

DÉBORA AMORIM GARCIA ARDAIS

**MOVIMENTOS DA ESCRITURA EM JOHN GAY, AUTOR
DE *THE BEGGAR'S OPERA***

PORTO ALEGRE

2008

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA COMPARADA E
INTERDISCIPLINARIDADE**

**MOVIMENTOS DA ESCRITURA EM JOHN GAY, AUTOR
DE *THE BEGGAR'S OPERA***

DÉBORA AMORIM GARCIA ARDAIS

ORIENTADORA: PROF^a DR^a MÁRCIA IVANA DE LIMA E SILVA

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2008

Para a minha mãe,
com amor e saudade.

AGRADECIMENTOS

À minha família e aos meus amigos agradeço o carinho, o incentivo e o apoio;

À minha orientadora, Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva, pela iluminação do trajeto a percorrer, pela paciência e amizade durante essa difícil caminhada acadêmica;

À grande amiga e parceira de graduação Ione Ritter, pelo apoio incondicional;

À amiga e colega Liane Zanescó, pelo contato inicial com a Profa. Márcia Ivana, pelos materiais indicados e pelos sábios conselhos de quem já trilhou esse percurso;

À diretoria do Brasas, representada pela Profa. Rúbia Fernandes, pela compreensão da minha indisponibilidade nesses últimos meses;

Aos professores e colegas, de graduação e pós-graduação, cujas contribuições foram inestimáveis.

RESUMO

O presente estudo examinou a trajetória literária do autor inglês John Gay sob o viés da sua correspondência, com o objetivo de encontrar exemplos de seu processo de criação nas suas cartas. Selecionou-se um *corpus* composto de cartas escritas por e para John Gay, famoso pela criação da *ballad opera* *The Beggar's Opera*, escrita em 1728. Dentre os seus mais importantes correspondentes, destacam-se os escritores Alexander Pope e Jonathan Swift. A análise das cartas mostrou que seu objetivo ia muito além da simples comunicação. Foi possível examinar algumas etapas do processo de criação do escritor através de trechos de poemas, alusões literárias e informações de fontes contidas nas cartas. Tais descobertas servem para afirmar o caráter literário da correspondência, que pode servir como espaço de expressão artística e território da criação. O questionamento decorrente dessa afirmação é acerca dos limites que separam os dois gêneros, literário e epistolográfico.

Palavras-chave:

John Gay – *The beggar's opera* – epistolografia – processo de criação

ABSTRACT

This study examined the literary career of the eighteenth century writer John Gay from the point of view of his letters, with the aim of finding examples of his creation process in his correspondence. A corpus consisting of letters written by and to John Gay, who is famous for his ballad opera *The Beggar's Opera* written in 1728, was selected. Among his most important correspondents were the famous writers Alexander Pope and Jonathan Swift. The analysis of the letters showed that their aim reached beyond communication. It was possible to examine some stages of the author's creation process through lines of his poems, literary allusions and sources expressed in his letters. These findings affirm the literary character of the correspondence, as a way of artistic expression and territory of creation. This statement raises a question about the border between literary genre and correspondence.

Key-words:

John Gay – *The beggar's opera* – correspondence – creation process

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 POR TRÁS DOS PALCOS	11
1.1 TRAGÉDIA E COMÉDIA	11
1.2 LITERATURA E TEATRO	14
1.3 ÓPERA	16
1.4 <i>BALLAD OPERA</i>	18
1.5 CONTEXTO HISTÓRICO	23
2 O MISSIVISTA JOHN GAY	30
2.1 O AUTOR JOHN GAY	30
2.2 O GÊNERO EPISTOLAR	32
2.3 CARTAS DE JOHN GAY	36
2.4 O DIÁLOGO EPISTOLAR ENTRE JOHN GAY E JONATHAN SWIFT	59
3 DO TEXTO AO PALCO	79
3.1 A CRÍTICA FEITA POR <i>THE BEGGAR'S OPERA</i> NA CORRESPONDÊNCIA DO AUTOR	79
3.2 CORRESPONDÊNCIA E VIDA LITERÁRIA APÓS <i>THE BEGGAR'S OPERA</i>	96
CONCLUSÃO	104
REFERÊNCIAS	110
ANEXOS	114
ANEXO 1 Última carta de John Gay para Jonathan Swift	115
ANEXO 2 Carta de Jonathan Swift a John Gay	116
ANEXO 3 Mendigo ou Malandro?	118
ANEXO 4 Ópera do Mendigo	119

INTRODUÇÃO

Se o fim da obra de arte é criar vida, dar ao leitor uma emoção realíssima da vida, de coisa intensa e ambiente, temos que chegar à conclusão de que a carta substanciosa vale tanto como arte quanto um poema (MANUEL BANDEIRA).

