

# EDUCAÇÃO E TECNOLOGIA



Revista do Instituto Politécnico da Guarda

Edição especial comemorativa do 10º aniversário  
da Escola Superior de Educação

## **EDUCAÇÃO E TECNOLOGIA**

**Propriedade**  
Instituto Politécnico da Guarda

**Director**  
Presidente do IPG

**Redacção**  
Serviços Centrais do I.P.G.  
Av. Dr. Francisco Sá Carneiro nº 50 \* 6300 Guarda  
Telef. (071) 220 111\* Fax (071) 222690

**Composição**  
Centro de Audiovisuais e Publicações

**Execução Gráfica e Impressão**  
Secção de Reprografia do I.P.G.

**Periodicidade**  
Semestral

**Tiragem**  
1.000 ex.

**Depósito Legal**  
nº 17.981/87

nº XX\* Setembro de 1997

Edição especial comemorativa  
do 10º aniversário da Escola Superior de Educação

Capa: Vista parcial do edifício da ESE

## APRESENTAÇÃO

A Escola Superior de Educação da Guarda está a comemorar dez anos de existência com várias actividades culturais. Com esta idade, a E.S.E. tem uma vida ainda muito curta em comparação com os cerca de setecentos anos da prestigiada Universidade de Coimbra.

Esta efemeridade é ocasião para repensar o tempo passado que só existe enquanto presente e visionar o futuro que se quer já actual.

Com dez anos, a Escola tem forçosamente o sonho e a inquietação da sua juventude, procurando caminhos, alimentando esperanças, correspondendo às necessidades dos jovens ávidos de cultura e de progresso. Numa audácia prudente e numa inquietação apoiada, a Escola vai crescendo de modo persistente entre crises que para os jovens nunca são um fim, mas um eterno começo.

Este crescimento tem-se operado de modo quantitativo e qualitativo. Ao longo destes anos aumentou o número de alunos e logicamente de professores. A grande preocupação está na procura da qualidade do ensino, na motivação intelectual dos estudantes, na formação dos docentes, a que se pede um esforço continuado de actualização científica e pedagógica.

Nesta evolução procurou-se corresponder aos anseios dos jovens, às exigências do tempo, às necessidades das instituições económicas e sociais. Por estas razões a E.S.E., continuando a formar professores, voltou-se para o meio comercial e empresarial, criando alguns cursos de reconhecida utilidade pública. Nesta visão pragmática, os responsáveis nunca deixaram de conjugar o regional e o nacional, sem esquecer a experiência e a vitalidade de algumas instituições da vizinha Espanha.

Durante estes anos foram estabelecidas relações com outras escolas superiores, com evidentes benefícios para uma visão mais alargada e uma abertura a novos horizontes. Deste modo se vão consolidando as estruturas, criando uma melhor consciência das responsabilidades científicas e educativas.

Inserida na região da Guarda, a E.S.E. não pode esquecer as instituições culturais, sociais, económicas e tradicionais das

Beiras, transmitindo os seus valores e recriando a memória. Por outro lado está atenta às pessoas, valorizando a formação complementar e contínua em vários ramos do saber, com particular atenção aos professores da Guarda e regiões mais próximas. De todos os que trabalham nesta Escola, há que destacar os alunos, razão essencial de todas as preocupações e anseios. Eles vêm de todo o país para subir à Guarda, subindo durante alguns anos na cultura, na formação e numa esperança sustentada pelo esforço individual e colectivo.

Nesta Escola que está de certo modo ainda no começo de uma vida que se deseja longa, não se tem descurado a investigação científica de que há belos exemplos com trabalhos individuais de professores e de alunos. A testemunhar esta inquietação intelectual está sobretudo a Revista *Educação e Tecnologia* que se tem mantido com a valiosa colaboração dos docentes e uma impressionante regularidade.

Apesar de todas as dificuldades a Escola Superior de Educação da Guarda vai trilhando o seu caminho que, se faz ao caminhar, com uma esperança efervescente, ainda que oscilante.

José Júlio Esteves Pinheiro  
Manuel Carvalho Prata  
António M. Matoso Martinho

## O CONTEXTO SOCIAL E INTELECTUAL DA COMÉDIA DA RESTAURAÇÃO INGLESA

---

Rosa Branca Figueiredo\*

---

"[The] comedy of the Restoration has almost always been the darling of audiences, but a strumpet to critics."

Norman Holland. *The First Modern Comedies*.

"Restoration Comedy has been a *bête noire* for literary critics and historians for several centuries. No other literature seems as likely to propel its critics either into paroxysms of moral indignation or rhapsodies of lyrical praise."

John T. Harwood, preface to *Critics, Values, and Restoration Comedy*.

A 29 de Maio de 1660 John Evelyn escrevia no seu diário:

This day his Majestic Charles the Second came to London after a sad and long exile and calamitous suffering both of the King and Church, being 17 yeares. This was also his birth-day, and with a triumph of above 20.000 horse and foote, brandishing their swords and shouting with inexpressible joy<sup>(1)</sup>.

