação da retórica sentimental identificável com a moral burguesa de setecentos, é aqui desconstruído, passando a ser olhado como um caso, porventura extremo, de mistificação operada através da linguagem verbal – em consonância com uma noção que viria a ser transmitida por críticos como Fredric Jameson, nomeadamente ao referir: “Language (...) having been given us in order to conceal our thoughts” (45-46).

Por outro lado e no que respeita a Charles Surface, é através das suas atitudes espontâneas, nascidas na indiferença pela normatividade ético-social, que se revelam as qualidades de carácter sancionadas pela figura de autoridade na peça. Confirmadas que são a sua extravagância e libertinagem (no abuso do álcool, das aventuras amorosas e do dispêndio exagerado de dinheiro), ele surge no entanto redimido pelos seus gestos de espontânea generosidade e gratidão. São estas virtudes que lhe garantem, como recompensa, o estatuto de legítimo herdeiro de Sir Oliver, bem como o estatuto de herói desta comédia, celebrado através do casamento com a mulher que ele ama, cujas virtudes são também exaltadas ao longo do texto.

A comédia *The School for Scandal* pode, em consequência, ser olhada como um lugar em que um código ético ainda dominante, que aqui surge para ser denunciado e desconstruído, se cruza com um outro código, proposto em alternativa e onde pontifica a pura emoção, liberta de constrangimentos racionais ou deontológicos. Ou seja, em vez de um discurso logocêntrico sobre o sentimento, o que se propõe é a prática vivencial do mesmo, como corolário do seu reconhecimento enquanto virtude adstrita aos domínios da emoção e da irracionalidade.

Nesta perspectiva, radicalmente anti-kantiana, podemos ver de novo a prefiguração de certas tendências que virão a tornar-se dominantes muito mais tarde, na chamada Pós-modernidade, tal como surge definida no discurso filosófico e sociológico actual. Na caracterização que Zygmunt Bauman elabora a partir do que entende ser a moral pós-moderna, é possível detectar uma analogia com esta perspectiva já avançada na peça de Sheridan. Vejamos, como exemplo, a seguinte afirmação deste sociólogo: “A emoção arranca o Outro do mundo da convenção, da rotina e da mono-

tonia gerada pelas normas, e transporta-o, transporta-a, para um mundo em que as regras universais não se aplicam” (Bauman 71).

Entre a data de estreia desta peça (1777) e a segunda metade do séc. XX, o modelo de sociedade plutocrática, assente nas premissas do liberalismo económico, associar-se-á, em Inglaterra, à revivescência de uma cultura de raiz puritana, com a sua ênfase nas virtudes do trabalho, da poupança e da austeridade de costumes. É neste diálogo, nem sempre estável ou pacífico, que se erguem os pilares daquilo que viria a ser comumente designado como a “mentalidade vitoriana” (*Victorian frame of mind*). Trata-se de uma configuração cultural cujas fracturas internas se tornam conspícuas sobretudo na última fase, já finissecular e relacionada com as primeiras movimentações artísticas do Modernismo.

Nas suas comédias de costumes, escritas e representadas na última década do séc. XIX, Oscar Wilde deixa perceber, pela instabilidade dos pontos de vista textualmente expressos, a pluralidade de vozes que se confrontam em impasses muitas vezes dilemáticos. O dilema ético-moral encenado através do casal de protagonistas em *An Ideal Husband* (Lord e Lady Chiltern) convida-nos à apreensão das tensões antagónicas escondidas por detrás de uma superfície de idealizada harmonia. A ânsia do poder simbolizado no dinheiro situa-se, uma vez mais, no cerne da acção, traduzindo-se, neste caso, num acto de corrupção activa que instaurara uma bem sucedida carreira política. No momento da revelação desse acto à figura feminina, que aqui representa a inflexibilidade do código ético puritano, desenha-se o conturbado diálogo entre dois sistemas de valores que, no limite, se revelam inconciliáveis.

Quem irá ajudar a determinar quais os valores que deverão prevalecer, facilitando assim a superação do conflito, não é, desta feita, a personagem mais idosa, mas sim um jovem *dandy*. Lord Goring é a personagem que, para além de um distanciamento esteticista que o torna refractário à corrupção pelo dinheiro, incorpora no seu discurso os princípios fundadores da ética cristã, ao sublinhar a importância do perdão, da tolerância e do amor ao próximo.

Deste modo, ainda que reconhecido como uma transgressão moralmente condenável, o gesto que maculara o passado de Sir Robert Chiltern acaba por ser perdoado, em nome de uma hierarquia de valores que reconduz o amor e o perdão ao seu lugar de excelência no campo das virtudes.

Já no séc. XX, no mesmo ano em que irrompe a 1ª Guerra Mundial, estreia-se a comédia de George Bernard Shaw intitulada *Pygmalion* – uma comédia que, através de duas das suas personagens, explora de uma forma diversa o tópico da ascensão social, conferindo centralidade a Eliza Doolittle.

Embora os objectivos perseguidos pela personagem feminina impliquem também uma melhoria da sua condição económica, o processo educativo a que é submetida incide sobretudo na aquisição de um estatuto social e cultural que lhe proporcione uma maior independência e autonomia como ser humano. E é justamente na sua passagem de objecto de uma experiência ao estatuto de sujeito das suas próprias escolhas que se opera a transfiguração ético-moral da personagem. No final, ela apresenta-se com traços de uma *new woman*, na plena consciência da sua dignidade e do respeito por si própria.