John Gay (1685-1732) não é um autor muito estudado, nem muito conhecido entre os brasileiros. No entanto, estamos ligados a ele de alguma maneira. Autor inglês de um tempo em que a Inglaterra não produzia grandes peças teatrais, uma vez que a era Shakespeare havia terminado e o país sofrera com o fechamento dos teatros pelos Puritanos, Gay salientou-se pela criação da peça satírica *The Beggar's Opera*, em 1728. Era o início do século XVIII e a sociedade inglesa sofria com sérios problemas como desemprego, corrupção e violência. Assim como na ditadura militar no Brasil, a Inglaterra, durante esse período, vivia sob o império da censura. Correspondências eram violadas, pessoas eram demitidas por motivos ideológicos, havia perseguição política e proibição de manifestações culturais.

Poeta e dramaturgo, Gay escreveu vários poemas e peças, sendo que seu primeiro poema, *Wine*, foi publicado em 1708. Sua produção literária era acompanhada de perto pelos amigos, especialmente por Alexander Pope e Jonathan Swift, dois grandes escritores da época. No teatro, o autor conheceu o fracasso e o sucesso. Seu primeiro triunfo ocorreu em 1715, com a peça *The What D'ye Call It*, que misturava vários gêneros dramáticos. Finalmente, em 1728, Gay inaugurou uma nova forma de ópera cômica, que intercalava diálogos com músicas familiares do público, vindas de baladas populares e do folclore britânico.

The Beggar's Opera inaugurou uma nova etapa no teatro inglês, apresentando uma ópera satírica, um presídio como cenário, personagens contraventores e a sugestão de que os crimes e os vícios estão presentes em todos os níveis da sociedade. A partir dela, a nomenclatura *ballad opera* passou a significar a representação da idéia de que as leis e a ética não passavam de limitações arbitrárias. Considerado o trabalho mais importante na carreira de John Gay, *The Beggar's Opera* contou com sessenta e duas apresentações ininterruptas apenas na primeira temporada, número considerado extraordinário para a época.

Dois séculos mais tarde, o dramaturgo alemão Bertolt Brecht se encanta pelos mendigos de Gay e cria *Die Dreigroschenoper*, baseada na peça inglesa. Em 1978, Chico Buarque compõe a *Ópera do Malandro*, fundamentada nas duas peças anteriores¹. É exatamente essa peça tão brasileira que mostra o submundo da nossa sociedade, que estabelece a ligação entre nós e o autor inglês John Gay, entre os problemas do século XXI e os do século XVIII.

O presente estudo detém-se na análise da trajetória literária do autor John Gay, a partir de sua correspondência. Serão analisados os rastros e as marcas deixadas pelo autor nas suas cartas, na busca de aspectos da sua elaboração criativa, com o objetivo de relacioná-los à produção literária. Para isso, serão examinadas as correspondências ativa e passiva do escritor, levando em consideração seus correspondentes mais relevantes.

O processo de análise iniciará com o exame das características que abrigam tragédia e comédia sob a denominação do gênero dramático, seguido de uma breve discussão sobre a aproximação entre literatura e teatro, um pequeno histórico da ópera para finalmente chegar à *ballad opera*, que não recebe a categorização de gênero, mas que identifica determinados textos como *The Beggar's Opera*. O capítulo é finalizado com a contextualização histórica da peça mais importante da carreira de John Gay.

No segundo capítulo, informações pertinentes sobre o autor serão abordadas, seguidas de um histórico acerca da teorização do gênero epistolar. Tal exame encaminhará para as cartas de John Gay. A correspondência ativa do autor foi reunida em livro por C.F. Burgess, em 1960. As cartas em que o autor era o destinatário foram extraídas da biografia escrita pelo professor David Nokes e do livro de Lewis Melville, *Life and letters of John*

¹ Há também uma *ballad opera* australiana baseada em Gay: *The Convict's Opera*, escrita por Stephen Jeffreys.

Gay. Em virtude da relevância de Jonathan Swift como correspondente do poeta, haverá uma observação mais atenta sobre o diálogo epistolar desenvolvido entre os dois autores.

O terceiro capítulo procederá à recuperação da intencionalidade da crítica do autor, na composição de *The Beggar's Opera*, em sua correspondência. Através das cartas, em diálogo com a obra e outras fontes pertinentes, como a biografia escrita pelo professor David Nokes, as edições de correspondência de Burgess e Melville e as teses de doutoramento de Gilman e O'Keefe, será traçado um percurso hipotético de composição, produção e recepção da peça. A pesquisa será encerrada com as missivas dos últimos anos de vida do escritor. Será analisado o impacto sofrido pela censura na correspondência e na vida literária de John Gay.

Um ponto que perpassa o corpo desta dissertação é o da literariedade epistolar. Por muitas vezes, serão questionados os limites que separam os dois gêneros, epistolográfico e literário, com o objetivo de mostrar que as missivas podem ser vistas não apenas como meros veículos de comunicação, mas como exemplos de expressão artística.

1 POR TRÁS DOS PALCOS

The purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure (WILLIAM SHAKESPEARE – *Hamlet*).