Os teatros em Inglaterra haviam estado encerrados desde que em 1642 o Parlamento decretara o fim de qualquer representação dramática. A revolução puritana causara uma interrupção nas representações dramáticas sem precedentes na história dramaturgica inglesa e os teatros só viriam a ser

---

Revista "Educação e Tecnologia". Especial 10º Aniversário da E.S.E. Agosto 1997

\* Assistente na E.S.E.

(1) - John Evelyn, *Memoirs Illustrative of the Life and Writings of John Evelyn*, in Powell, *Restoration Theatre Production*, p 3.

reabertos em 1660 com a restauração do rei legítimo, Carlos II. A restauração do monarca parecia, enfim, anunciar uma ressurreição do próprio teatro:

Like the monarch himself, it [the theatre] came again in glory. There were now actresses to play the women's parts, instead of boys or men; pictorial scenery, offering the illusion of changing places, where before the war there had been merely the structure of the playhouse and a few machines and scenic emblems<sup>(2)</sup>.

Carlos II gostava de teatro, frequentava-o regularmente e exercia uma influência pessoal sobre o drama maior do que qualquer outro monarca anterior ou posterior. O seu reinado estender-se-ia por vinte e cinco anos, cujo período histórico se denominaria como o da Restauração. A expressão "drama da Restauração", no entanto, viria a cobrir, em termos cronológico e literário, um espaço muito mais alargado de tempo. O seu início fixa-se, geralmente, nas primeiras experiências teatrais de Davenant (a quem o rei concedera uma das licenças para a abertura de uma companhia teatral, tendo a outra sido concedida a Killigrew) nos últimos anos do *Commonwealth* e o seu fim num derradeiro dramaturgo digno de realce, George Farquhar, que escreveu todas as suas peças depois de 1700<sup>(3)</sup>. Na primeira e mais distinta fase do drama da Restauração, o período que cobre o reinado de Carlos II, os melhores comediógrafos foram, sem dúvida, Etherege e Wycherley. Passou a definir-se, todavia, o drama da Restauração como tudo o que foi produzido para o palco entre os anos de 1660 e 1710, sensivelmente<sup>(4)</sup>.

Sendo um período extremamente longo (quase meio século), Gamini Salgado defende a não existência de uma comédia propriamente típica da Restauração, mas apenas traços que considera comuns:

---

(2) Powell, *op. cit.*, p. 3

(3) Os alvarás régios para a apresentação de espectáculos teatrais públicos foram concedidos a Thomas Killigrew (1612-83) que chamou à sua companhia "The King's Men" e ao teatro "The Theatre Royal" e a Sir William Davenant (1606-68) que criou "The Duke's Men" e cujo teatro ficou conhecido como "The Duke's Theatre", referência ao Duque de York.

(4) Há muitos autores, entre eles Rose Zimbaro, que rejeitam a denominação "drama da Restauração" para além do seu enquadramento cronológico, afirmando peremptoriamente: "We are being no more critical when we call the plays of Wycherley and Congreve Restoration comedies than we are when we call those of Jonson and Lyly Elizabethan comedies. Any generic usage of the term has been contrived to deal with a question outside the plays, and therefore outside the province of literary criticism". *Wycherley's Drama*, p. 3. R. D. Hume corrobora a posição de Zimbaro afirmando: "I am going to argue against a broad application of the designation 'Restoration'; instead, I favour viewing the development of English drama between 1660 and 1710 as a single long movement comprising some fairly distinct phases". *The Development of English Drama in the late Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 3

The Restoration comedies that have survived into the modern period do have certain broad features in common, such as an interest in the relation between love and marriage, the uses and abuses of 'affectation' (or socially determined behaviour) and the proper balance between impulse and control in human relationships. But themes such as these have been the perennial concern of comedy and the best Restoration comedies have very little more in common than modern comedies by different playwrights<sup>(5)</sup>.

Salgado não deixa, contudo, de mencionar os traços que popularmente se associam a esta comédia no sentido de melhor esclarecer o erro em que se incorrer se pensarmos que todos os comediógrafos da época se guiaram por uma teoria única acerca da natureza e função da comédia:

The popular notion of the Restoration audience is matched by a popular picture of the typical Restoration comedy - one having a witty and amoral couple at its centre, a fatuous fop, a discarded mistress and a cuckolded citizen in the middle distance and assorted elderly lechers of both sexes in the background. (...) The proceedings are conducted with a maximum of style and a minimum of regard for moral principle, for the delight if not the edification of an aristocratic elite that had nothing better to do with its leisure than study its own dandified image in the flattering mirror of the drama. (...) this [idea of the Restoration Comedy] has been bred by ignorance out of over-simplification<sup>(6)</sup>.

Num período tão longo, como já referimos, e no qual tantas mudanças se operaram ao nível dos estilos de representação, da inclusão de atrizes nos elencos teatrais e do próprio público que frequentava os teatros, estranho seria que uma única linha de orientação cômica permanecesse inalterável. Não se registou, de facto, tal homogeneidade<sup>(7)</sup>.