O tema da emancipação feminina, para além de apelar aqui a uma maior flexibilidade social, é sobretudo perspectivado à luz de uma ética centrada nestes dois valores: a dignidade e o respeito por si própria. Trata-se dos dois conceitos basilares em que assentava o sistema deontológico tal como fora concebido por Immanuel Kant em finais do séc. XVIII. Na sua obra *Metafísica dos Costumes*, este filósofo resumira a sua concepção ético-moral do ser humano da seguinte forma:

Todo o homem tem uma legítima pretensão ao respeito dos seus semelhantes (...). A própria humanidade é uma dignidade; de facto, o homem por nenhum homem (nem pelos outros, nem sequer por si mesmo) pode ser utilizado só como meio, mas sempre ao mesmo tempo como fim, e nisto consiste justamente a sua dignidade (Kant 108).

Tendo em conta o facto de o termo usado no texto de Kant ser a palavra alemã *Mensch*, que melhor se traduz para “ser humano”, ele abrange efectivamente os dois sexos.

No caso de *Pygmalion*, os conceitos são aplicáveis sobretudo à personagem feminina, cujo mérito consiste não tanto na assimilação das convenções sociais em vigor na classe dominante (sem esquecer a pronúncia consagrada no chamado *King's English*), mas fundamentalmente na assunção de uma vontade própria.

É no segundo exemplo de ascensão social, o de Alfred Doolittle, pai de Eliza, que o papel do dinheiro e conseqüente poder surge enfatizado.

Todavia, por meio de uma irónica inversão, a riqueza inesperadamente alcançada por este “*undeserving poor*” retira-lhe toda a alegria e prazer de viver. Como ele próprio afirma, os encargos e responsabilidades inerentes ao seu novo estatuto transformam-no, tão só, em mais uma vítima daquilo que designa como: “*middle class morality*”.

Podemos, em suma, afirmar que os tópicos do sexo e do dinheiro, embora assinalem a sua presença nesta comédia, vêem a sua importância não só relativizada como até ironizada, num discurso ideologicamente construído no sentido da exortação à mudança de valores.

Se tivermos em conta a representação da sociedade inglesa que viria a surgir numa comédia de Alan Ayckbourn estreada em 1972, teremos de chegar à conclusão de que uma tal mudança não terá chegado a acontecer. E que, ao invés, o modelo plutocrático se reforçou ainda mais, no seio de uma cultura crescentemente consumista, cujos valores parecem resumir-se à posse e ostentação de objectos.

Em *Absurd Person Singular*, o poder simbólico do dinheiro não só recupera centralidade como potencia uma total desumanização no relacionamento entre as personagens, dentro e fora do casamento. Com efeito, a capacidade de ganhar mais ou menos dinheiro, em função das leis do mercado – que aqui se substituem à figura de autoridade em peças anteriores – é o único factor que vai ditando as mudanças no reordenamento de três casais, dentro da escala social e ao longo da acção. O casamento é, por sua vez, apresentado como uma parceria direccionada para a manutenção ou amplificação do poder económico, cabendo à mulher o lugar de retaguarda e de apoio incondicional.

Enquanto as personagens masculinas protagonizam um universo de interesses e de negociações sócio-profissionais, as três figuras femininas tentam lidar, cada uma à sua maneira, com o deserto afectivo em que a sua vida se transformou. A compulsão para as limpezas, a tentativa de suicídio e a depressão alcoólica constituem a resposta de cada uma delas à desumanização instalada no seu dia-a-dia, numa sociedade pós-moderna onde parece já não haver espaço para virtudes, valores ou afectos. A situação apresentada vai, assim, ao encontro da descrição da nossa cultura actual, tal como é feita pelo filósofo Gilles Lipovetsky em *O Crepúsculo do Dever*. Vejamos o seguinte passo desta sua obra: “Nas nossas sociedades, os objectos

e as marcas exibem-se mais do que as injunções morais, a solicitação material sobrepõe-se à obrigação humanitária, as necessidades à virtude, o bem-estar ao Bem” (63).

A partir das representações em análise, que se inscrevem numa progressão da comédia de costumes britânica ao longo dos últimos três séculos, somos portanto levados a concluir que, no diálogo entre a plutocracia e a meritocracia, não é certamente a esta que cabe a última palavra.

2. Simulações e Dissimulações; ou, os Jogos da Mentira e da Verdade

Concentremo-nos agora num tema que, sendo já central nas comédias de William Shakespeare, como aliás de outros autores, se tornou de tal forma recorrente que pode ser apontado como um dos mais importantes no âmbito da literatura em geral e do drama em particular, na medida em que ele forçosamente se enfatiza no tempo concentrado do conflito dramático. Refiro-me ao tema da aparência *versus* realidade – um tema que não só é lugar de cruzamento de considerações de ordem ontológica e epistemológica, como comporta, além disso, uma dimensão ética – sendo apenas nesta última dimensão que pretendo fazer incidir esta breve abordagem.

Começando pelo que habitualmente se designa como “aparência”, podemos dizer que nela cabem os dois gestos diferenciados por Jean Baudrillard na sua obra *Simulacros e Simulação*, onde este autor tenta esclarecer a diferença entre “simular” e “dissimular”. Vejamos qual o seu ponto de vista:

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir (...)

Fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário” (Baudrillard 9).

Como podemos ver, esta geografia dos simulacros é habitada por categorias ontológicas como “verdadeiro”/“falso”, “real”/“imaginário”, que deixam

adivinhar a complexidade subjacente aos jogos especulares da mentira e da verdade. Quanto a esta última, evocando um dos célebres aforismos de Oscar Wilde, lembrar-nos-emos de que: “The truth is rarely pure, and never simple”. Por outro lado, no que respeita à mentira, a sua versatilidade permite-lhe dissimular e fingir, mas também simular.

Numa perspetivação do pensamento ético, e não propriamente político, no âmbito dos principais sistemas codificados na cultura ocidental desde Aristóteles até aos nossos dias, verificamos que a condenação da mentira constitui uma das poucas zonas para onde conflui a concordância da maioria. Por exemplo, em *Ética a Nicómaco*, Aristóteles sumariza a sua opinião a esse respeito nesta breve frase: “A falta de sinceridade é em si própria lamentável e repreensível; a sinceridade, porém, é bela e louvável” (102).

Mas o mais rigoroso detractor da mentira nas suas diversas formas foi, sem dúvida, Immanuel Kant, ao considerá-la reprovável não só enquanto violação do respeito para com os outros, mas também para com aquele que a utiliza. Nas suas palavras: “A maior violação do dever do homem para consigo mesmo, olhado somente como ser moral (a humanidade na sua pessoa), é o contrário da veracidade: a mentira” (Kant 67).

Apercebendo-se desta confluência de opiniões no pensamento ocidental, um outro pensador alemão sente a necessidade de a questionar, mediante interrogações que desafiam um tal consenso. Logo no Capítulo Primeiro de *Para Além de Bem e Mal*, sob o título “Dos Preconceitos dos Filósofos”, Nietzsche interroga-se (e interroga-nos) desta forma: “A vontade de verdade (...): quantos problemas nos tem levantado essa vontade de verdade! Quantos problemas insólitos, graves, duvidosos! (...) Admitindo que queremos verdade: por que não *havíamos de preferir* a não-verdade? E a incerteza? E mesmo a ignorância?” (17).

Todavia e paradoxalmente, quando na mesma obra tece o elogio daquilo que entende ser a moral aristocrática, Nietzsche acaba por incluir a mentira nos atributos que, sendo próprios do “povo vulgar”,² são despreza-

² No capítulo 7 (“As Nossas Virtudes”), Nietzsche também associa a mentira ao sexo feminino, nomeadamente quando diz: “(...)o que importa à mulher a verdade! Desde a origem, nada é mais estranho, mais avesso, mais odioso à mulher do que a verdade – a sua grande arte é a mentira, o que mais lhe interessa é a aparência e a beleza” (Nietzsche 151).

dos pelos verdadeiros “senhores”. São estas as suas palavras: “Despreza-se o covarde, o medroso, o mesquinho, o desconfiado, o que se rebaixa (...) e, sobretudo, o mentiroso: – é crença básica de todos os aristocratas que o povo vulgar é mentiroso. “Nós os verdadeiros” – assim se designavam a si próprios os nobres da Grécia antiga” (188).

Partindo destas injunções, voltemos à comédia aristocrática do período da Restauração e tentemos sintetizar os modos como a verdade e a mentira aí surgem equacionadas. Já tivemos ocasião de fazer notar que a mentira, desdobrada em simulações e dissimulações várias, faz parte das estratégias das principais personagens para a persecução dos seus fins em *The Way of the World*. Por isso mesmo, afigura-se também paradoxal a última réplica da peça, proferida pelo herói, Mirabell, e sublinhada até pelo uso do verso rimado, em contraste com a prosa de todo o diálogo:

From hence let those be warned, who mean to wed,
Lest mutual falsehood stain the bridal bed;
For each deceiver to his cost may find
That marriage frauds, too oft, are paid in kind.

(Congreve 114)

Se repararmos bem, a ideia de que a mentira não compensa aparece aqui justificada não por critérios de índole moral, relacionáveis com noções como a de dignidade ou de importância da verdade, mas tão só devido à inevitável retribuição a que o mentiroso fica sujeito. Por outro lado, restringe-se a aplicação de tais considerações a um único contexto: o casamento. Tendo em conta a noção de paridade conjugal proposta através do par Mirabell/Millamant nesta peça de Congreve, podemos situar este apelo à sinceridade num relacionamento que se pretende entre iguais – e, talvez por isso, merecedor deste cultivo da veracidade.

Já em *The School for Scandal*, a denúncia da mentira enquanto simulação constitui o alvo principal de uma sátira punitiva que institui como figura emblemática a personagem de Joseph Surface. A incongruência detectável entre o seu discurso recheado de máximas e aforismos moralistas e um conjunto de atitudes que revela total ausência de escrúpulos, transforma-o em epítome da pura hipocrisia – ou seja, a simulação que denota uma ausência, como fez notar Baudrillard.

Em radical contraste com Joseph, a personagem de Charles Surface representa uma transparência que aproxima os actos das palavras, investindo-se sobretudo na identificação da verdade com a linguagem espontânea dos gestos. Neste conceito de verdade não cabem nem intenções nem promessas, mas apenas a facticidade já presentificada e só assim transformada em realidade. Por essa razão, na réplica que põe fim à obra, Charles faz questão de afastar qualquer promessa, escolhendo preservar o valor da sua própria sinceridade. É deste modo que inicia o seu discurso final:

Why as to reforming, Sir Peter, I'll make no promises,
and that I take to be a proof that I intend to set about it (...)
(Sheridan 141).