No entanto, por inclinação pessoal ou por deferência para com os gostos do público, os comediógrafos do período enchiam as suas peças de diferentes episódios, incidentes e personagens levando, ao contrário do ponto de vista defendido por Sálgado, críticos como R.C.Sharma a comentar:

It appears that the dramatists did not care much for an integrated plot, so long as they were provided with situations they could play on. The events and characters, therefore, are introduced in these plays with a life-like casualness, and instead of a carefully constructed plot the dramatists give us a succession of brisk and entertaining scenes, only loosely held together. (...) The emphasis has now shifted from plot to witty conversation. The audience was not overcritical and came to the theatre for 'divertisement'<sup>(8)</sup>.

---

(5) Garnini Salgado, *English Drama: A Critical Introduction*, London, Edward Arnold, 1980, p. 143.

(6) *Ibid.*, p. 143.

(7) Hume, *op. cit.*, p. 19.

(8) Sharma, *Themes and Conventions in the Comedy of Manners.*, p. 171.

Para que possamos entender o espírito e o conteúdo desta comédia torna-se, assim, necessário que a enquadremos na situação social em que ocorre e que visualizemos como reflecte as necessidades e os problemas da época que a criou.

Iniciava-se uma nova era na vida da nação inglesa; novos ideais de vida emergiam e lutavam contra velhas tradições e convenções ainda presentes. O conflito e a instabilidade social característicos do período político anterior demoravam a extinguir-se e a nação levaria ainda algum tempo a atingir a harmonia, estabelecendo compromissos e reajustando-se em vários sectores da vida. O rei reposto e uma jovem geração de aristocratas passara por uma experiência amarga que deixara marcas permanentes como afirma Trevelyan:

For the King himself and younger generation of the aristocracy had been demoralized by the break-up of their education and family life, by exile and confiscation leading to the mean shifts of sudden poverty, by the endurance of injustice done to them in the name of religion, by the constant spectacle of oaths and covenants lightly taken and lightly broken, and all the base underside of revolution and counter-revolution of which they had been the victims<sup>(9)</sup>.

Os valores "absolutos", tanto políticos como religiosos, pelos quais os homens tinham lutado não os levaram nem à felicidade nem à virtude, apenas a sucessivos anos de guerra civil seguidos de uma ditadura militar.

Precisamente pelas razões apontadas, a descrença na virtude de qualquer tipo e um cinismo geral eram uma constante e viriam a reflectir-se no drama do início do período. O código moral convencional entrara em colapso e em seu lugar emergia um culto frívolo e egoísta do prazer. Nas palavras de Dryden o período representava "a very Merry, Dancing, Drinking, Laughing, Quaffing, and Unthinking Time"<sup>(10)</sup>.

A atmosfera intelectual da corte de Carlos II, onde predominava um espírito de cepticismo e libertinismo, se seguiu as filosofias de Maquiavel e Hobbes e em que um respeito clássico pela tradição dava lugar à valorização da experiência, evidenciava um potencial cómico surpreendente. A muito discutida filosofia de *carpe diem* constituía a palavra de ordem num mundo restrito e ávido de prazer.

A comédia da Restauração era, por conseguinte, escrita para o entretenimento da corte e da sociedade refinada: os

---

(9) G. M. Trevelyan, *English Social History*, Middlesex, Penguin Books, 1984, p.276.

(10) Dryden, "The Secular Masque" (1700), citado por Sharma, *Themes and Conventions in the Comedy of Manners*, p. 5.



teatros constituíam, por excelência, o local de diversão para uma aristocracia ociosa e para aqueles que a imitavam. Enfim, um público com uma identidade social particularmente distinta:

(...) it is a highly sophisticated world and follows well-defined rules and conventions. In this world there are fashions in behaviour as well as in dress. It values form and style both in speech and conduct, and places good-breeding far above moral excellence. Wit and breeding are its highest values. It is suspicious of all enthusiasm and deep feeling, and approves of 'a refined lack of emotion'. Consequently, it is a completely emancipated world which flouts conventional morality and ridicules social institutions, held long in respect by custom. Profligacy is fashionable and is freely professed and practised. It is thus a world where standards have ceased to be moral. The pursuit of pleasure is the chief business of the people here<sup>(11)</sup>.

O critério era, segundo David Cook, "wit and grace":

(...) to shine demanded intelligence, humour, alertness, inventiveness<sup>(12)</sup>.

O *wit* aparecia como a última palavra em termos de estilo retórico e maneiras sofisticadas. Sedley, Rochester e Buckingham, alguns dos mais ilustres cortesãos de então, orgulhavam-se do seu engenho como escritores, criticando os solecismos e os arcaísmos dos poetas anteriores, levando Dryden a afirmar o seguinte:

Our ladies and our men now speak more wit  
In conversation, than those poets writ<sup>(13)</sup>.

O teatro constituía, por excelência, o espaço onde os cortesãos podiam apresentar os epigramas e *repartees* que tinham levado horas a elaborar e a comédia, particularmente devido ao seu diálogo vivo, exibía o jogo linguístico que todos praticavam. O drama não podia, efectivamente, deixar de ser *witty* sob a protecção de um rei que, segundo consta "never said a foolish thing nor did a wise one"<sup>(14)</sup>.

Estamos perante o tipo de sociedade que dava origem e sustentava a comédia de costumes:

There is scarcely a play that could have been written at any other period, the effort is always to write for the age and not for all time. Even a play mainly occupied with complicated intrigues will also mirror the ways of fashion; and fashion is the theme of farce or burlesque, satire or wit<sup>(15)</sup>.

---

(11) Sharma, *op. cit.*, p. 15

(12) Cook, *The Country Wife: William Wycherley.*, p. 31.

(13) Dryden, Epilogue to *The Conquest of Granada*.

(14) Thorndike, *English Comedy.*, p. 276.

(15) *Ibid.*, p. 277.

Houvera um declínio significativo nos padrões da vida pública e se a aristocracia re-estabelecida que patrocinava o teatro gostava de exibir a reconquistada segurança social, mostrava igualmente alguma dificuldade em se adaptar e preencher um vácuo social e moral. Questionavam-se todas as convenções - a dedicação aos negócios, a idealização romântica, o exercício de profissões, princípios morais, a sabedoria tradicional - destruindo todas as crenças e levantando uma dúvida permanente. O resultado adivinhava-se no desajustamento das personagens mais idealizadas do drama da Restauração. Os dramaturgos, incapazes de acreditar em ideais, mas sentindo a necessidade premente da sua existência, não conseguiram criar personagens mais gratificantes do que os protagonistas absurdamente irrealis do drama heróico ou figuras implausíveis como *Fidelia* em *The Plain Dealer* de Wycherley.

O círculo social afirmava-se, por outro lado, como arrogantemente exclusivista e aqueles que nele não se integravam (como era o caso da classe burguesa, então em ascensão) não eram dignos de menção nem tão pouco alvos de sátira no palco. Citando Dryden:

Gentlemen will now be entertain'd with the follies of each other: and though they allow *Cob* and *Tib* to speak properly, yet they are not much pleas'd with their Tankard, or with their Raggs: And, surely, their conversation can be no jest to them on the *Theatre*, when they would avoid it in the street<sup>(16)</sup>.

A comédia da Restauração apresenta-se, deste modo, como crítica e realista, principalmente se comparada com o drama heróico (com produções teatrais igualmente bem sucedidas na época) e se tivermos em conta algumas reservas em relação ao termo realismo<sup>(17)</sup>. Segundo Katherine Rogers, a comédia de costumes transmite uma impressão de artificialidade que, desde logo, poderia comprometer a qualificação de "realista" - as situações são manipuladas de modo a proporcionarem divertimento, o carácter das personagens exagerado para efeitos cómicos, os discursos cuidadosamente padronizados e o *wit* intensificado - no entanto, esta artificialidade resulta "from the heightening of *reality* characteristic of drama..."<sup>(18)</sup>. Os

(16) Dryden. "In Defence of the Epilogue, or, An essay on the Dramatique Poetry of the last Age"

(17) Ver Gamini Salgado, *op. cit.*, pp. 144-45. Ver também Elmer Edgar Stoll, "The *Beau Monde* at the Restoration", *Modern Language Notes*, vol.49, 1934, pp.425-32; e "The Real Society in Restoration Comedy: Hymeneal Pretenses", *ibid.*, vol 58, 1943, pp. 175-81

(18) Katherine Rogers, *William Wycherley*, p.10.

dramaturgos representavam de uma forma precisa as afecções, os hábitos e os divertimentos de um grupo social que, na vida real, mais não fazia que dedicar-se a uma ociosidade sem limites. Para Rogers, todavia, não é este o aspecto peculiar que faz da comédia da Restauração um registo significativo até hoje:

" The dramatists aimed at, and prided themselves on, a deeper realism, psychological rather than social. They penetrated to the human nature underlying social habits and exposed the pretences by which people conceal it. Whether we find Restoration comedy realistic depends partly on our agreement with the cynicism of its authors, who stripped human nature of its romantic gilding, so that the native brass appeared. To some, the plays appear gross and unduly cynical; but to those who see human nature as more brazen than golden, they are refreshingly realistic. They are certainly tough-minded and honest in the sense that they present selfishness and falsity as they are, stripped of sentimental disguise. Doubtless they reduce sexual relationships to an excessively animalistic level, but they are modern in their scorn for cant and mawkish romance"<sup>(19)</sup>.

O conceito de realismo aplicado à comédia tem ainda tradições clássicas muito significativas. As comédias de Menandro que chegaram até nós eram já comédias de "costumes" revelando um interesse cômico peculiar nas *nuances* de carácter e de vida social:

The types of comic characters that we find first in Greek New Comedy would shift gradually from conventions of dramatic portrayal to full-fledged standards of dramatic realism<sup>(20)</sup>.