Em *An Ideal Husband*, em vez da simulação denotando uma ausência, é a presença de um segredo escondido no passado do protagonista que engendra a dissimulação cuidadosamente mantida perante a sociedade. A ameaça da revelação dessa presença constitui, por sua vez, o cerne da tensão conflitual, que atinge o seu clímax no momento em que a revelação acaba por ser feita.

As consequências desta desocultação, nas fracturas e confrontos que institui, poderiam conduzir a uma penalização semelhante àquela que atinge Joseph Surface na peça de Sheridan, já que, em ambos os casos, é a mentira – por simulação ou dissimulação – que está em causa. No entanto, é outro o desenlace concebido por Oscar Wilde para a figura de Sir Robert Chiltern, que se vê redimido no final ao resistir à tentação de repetir o mesmo erro. Para além disso, o seu mais severo juiz – a própria Lady Chiltern – acaba por aprender a relativizar a importância da dissimulação, quando também ela decide esconder um gesto a que não conseguira resistir, e que a poderia comprometer.

Vem a propósito lembrar que o autor desta peça é também autor do ensaio *The Decay of Lying*, onde a apologia da mentira, dentro e fora da arte, é explicitamente formulada em declarações como esta: “The aim of the liar is simply to charm, to delight, to give pleasure. He is the very basis of civilised society (...)” (Wilde 981).

Mas é sobretudo enquanto imaginação criativa intrínseca aos domínios da arte que Wilde equaciona o sentido do termo *lying*, concluindo o seu ensaio desta forma:

“Lying, the telling of beautiful, untrue things is the proper aim of art” (Ibid. 992).

“*A beautiful untrue thing*” é como podemos qualificar o mito que serve de inspiração à comédia de Bernard Shaw intitulada *Pygmalion*. Trata-se da recriação dramática de uma narrativa que tem como epicentro a própria ideia de simulacro. Na versão mítica, o facto de a estátua esculpida pelo rei de Chipre obter uma notável semelhança com uma mulher real, a ponto de o verdadeiro e o falso se confundirem, é o que explica o enamoramento de Pigmalião por Galateia. A simulação que ele próprio forjou, no limite, acaba por desestabilizar o princípio da realidade, transformando-se assim o simulacro em algo ontologicamente presentificado.

Na versão shaviana, desencadeia-se um processo só parcialmente idêntico. Numa primeira fase, assistimos à construção de uma imagem tendente a simular, na perfeição, todos os traços e gestos de uma verdadeira *lady*, sendo que o êxito alcançado nessa tarefa demiúrgica constitui o momento climático da acção. Mas, logo a seguir, a consciência da distância que continua a separar o simulado do verdadeiro provoca uma crise identitária em Eliza, ou seja, na personagem que fora alvo desse processo. A crise instala-se quando esta reconhece a sua própria excentricidade, quer em relação ao espaço social de onde partira, quer em relação àquele outro onde nunca deixará de ser um mero simulacro.

Este tipo de crise identitária não parece afectar os protagonistas da obra de Noël Coward intitulada *Hay Fever*, escrita a meio da década geralmente referenciada como “os loucos anos 20”. Trata-se de uma obra em que a arte e a mentira se fundem, desenhando um território quase totalmente povoado por simulações e simulacros.

À medida que se dá o avanço da acção, o contraste entre a família Bliss e os seus convidados induz-nos à interpretação de cada um dos grupos como uma sinédoque, apontando para a representação de duas esferas sociais distintas e que, no limite, se revelam inconciliáveis. O mundo artístico, representado numa postura de indiferença pela normatividade social, inclui as figuras da actriz, do romancista, do artista plástico e da crítica literária. Por sua vez, os convidados tipificam diferentes posicionamentos sócio-económicos, mas revelando terem em comum, pelo menos no início, um irresistível fascínio pelo *glamour* da família Bliss.

Estes convidados irão ser submetidos a uma experiência desestabilizadora que suspende todos os seus referenciais, enraizados num sistema ético que inclui procedimentos consignados como “boas maneiras”. No lugar destas normas, encontram uma sucessão de jogos em que se vêem obrigados a participar, e onde se esbatem as fronteiras entre o real e o imaginário. Descobrir-se-á, de resto, que no jogo dos advérbios, tal como no jogo da sedução, tudo se resume a artificiosos jogos de linguagem, ou seja, um lúdico exercício sem relação com qualquer realidade.

Podemos, com efeito, notar que a dimensão referencial neste texto tem sobretudo um carácter endógeno, no sentido de uma auto-referencialidade que se traduz, inclusive, na presença do “teatro dentro do teatro”.

Não é por acaso que o membro da família Bliss com maior protagonismo é uma actriz que, embora já retirada dos palcos, transporta para o quotidiano o sentido de uma teatralidade que invade todos os seus gestos, transformando a sua casa de campo numa extensão cénica dos palcos que deixara de pisar. Em consequência, os jogos performativos levados a efeito em interacção com os convidados são substituídos, a qualquer momento e sem sinais de transição, pela representação de um melodrama em que só a família participa.