Horácio salienta na sua *Arte Poética* a necessidade de as personagens falarem e actuarem de forma apropriada à sua época e estatuto social se os comediógrafos quiserem prender a atenção do espectador<sup>(21)</sup>. A sugestão prática de Horácio tornar-se-ia com os críticos literários do período Renascentista a doutrina formal de *decorum* que exigia, em nome da verosimilhança, uma fidelidade a determinado tipo de figuras padrão. Fazendo eco de uma posição naturalmente distinta em virtude dos séculos que medeiam uma e outra, Shershow comenta:

From our own post-Romantic perspective this is an example of the fundamental ambiguity of theatrical 'realism', which, for the critics of the Renaissance, involves an adherence to conventional images of human life

---

(19) · *Ibid.*, pp 10-11.

(20) · S C Shershow. *Laughing Matters*. Amherst, The University of Massachusetts Press, 1986, p.9.

(21) · Horácio, *Arte Poética*, (153-57).

rather than any attempt to evoke life's genuine variety and individuality<sup>(22)</sup>.

As reservas a que atrás nos referíamos levam a que R.C. Sharma, por exemplo, seja moderado quando disserta sobre a questão da imitação do real no drama da Restauração:

In spite of the surface resemblances with the gay life of Charles II and his Court, the comedy of manners postulates an ideal life of wit, gallantry and pleasure. The inspiration, no doubt, came from life, but the proportions and the perspective of the picture are different. [...] The Restoration comedy of manners thus reflects not the real life of the upper class fashionable society but the quintessence of its spirit and temper<sup>(23)</sup>.

Em larga medida questiona-se a pertinência de se escrever drama de uma forma que a sociedade não aceite. A comédia da Restauração era, efectivamente, vista de dentro, ou seja, tanto Etherege como Dryden, Wycherley e Congreve escrevem, não com o anonimato social de Shakespeare ou com o distanciamento de Jonson, mas do ponto de vista de uma aristocracia requintada que fornecia, ela mesma, o material e o público para as suas peças. Ao procurarmos, assim, qualidades distintivas na comédia da Restauração damos-nos conta da orientação social, cujo sentido parece ter sido influenciado, senão mesmo determinado, pela estreita ligação que então se vivia entre a corte e o teatro. Em suma, o drama da Restauração afigura-se-nos como o repositório dos preconceitos, das preocupações, dos costumes e dos valores sociais de um grupo numericamente pequeno.

É lugar comum afirmar que os enredos e as personagens desta comédia se foram larga e sucessivamente repetindo de peça em peça ao longo de quarenta anos. Porém qualquer conclusão daí consequente não passa certamente por uma análise de enredos ou pela caracterização das personagens, mas antes por um estudo dos condicionalismos que tornaram essa repetição irrelevante para o sucesso da comédia da época.

De facto, as intermináveis histórias de sedução e adultério, os repetidos estereótipos de *wit* e coquetismo, e as frequentes oposições entre campo e cidade forneciam tão somente a tela onde se pintavam os verdadeiros traços do drama oferecido pela comédia da Restauração, nomeadamente, os distintos códigos de discurso e de conduta compartilhados por dramaturgos, personagens, actores e espectadores.

Se o drama constitui, efectivamente, um intercâmbio entre participantes no palco e fora dele, uma verdadeira extensão do

---

(22) Shershow, *op. cit.* p 10

(23) Sharma, *op. cit.* p 13

*homo ludens*, então o período da Restauração oferece o exemplo de um dos mais raros "jogos" da história teatral. Representada, inicialmente, num teatro de pequenas dimensões e reflectindo o comportamento de uma audiência invulgarmente homogênea, cujas pré-concepções o dramaturgo partilhava, a comédia da Restauração rapidamente desenvolveu um discurso intimista e uma conduta apenas decifrável por aqueles que comungavam dos mesmos sinais privados.

Segundo Styan "play implies interplay" e o verdadeiro estudo do drama implica uma análise do jogo que se estabelece entre o palco e a audiência<sup>(24)</sup>. A esse propósito Styan escreve ainda:

The Restoration especially enjoyed a comedy of non-illusion. It was replete with stage convention and practice which deny any idea that the drama sought some kind of realism-conventions which included prologues and epilogues, soliloquies and asides, winks and double-takes, glances and throw-aways. All were at work linking the stage and the audience, so that the drama was less a realistic portrait of Restoration life than a stage image, at best an extension of its self-image. The comic stage held no mirror up to nature, but, to echo Swift, was a 'sort of glass, wherein beholders do generally discover everybody's face but their own' <sup>(25)</sup>.

A homogeneidade do público na época permitia ao dramaturgo e à audiência criar uma comédia social na qual um certo clima de intimidade encorajava a livre expressão de opinião e emoções:

This final element of homogeneity produced a drama of unique mutuality, and so in yet another way the conditions were ripe for a drama played as a social game<sup>(26)</sup>.

Por outro lado, os teatros do período não permitiam a ilusão dramática, simplesmente porque tanto os actores em palco como a audiência eram iluminados por uma mesma luz levando a que qualquer representação em tais condições de iluminação se revestisse de um carácter muito particular. Sem o refúgio de uma parede de penumbra, o actor tende a representar no "mundo" real do público que o observa. Esta e outras características físicas do teatro ditavam o tipo de diálogo que se escrevia, a forma de actuação empreendida pelos actores e a atenção dedicada ao espectáculo em cena. Baseado nesta relação íntima e complexa entre actor e espectador, Marion Jones caracteriza o teatro da Restauração como um teatro de actores<sup>(27)</sup>. Era,

---

[24] J L. Styan, *Restoration Comedy in Performance*, Cambridge, CUP, 1986, p 5

[25] *Ibid.*, pp.5-6.

[26] *Ibid.*, p 8.

[27] Marion Jones, "Actors and Repertory" in T.W. Craik (ed.), *The Revels: History of Drama in English*. London, Methuen & Co Ltd., vol. V - 1660-1750, 1976, pp. 131-133.

efectivamente, o brilho pessoal dos comediantes que fixava as atenções, não a qualidade intrínseca do repertório. O sistema pelo qual um actor "se apoderava" de um papel, assistindo-lhe o direito de o fazer sempre que a companhia repunha a peça, não podia deixar de consolidar a tendência para se dar mais importância ao actor que à peça. Os actores eram vistos como seres humanos habitando o mesmo mundo atarefado e o público tinha consciência da óbvia continuidade das personalidades ocultas por detrás das várias máscaras.

A relação física que se estabelecia entre ambas as identidades determinava a qualidade do discurso teatral não surpreendendo, assim, o facto de o indispensável aparte constituir a convenção dominante do discurso nas comédias. Explícito ou mesmo implícito, este revela-se como um dos efeitos mais brilhantes do estilo cómico da comédia da Restauração, encorajando o actor a sair do seu papel constantemente para chegar ao espectador, tornando-se este mais do que um observador passivo. Tecnicamente, o aparte tem como receptor exclusivo o espectador, suspendendo-se a acção enquanto esse estiver a ser produzido. É como se se verificassem dois níveis de percepção exigidos ao espectador; por um lado, à medida que assiste ao desenrolar da acção teatral e, por outro, ao consciencializar-se do efeito do aparte. A comédia torna-se, desta forma, mais irónica e o seu efeito muito mais vinculativo.

O disfarce e as falsas identidades constituem alguns dos outros mecanismos típicos da comédia da Restauração, causando inúmeras situações ambíguas e alimentando intrigas complicadas e confusas:

(...) the mask became a central symbol of Restoration theatre. ... Masking takes many forms, either cloaking a harsh reality in an acceptable appearance, or protecting a truth from inconvenient or premature disclosure. Sometimes it is a disguise indicating a need for anonymity, sometimes a deceit indicating hypocrisy ... sometimes the façade of urbane manners and wit behind which the clever individual manipulates society for personal ends<sup>(28)</sup>.

A paixão que a época nutria, particularmente, pelo disfarce não tem qualquer equivalente na dramaturgia moderna nem uma explicação simplista. Na opinião de Norman Holland o disfarce tornara-se, no século XVII, uma questão de significado cósmico, um elemento fundamental na filosofia ética e metafísica, amplamente o resultado de uma nova ciência. Os dramaturgos

---

(28) · R.W. Bevis, *English Drama: Restoration and Eighteenth Century, 1660-1789*, London and New York, Longman, 1988, p.71.

ligados à recentemente formada *Royal Society* permaneciam expostos a essa nova orientação científica<sup>(29)</sup>.

Os relatos sobre a forma como a sociedade vivia o disfarce são inúmeros, envolvendo quase sempre membros da corte, predominantemente femininos. As implicações do disfarce envolviam, assim, as próprias atitudes do século em relação aos jogos de dissimulação e afectação, à discrepância entre aparência e realidade e ao próprio ornamento da linguagem. Norman Holland sumariza essa atitude estabelecendo inclusive um paralelo com as épocas posteriores:

We have come some distance from Rochester's disguising himself as an Italian mountebank, but, in a sense, we have come back where we started. In so doing, we have seen that the separation of appearance from nature was a central concept in Restoration manners, morals, pranks, politics, science, and literary and linguistic theory. Clothing, cosmetics, manners, social rules, similitudes, disguise, deception, affectation, dissimulation, reputation (the stuff of Restoration comedies) all acquired special meaning in the Restoration, just as clockwork devices did in the eighteenth century, growing things in the nineteenth, or myths and symbols in our own<sup>(30)</sup>.