Os nexos relacionais entre as personagens resumem-se, assim, à condição de artefactos, numa estrutura de experiência atravessada por um processo de estetização que torna irrelevante a distinção entre o real e o imaginário. Pela mesma ordem de razões, derroga-se a conotação pejorativa da mentira, substituindo-a pela afirmação de uma “hiper-realidade”, ou, como diz Baudrillard, de “um real sem origem nem realidade”.³

Já no que respeita à última peça do programa, *Absurd Person Singular*, as relações que aí se estabelecem entre as personagens inscrevem-se num conjunto de rituais afectos ao calendário social e litúrgico. A escolha das festas em vésperas de Natal para cenário dos três actos sugere, desde logo, a simulação que está contida em qualquer acto ritualístico, ao mesmo tempo que desvela a dissimulação inerente a um intercâmbio social onde se jogam interesses e se escondem intenções. Um outro nível de

³ Cf. o capítulo “Hiper-real e imaginário” (Baudrillard 20).

simulação se tornará ainda evidente, sobretudo no II Acto, ao longo do qual decorrem as sucessivas tentativas de suicídio de uma das personagens femininas. Nos comportamentos aparentemente solidários das restantes personagens descobrem-se mecanismos que apenas servem para mascarar uma liminar incapacidade de comunicação e de verdadeiro diálogo.

Tendo já notado que todas as formas de simulação implicam uma ausência, podemos dizer que, neste caso, a ausência é radical, na medida em que atinge a própria essência da humanidade, isto é, os laços cognitivos e afectivos que substancializam uma genuína interacção com o Outro. Em consequência, nesta comédia de Ayckbourn podemos já adivinhar a emergência da “Era do Vazio” de que nos fala Gilles Lipovetsky a propósito das sociedades pós-modernas, cujas perturbações narcísicas dão voz a um dilema existencial que parece não ter uma solução à vista. Vejamos o que nos diz este autor: “Por toda a parte encontramos a solidão, o vazio, a dificuldade de sentir, de ser transportado para *fora de si*; de onde uma fuga para a frente de ‘experiências’, que mais não faz do que traduzir esta busca de uma experiência emocional forte” (Lipovetsky, *A Era* 73).

3. O Respeito/Desrespeito pelo Outro: que Outro?

Parto justamente desta ideia da interacção com o Outro para entrar no último ponto, em que irei falar das noções de respeito e desrespeito, na sua articulação com o conceito de alteridade.

Quando evoquei as posições de Immanuel Kant acerca da dignidade humana, tive ocasião de sublinhar que o respeito por si próprio é considerado uma das formas de honrar essa mesma dignidade. A outra forma, igualmente relevante, consiste no respeito devido aos outros seres humanos, na medida em que todos partilham uma condição universal enquanto seres racionais e esse facto, só por si, torna-os dignos de respeito.

Fazendo parte integrante de um discurso humanista centrado na ideia da semelhança que preside a toda a espécie humana, trata-se de uma visão identificável com o Iluminismo europeu e considerada dominante em todo o período histórico que se estende até meados do séc. XX. É já na segunda metade desse século e na sequência de um conturbado processo histórico assinalado por duas Guerras Mundiais e pelo Holocausto, que uma tal perspectiva é crescentemente denunciada na sua incapacidade de

reconhecer e respeitar a noção da diferença, entendida como o espaço identitário do Outro.

Emmanuel Levinas é o filósofo que enuncia este novo discurso de uma forma mais marcante, ao conjugar a ideia do cuidado e da responsabilidade pelo Outro com a ênfase no estatuto de dignidade daquilo que é único e singular. Vejamos uma das suas declarações: “No momento em que sou responsável pelo Outro, sou único. Sou único na medida em que sou insubstituível, na medida em que sou escolhido para responder. A responsabilidade é vivida como uma escolha” (Bauman 70).⁴

Em *A Vida Fragmentada*, uma obra publicada em 1995, o sociólogo Zygmunt Bauman viria a corroborar a perspectiva de Levinas que, de resto, considera o maior filósofo moral do séc. XX, desenvolvendo uma das suas principais injunções da seguinte forma: “A assunção de uma atitude moral significa assumir responsabilidade pelo Outro; agir no pressuposto de que o bem-estar do Outro é qualquer coisa de precioso, solicitando o meu esforço no sentido de o preservar e promover” (Bauman 270).

Como podemos constatar, ainda que implicando respeito, a responsabilidade de que nos falam estes autores exige uma atitude mais proactiva, no sentido de ir ao encontro daquilo que a presença do Outro solicita de cada um de nós.

Neste novo quadro ético-moral, são necessariamente reequacionadas várias questões, sendo que uma delas se prende com o papel do riso, sobretudo quando dirigido para uma crítica que se pode tornar ofensiva.

A presença de algo passível de ser designado como malícia, que já Henri Bergson reconheceu no fenómeno do riso⁵, pode conduzir à suspeição da sua não aceitabilidade, em particular se, em vez do simples humor, comporta um olhar mais agressivo, sob a forma de ironia ou sátira. Por definição, o humor constrói-se numa atitude mais inócua, manifestando

⁴ Trata-se de uma entrevista dada por Levinas a François Poirié em 1987, e citada por Zygmunt Bauman.