A nossa argumentação neste campo não estaria completa se não referíssemos a estrutura financeiro-política do teatro (monopólio do rei) durante o reinado de Carlos II, cujas características terão levado a uma relação peculiarmente conflituosa entre dramaturgos e o público que frequentava o teatro<sup>(31)</sup>. Sentimentos como a desconfiança, o desconforto e até mesmo hostilidade são manifestamente expressos nos prólogos e epílogos de carácter agressivo, bem como nas próprias peças com enredos confusos e perturbadores do ponto de vista social e moral. James Thompson explica:

What appear to us as hopelessly disunified and inexplicably contradictory plays, encompassing poetical justice and the interpositions of Providence, along with cynical doctrines of hedonistic appetite, reflect ideological conflict in the years between England's two revolutions. The drama of William Wycherley provides a brief example of these forces, as his plays get demonstrably more aggressive<sup>(32)</sup>.

A julgar pelos relatos contemporâneos, diários e registos de história teatral, as representações dramáticas eram

---

(29) - Norman Holland, *The First Modern Comedies*, capítulo VI "Disguise, Comic and Cosmic".

(30) - *Ibid.*, p.57.

(31) - De entre os trabalhos mais recentes que abordam a questão do monopólio teatral na época da Restauração encontramos a colectânea de ensaios editada por Robert D Hume, *The London Theatre World 1660 1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1980.

(32) - James Thompson, "Ideology and dramatic form: the case of Wycherley", *Studies in the Literary Imagination*, vol 47, No 1, 1984, p 49

frequentemente interrompidas pela audiência, os actores vítimas de agressões e o próprio teatro palco da desordem<sup>(33)</sup>. Ressentidos do gosto e da conduta do público, os dramaturgos escreviam dedicatórias, prólogos e epílogos pouco lisonjeadores para com os frequentadores do teatro. Teoricamente, prefácios e prólogos, tal como os exórdios clássicos, deveriam apelar humildemente à opinião favorável da audiência. No entanto, neste período, as referências directas ao espectador são manifestamente mais hostis que humildes.

No ponto de vista de Thompson, a agressão verbal para com a audiência revela estar na sequência directa da situação histórica particular de uma classe de escritores. A hostilidade constituía, assim, uma pré-condição de escrita, onde o autor encara uma audiência que não consegue respeitar, de quem não espera vir a ser respeitado e vice-versa. Dependente de um condicionalismo retórico de tal natureza nenhum autor recorre ao apelo directo à audiência nem às mais óbvias técnicas de persuasão tais como o elogio e outras formas de cumprimentos, despertando, antes, o interesse apelando a emoções como a perplexidade e a surpresa:

[...] for this is an audience which can only be entrapped into approval. The need to cozen the audience is overdetermined, by the economic conditions of the theatre, by class structure and court patronage, by aesthetic ideology of literary fame and worth, and by individual desires for approval, all of which result in attempts to move the audience against its will<sup>(34)</sup>.

As condições gerais de desconfiança ajudavam a formar a retórica dos prólogos, epílogos e das próprias peças. O orador do epílogo distingue, geralmente, os espectadores atentos e apreciadores da actuação das "gentes" vulgares que frequentavam as galerias. Esta dinâmica de distinção social e polarização de classes é ilustrada na reacção estratificada à peça *The Plain Dealer* de Wycherley, tal como o reporta John Dennis:

There was Villers Duke of Buckingham, Wilmot Earl of Rochester, the late Earl of Dorsett, the Earl of Mulgrave ... Mr Savil, Mr. Buckley, Sir John Denham, Mr. Waller &c. When these or the Majority of them Declard themselves upon any new Dramatick performance, the Town fell Immediately in with them ... And when upon the first representation of the *Plain Dealer*, the Town, as the Authour has often told me, appeared Doubtfull what Judgement to Form of it; the foremention'd gentlemen by

---

(33) A propósito do comportamento da audiência e das sucessivas queixas dos dramaturgos ver Montague Summers, *The Restoration Theatre*. New York, Humanities Press, 1964, pp 67-81

(34) Thompson, "Ideology and Dramatic Form: The case of Wycherley", p.52



their loud approbation of it, gave it both a sudden and a lasting reputation<sup>(35)</sup>.

A nossa intenção não é referir antigos e questionáveis clichés sobre o conflito de classes, mas analisar e reflectir sobre a resposta complexa da audiência na época.

Quaisquer que fossem as causas mais imediatas, os dramaturgos da Restauração não estavam acostumados a audiências dóceis, de quem podiam esperar estreita cooperação nem, tal como afirma Robert Hume, com as quais uma única fórmula de sucesso pudesse ser repetida nas diversas épocas teatrais<sup>(36)</sup>.

A carreira teatral de Wycherley, por exemplo, oscila entre momentos de sucesso e de fracasso. A sua primeira peça, *Love in a Wood*, foi extremamente popular; a segunda, *The Gentleman Dancing-Master*, um fracasso total; posteriormente, *The Country Wife* foi bem acolhida entre o público enquanto *The Plain Dealer* se deparava com reacções complexas e contraditórias.