⁵ “Neste sentido, o riso não pode ser absolutamente justo. E repetamos que também não pode conter bondade. Tem por função intimidar, humilhando. Não seria bem sucedido nesta tarefa se a natureza, para esse efeito, não tivesse deixado no melhor dos homens um fundozinho de maldade, ou, pelo menos, de malícia” (Bergson 135).

até alguma complacência para com as fraquezas próprias do ser humano. Já no que respeita à sátira, ela visa condenar através do riso, num propósito morigerador que pressupõe a existência de uma norma, e a consequente tentativa de denunciar os desvios que a possam pôr em causa.

É justamente devido à ausência de normas ou valores reconhecidos na nossa sociedade actual que há quem anuncie a morte da sátira e a sua substituição por formas mais lúdicas de comicidade, numa cultura essencialmente hedonista e humorística, que investe numa “pacificação do cómico”, segundo uma perspectiva avançada por autores como Gilles Lipovetsky.

Nas comédias de costumes que fazem parte deste programa, a presença da sátira, ainda que muitas vezes associada ao humor, pressupõe, de facto, a existência de normas sociais e éticas em função das quais se opera a exclusão pelo riso. Permite-nos, assim, a percepção dos contornos de uma alteridade muitas vezes sujeita a um olhar crítico e discriminatório, que sublinha e reprova a diferença. Os critérios para essa diferenciação são variáveis e, por isso, identificá-los significa adquirir uma noção acerca dos códigos culturais que, em cada caso, legitimam a inclusão ou exclusão.

Na cultura aristocrática tal como surge representada em *The Way of the World*, é relativamente fácil perceber quais os critérios que presidem à marginalização pelo riso. O factor etário, associado a uma educação puritana, transforma Lady Wishfort num dos alvos preferenciais de uma crítica impiedosa, que se estende também ao provinciano Sir Wilfull, devido ao seu desconhecimento das regras de etiqueta citadinas. Quanto aos chamados *fops*, o ridículo provém da sua tentativa, mal conseguida, de exhibir as qualidades que integram o capital simbólico personificado na figura do *gallant*. A diferença e consequente rejeição resumem-se, pois, à incapacidade de cada um deles reproduzir os valores aristocráticos epitomizados na juventude, elegância e eloquência.

Já em *The School for Scandal*, de Richard Sheridan, deparamos com um quadro mais complexo no que respeita à identificação de uma alteridade marginalizada ou silenciada. Como já tivemos ocasião de ver, no contraste entre Joseph e Charles desenha-se uma crítica à hipocrisia dos discursos coetâneos em prol do sentimento. Mas a existência de um grupo de personagens relacionadas com o próprio título da peça convida-nos, também, à interpretação do seu significado no contexto da acção, sendo

possível concluir que, em última análise, este grupo nos sugere a presença da sátira dentro da sátira.

O grupo dos “*slanderers*”, liderado por Lady Sneerwell, cuja actividade consiste em destruir reputações através de uma crítica jocosa, ilustra um exercício social de exclusão e marginalização que, na peça, se transforma, por sua vez, em objecto de uma crítica igualmente punitiva. É a exploração de escândalos sexuais e da falta de conformidade às regras de etiqueta que dá corpo à actividade difamatória levada a cabo por aquele grupo. Assim se penalizam as infracções, reais ou imaginárias, que põem em causa o código de costumes socialmente instituído. Mas é precisamente este grupo que vai sendo também ridicularizado ao longo da peça e que, no final, através de Lady Sneerwell, acaba por ser um dos alvos de repúdio e marginalização. Ou seja, por satirizar aqueles que satirizam, podemos dizer que esta comédia comporta uma dimensão de auto-referencialidade e, em certa medida, também de auto-crítica.

Por outro lado, ao investir mais no humor e no cómico de situação do que num *wit* sardónico ou virulento, *The School for Scandal* confirma-se como produto de uma cultura mais aberta à aceitação da diferença e, por isso, menos tolerante para com a sátira. Este facto é também visível no tratamento dado à figura do judeu Moses. Embora surja ainda, de acordo com uma persistente tradição, representando uma actividade ligada à usura, este judeu informa os seus interlocutores de que quem dirige esse negócio é um cristão. Assim se reforça a ideia de que os preconceitos sócio-culturais, ao impedirem o reconhecimento da singularidade, dificultam a compreensão e a aceitação do Outro.

Podemos, em suma, afirmar que na comédia de Sheridan a hipocrisia e a intolerância, enquanto manifestações de desrespeito, são estigmatizadas não só através do riso que despertam, mas também pelo seu afastamento no desenlace – um desenlace que nega às personagens que as encarnam a possibilidade de participarem na celebração festiva de um novo equilíbrio social.

Como já tivemos ocasião de notar, na peça de Oscar Wilde a intolerância é igualmente questionada, pois só através da sua substituição por uma atitude benevolente e compreensiva pode o casal Chiltern alcançar um desfecho harmonioso. Por sua vez, a noção de alteridade consubstancia-se,

aqui, no face-a-face com o autor de uma transgressão que, no imediato, sinaliza o desrespeito pelos legítimos interesses dos que vivem em sociedade. Todavia, na perspectiva avançada pela figura do *dandy*, o que se sugere é um novo patamar de respeito pelo Outro que visa a sua totalidade, incluindo os erros e as fraquezas. Em vez da discriminação decorrente do erro, sublinha-se a capacidade regeneradora do amor ao próximo (*charity*), explicitamente apontado como figuração máxima de uma ética verdadeiramente cristã, capaz de fazer frente ao materialismo dominante.

Enquanto nesta comédia somos assim confrontados com o questionamento de preconceitos que podem atingir qualquer ser humano, independentemente de classe ou género, em *Pygmalion*, de Bernard Shaw, a incidência é balizada por factores relativos quer à estratificação social, quer à distinção entre os dois sexos. A figura do Professor Higgins epitomiza uma atitude de narcísico desrespeito que toma como alvos os membros das *lower classes* e, muito em especial, o sexo feminino. A misoginia faz parte integrante do seu discurso, que encontra correspondência na objectificação de que Eliza é alvo, enquanto cobaia de uma experiência que pretende validar a competência científica do professor de fonética.

O resultado da experiência ultrapassa, todavia, as metas estritamente científicas, encaminhando-nos para interrogações de carácter ontológico e ético, verbalizadas por quem fora objecto da experiência, mas que aprendera a olhar-se a si própria como sujeito – e, enquanto tal, responsável pelas suas escolhas. Em consequência, ao escolher seguir o seu próprio caminho, resgatando-se a uma forma de tratamento que a não dignifica, Eliza opta, conscientemente, por casar com alguém com quem possa partilhar o poder dentro do casal.

A arrogância científica do Professor Higgins virá a encontrar uma notória correspondência no universo talentocrático da família Bliss em *Hay Fever* de Noël Coward. Em vez da mestria no domínio da fonética, é a vocação para as artes que confere aos membros desta família um estatuto de privilégio, no espaço relacional com os representantes do cidadão comum. O sentido de alteridade enquanto sinónimo de diferença é neste caso engendrado por factores que não provêm do género, da etnia ou da situação sócio-económica, mas tão só da presença ou ausência de talento

artístico. No confronto que assim se institui sob a forma de um face-a-face que radicaliza as latentes diferenças, a objectificação dos convidados torna-se conspícua, reduzidos que são à instrumentalidade de peões, numa geometria lúdica e performativa a que são alheios. A sensação de serem vítimas de um inusitado desrespeito percorre os desabaços que os convidados trocam entre si, acabando por se traduzir numa fuga colectiva, que faz lembrar a saída de Eliza no final de *Pygmalion*.

A semelhança estende-se também às personagens que, ao serem abandonadas, manifestam uma genuína surpresa. Quer Higgins quer a família Bliss confirmam, com esta última reacção, o seu total alheamento perante os sentimentos e as necessidades do Outro, num processo de desresponsabilização que, como já vimos, pode ser olhado – e tende a sê-lo, hoje em dia – como o lugar de negação da própria Ética.

A comédia *Hay Fever* prolonga, deste modo, a encenação da arrogância própria de uma elite cujo poder simbólico provém do domínio de áreas científicas ou artísticas, numa cultura tipicamente modernista que incorpora, ainda, a noção da importância das vanguardas.

Na peça seguinte, situada já na Pós-modernidade, o que se recupera é apenas o discurso misógino que, em Higgins, surgia colado a essa reivindicação da superioridade científica. Em *Absurd Person Singular*, as personagens masculinas são agora vistas em luta pelo poder económico, no seio de uma cultura de massas presidida e controlada pelas leis do mercado – mas na qual o sexo feminino continua a ser subalternizado, e dado como incapaz de lidar com tão impiedoso universo concorrencial. A própria organização cénica da peça de Ayckbourn, ao localizar nas cozinhas toda a acção visível, constitui uma indicação da prioridade conferida à questão dos géneros, bem como ao papel social da mulher, na sua tradicional identificação com aquele espaço doméstico.

A propósito desta mesma ligação identitária e como forma de perspectivar o humor negro que atravessa a comédia de Ayckbourn, cabe aqui evocar um filósofo alemão cujas posições foram já referidas a propósito de outros tópicos, mas cujo discurso é especialmente virulento e, dado o seu teor, potencialmente ofensivo, quando se debruça sobre esta ligação cultural da mulher à cozinha. Logo após ter qualificado como “ridículas” as mulheres que assumem pretensões à erudição científica bem como à autonomia

económica e jurídica, Nietzsche concentra-se no papel mais tradicional da mulher, reservando-lhe o seguinte comentário na sua obra *Para Além de Bem e Mal*:

A estupidez na cozinha; a mulher como cozinheira; a horripilante insensatez com que cuida da alimentação da família e do dono da casa! A mulher não percebe o que a comida *significa*; e quer ser cozinheira! (...)

Pelas más cozinheiras – pela falta total de bom senso na cozinha – é que foi mais retardada, mais prejudicada a evolução do homem (...). (Nietzsche 153).

Podemos dizer que a ausência de quaisquer indícios de uma intenção humorística ou satírica reduz este discurso a uma crua manifestação de sexismo, cujo alvo é a própria dignidade da mulher. Um texto como este pode ajudar-nos a compreender, por via do contraste, o papel e os efeitos da sátira tal como está construída em *Absurd Person Singular*, na sua interligação com um tipo de humor negro que é, também, passível de ser considerado ofensivo. A diferença que ressalta da comparação entre os dois registos leva-nos à confirmação de que, em vez de atacar a mulher, a sátira e o humor negro nesta comédia tomam antes como alvo o próprio desrespeito pelo sexo feminino. Trata-se, pois, de uma denúncia, que usa o exagero para iluminar as formas de silenciamento de que a mulher é vítima, em sociedades ditas igualitárias.