Existiam, naturalmente, muitos factores envolvidos no sucesso de uma peça, de entre os quais o facto de ter amigos na corte não era o menos importante. As querelas pessoais e literárias entre poetas e respectivos patronos não podem, porém, ser todas atribuídas a causas políticas ou económicas.

Carlos II nunca conseguiu recrear a autocracia absoluta de seu pai e, por conseguinte, Wycherley enfrenta uma audiência muito mais heterogénea do que aquela para a qual Ben Jonson escreveu; uma audiência sem interesses unificadores, quer a nível político, financeiro ou mesmo estético. Parecia impossível satisfazer um determinado sector do público sem ser em detrimento de qualquer outro, o que explica a razão pela qual Wycherley terá optado por insultar todo o painel social, desde a aristocracia às camadas sociais mais baixas. Era como se na década, entre a aparente paz e estabilidade de 1660 e a violência aberta de 1680, cada grupo de frequentadores do teatro apenas se sentisse satisfeito vendo os seus inimigos atacados em palco, mesmo se eles mesmos também fossem alvos de sátira.

Comentários contemporâneos às peças de Wycherley elogiam a força do seu ataque. Dryden considerou *The Plain Dealer* da seguinte forma:

---

(35) *The Critical Works of John Dennis*, Vol. II, p. 277

(36) Robert D. Hume, *The Development of English Drama in the late Seventeenth Century*, pp. 10-19

(...) one of the most general, and most useful satires which has ever been presented on the English theatre<sup>(37)</sup>.

Evelyn terá feito um comentário idêntico no seu diário:

As long as men are false and women vain,  
While gold continues to be virtue's bane,  
In pointed satire Wycherley shall reign<sup>(38)</sup>.

Apesar de tudo, nenhum dramaturgo do período conseguiu viver sucesso após sucesso; nem um único, alguma vez descobriu como agradar ao público o tempo todo.

### Bibliografia

- BEVIS, R.W., (1988) - *English Drama: Restoration and Eighteenth Century, 1660-1789*, London and New York, Longman.
- COOK, David and John SWANNEL (eds.), (1975) - *The Country Wife: William Wycherley*, London, Methuen & Co. Ltd..
- CRAIK, T.W. (ed.), (1976) - *The Revels: History of Drama in English*, London, Methuen & Co Ltd., vol. V- 1660-1750.
- DENNIS, John, (1939-43) - *The Critical Works of John Dennis*, 2 Vols., E. Niles Hooker (ed.), Baltimore, Johns Hopkins UP.
- DOBREE, Bonamy, (1924) - *Restoration Comedy 1660-1720*, Oxford, Oxford University Press.
- DRYDEN, John, (1962) - *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, 2 Vols., George Watson (ed.), London, John dent.
- HOLLAND, Norman, (1959) - *The First Modern Comedies: The Significance of Etherege, Wycherley and Congreve*, Massachusetts, Harvard UP.
- HORÁCIO, (1984) - *Arte Poética*, Lisboa, Editorial Inquérito, Ltd..
- HUME, Robert D., (1990) - *The Development of English Drama in the late Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press.
- HUME, Robert D., (1980) - *The London Theatre World, 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois UP.
- POWELL, Jocelyn, (1984) - *Restoration Theatre Production*, London, Routledge & Kegan Paul.
- ROGERS, Katherine, (1972) - *William Wycherley*, New York, Twayne Publishers, inc..
- SALGADO, (1980) - *Gamini, English Drama: A Critical Introduction*, London, Edward Arnold.
- SHARMA, R.C., (1986) - *Themes and Conventions in the Comedy of Manners*, London, Asia Publishing House.
- SHERSHOW, S.C., (1986) - *Laughing Matters*, Amherst, The University of Massachusetts Press.
- STOLL, Elmer E., (1934) - "The *Beau Monde* at the Restoration", *Modern Language Notes*, vol.49.
- (1943) - "The 'Real Society' in Restoration Comedy: Hymeneal Pretenses", *Modern Language Notes*, vol.58.
- STYAN, J.L., (1986) - *Restoration Comedy in Performance*, Cambridge, CUP.

(37) - Dryden, "Heroic Poetry and Poetic Licence", in *Essays and Belles Lettres*, p.111

(38) - Citado por Bonamy Dobrée, *Restoration Comedy 1660-1720*, Oxford, Oxford University Press, 1924, p.82.

- SUMMERS, Montague. (1964) - *The Restoration Theatre*. New York, Humanities Press.
- THOMPSON, James. (1984) - "Ideology and Dramatic Form: the Case of Wycherley". *Studies in the Literary Imagination*. vol.47, No.1.
- THORNDIKE, Ashley H., (1965) - *English Comedy*. New York, Cooper Square Publishers, inc.
- TREVELYAN, G.M., (1984) - *English Social History*. Middlesex, Penguin Books.
- ZIMBARDO, Rose A., (1965) - *Wycherley's Drama: A Link in the Development of English Satire*. New Haven and London, Yale UP.