Em conformidade com a noção de sátira que tenho vindo a desenvolver, sabemos já tratar-se de uma perspectiva que implica a existência de propostas alternativas, num projecto crítico que, por definição, tende a fundamentar a própria sátira. Na verdade, é lícito afirmar que esta só existe em função de uma vontade de mudança e de substituição de padrões cuja falência, exposta ao riso, deverá promover, no leitor ou espectador, um desejo de regeneração do tecido social e humano.

Tendo em conta a abrangência do espaço ocupado pela sátira na comédia de costumes britânica, na sua conjugação com formas diferenciadas de humor, podemos reconhecer neste tipo de comédia um instrumento cultural que, ao convidar à reflexão crítica, constitui um poderoso incentivo para uma maior consciência e uma maior intervenção cívica. E não será

justamente aí que reside, afinal, a legitimação dos saberes que integram o domínio das Artes e Humanidades?

Não querendo terminar com uma interrogação, por retórica que seja, vou concluir regressando ao riso e lembrando uma comparação formulada por Henri Bergson:

O riso nasce como esta espuma (...). Também ele é uma espuma à base de sal. Como a espuma se desfaz. Representa alegria. O filósofo que o colhe para o provar encontrará de resto muitas vezes, numa pequena quantidade de matéria, uma certa dose de amargura (Bergson 136).

Obras Citadas

- Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Trad. António C. Caeiro. Lisboa: Quetzal Editores, 2004.
- Ayckbourn, Alan. *Three Plays*. New York: Grove Press, 1975.
- Baudrillard, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria 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, 2007.
- Bergson, Henri. *O Riso*. Trad. Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- Congreve, William. *The Way of the World*. Ed. Brian Gibbons. London: A & C Black, 1991.
- Coward, Noël. *Hay Fever*. Ed. Martin Tikner. London: Methuen, 1983.
- Hirst, David. *Comedy of Manners*. London: Methuen, 1979.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Ed. J. C. A. Gaskin. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. London and New York: Routledge, 1983.
- Kant, Immanuel. *Metafísica dos Costumes, Parte II. Princípios Metafísicos da Doutrina da Virtude*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2004.
- Lipovetsky, Gilles. *A Era do Vazio*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Antropos, 1983.

- . *O Crepúsculo do Dever*. Trad. Fátima Gaspar e Carlos Gaspar. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- Nietzsche, Friedrich. *Para Além de Bem e Mal*. Trad. Delfim Santos. Lisboa: Guimarães Editores, 2004.
- Sheridan, Richard. *The School for Scandal*. Ed. Michael Corder. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Shaw, George Bernard. *Pygmalion*. Ed. Jacqueline Fisher. London: Longman, 1991.
- Wilde, Oscar. *Complete Works of Oscar Wilde*. Ed. J. B. Foreman. London and Glasgow: Collins, 1975.

ABSTRACT

This essay aims at offering a perspective of the process of consolidation of the British Comedy of Manners since its emergence in the Restoration period (second half of the 17th century) up to the second half of the 20th century. For this purpose, it addresses the comedies that may be considered paradigmatic in face of their historical and cultural contexts. The corpus in analysis includes the following comedies: *The Way of the World* (1700) by William Congreve, *The School for Scandal* (1777) by Richard Sheridan, *An Ideal Husband* (1895) by Oscar Wilde, *Pygmalion* (1914) by George Bernard Shaw, *Hay Fever* (1925) by Noël Coward and *Absurd Person Singular* (1972) by Alan Ayckbourn.

This approach focuses on the following topics: 1) Plutocracy and meritocracy: a dialogue. 2) Simulations and dissimulations, or the games of lying and telling the truth. 3) Respect/disrespect for the Other – what Other?

In order to discuss such matters within a perspective related to the so-called Ethical Criticism, this essay includes references to the philosophical and sociological discourses of the following authors: Aristotle, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Jean Baudrillard, Emmanuel Levinas, Zygmunt Bauman and Gilles Lipovetsky.

KEYWORDS

comedy of manners, ethics, vices, virtues.

RESUMO

Este ensaio pretende oferecer uma visão do percurso de consolidação identitária da Comédia de Costumes Britânica desde o seu advento, no período da Restauração (segunda metade do séc. XVII), até à segunda metade do séc. XX, através da interpelação de comédias consideradas paradigmáticas face ao contexto epocal em que se inscrevem. O *corpus* em análise inclui as seguintes comédias: *The Way of the World* (1700) de William Congreve, *The School for Scandal* (1777) de Richard Sheridan, *An Ideal Husband* (1895) de Oscar Wilde, *Pygmalion*

(1914) de George Bernard Shaw, *Hay Fever* (1925) de Noël Coward e *Absurd Person Singular* (1972) de Alan Ayckbourn.

A análise proposta debruça-se, fundamentalmente, sobre os seguintes tópicos: 1) A plutocracia e a meritocracia: um diálogo. 2) Simulações e dissimulações, ou os jogos da mentira e da verdade. 3) O respeito/desrespeito pelo Outro: que Outro?

A fim de debater tais questões dentro de uma perspectiva de Crítica Ética, é convocado o discurso filosófico e sociológico dos seguintes autores: Aristóteles, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Jean Baudrillard, Emmanuel Levinas, Zygmunt Bauman e Gilles Lipovetsky.

PALAVRAS-CHAVE

comédia de costumes, ética, vícios, virtudes.