1.1 TRAGÉDIA E COMÉDIA

Tragédia e comédia, subdivisões do gênero dramático sistematizadas por Aristóteles, têm suas origens nos cultos dionisíacos, que ocorriam na cidade de Atenas e demais localidades da Ática. A tragédia grega construiu-se através da apropriação da literatura épica, lírica e de rituais sacros. O teatro grego unia religião, política e sociabilidade e não apresentava enredo, mistério ou surpresa para o espectador. A tragédia grega tinha por objetivo a paixão de Dioniso. O herói em cena era o próprio deus e todas as personagens do teatro grego eram máscaras do herói original. Dioniso aparece, então, numa diversidade de figuras ou máscaras de heróis combatentes, exposto à vontade particular. Segundo Nietzsche², “o deus manifesta-se como um indivíduo exposto ao erro, sujeito ao desejo e ao sofrimento”.

A comédia surgiu a partir dos cantos fálicos associados aos ritos de fertilidade em homenagem a Dioniso. Junito de Souza Brandão³ salienta que, além dos ritos religiosos, os gregos vivenciavam ritos profanos e, a partir da fusão entre o religioso e o profano, surge a comédia:

² NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Origem da Tragédia*. São Paulo: Moraes, 1984.

³ BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 75.

A comédia nasceu do *kômos*, dionisíaco, que não é uma farsa, mas que, mesmo sob a forma ritual, comporta um elemento satírico e, por isso mesmo, recorre aos processos ordinários da farsa.

Apesar de contemporâneas, a comédia Antiga só foi oficializada meio século após a tragédia, isto é, em 486 a.C. Aristóteles afirma que a tragédia é a mimesis de uma ação importante e completa, num estilo agradável, executada por personagens que representam os homens melhores do que são, a fim de suscitar terror e piedade e realizar a catarse dessas emoções, enquanto a comédia os representa inferiores, risíveis em razão de alguma falha. A tragédia não representa caracteres, ela é a representação de um sistema de ações, no qual o herói trágico coloca em cena as possibilidades mais extremadas que um indivíduo tem dentro dos grandes deveres éticos do seu mundo. É na ação trágica que o seu caráter elevado é realçado, na busca do restabelecimento de sua honra insultada. Já na comédia, a ação é absurda, mesmo que os desígnios do herói sejam grandiosos.

Tendo em vista que a arte é mimética, isto é, construção artificial do real e não realidade, a tragédia apresenta os mitos através do poético e não em sua natureza brutal. A catarse é provocada pela compaixão e terror suscitados pela tragédia. Brandão⁴ esclarece que:

Todos os mitos são, em sua forma bruta, horríveis e, por isso mesmo, atrágicos. O poeta terá, pois, de introduzir, de aliviar essa matéria bruta com o terror e a piedade, para torná-los esteticamente operantes. As paixões arrancadas assim de sua natureza bruta alcançam pureza artística, tornando-se, na expressão do Estagirita, uma alegria sem tristeza. Destarte, os sentimentos em bruto da realidade passam por uma filtragem e a tragédia “purificada” vai provocar no espectador sentimentos compatíveis com a razão. Assim poderá Aristóteles afirmar que a tragédia, suscitando terror e piedade, opera a purgação própria a tais emoções, por meio de um equilíbrio que confere aos sentimentos um estado de pureza desvinculado do real vivido.

Partindo do conceito de catarse na tragédia, Ivo Bender⁵ estabelece um paralelo com a catarse na comédia, explicando que “ela se mostra pelo alívio de tensões previamente suscitadas que, esvaziando-se, dão lugar ao riso”. O riso proveniente da comicidade é um fenômeno que se realiza preferencialmente em grupo. Henri Bergson⁶ constata que o riso é um ato social, que é melhor quanto maior for o público assistindo à

⁴ Ibid., p. 13-14.

⁵ BENDER, Ivo. *Comédia e riso* – uma poética do teatro cômico. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1996, p. 52.

⁶ BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

cena cômica. A comicidade provém de uma ruptura com um padrão rígido, como explica Bender⁷:

Os objetos serão risíveis se neles o homem imprimir sua marca. A marca assim deixada deverá ser reveladora de alguma falha, no sentido amplo, ou revelar um padrão de gosto que fuja à norma vista como adequada.

O período inicial da comédia, classificado como Comédia Antiga, coincide com o apogeu da sociedade ática, fase em que havia liberdade de expressão absoluta. No século V a.C., Atenas destaca-se por sua cultura, prosperidade e poderio militar. Em 479 a.C., os helenos, liderados por Atenas e Esparta, derrotam seu maior inimigo, o império persa. O grande articulador ateniense, Péricles, defendia a idéia da paz como situação favorável ao crescimento econômico e cultural da Grécia. Durante o seu governo, o teatro grego atinge o seu apogeu e, com o objetivo de incentivar os mais pobres a freqüentarem os espetáculos, é criado um subsídio. Aristófanes é o grande autor da Comédia Antiga.

Contudo, a rivalidade política e econômica leva as duas grandes nações gregas, Atenas e Esparta, à Guerra do Peloponeso. Durante a guerra, uma terrível peste vitima grande parte da população ateniense e Péricles morre em 429 a.C. Bloqueada por terra e por mar, Atenas acaba rendendo-se ao poder espartano, aniquilando a nação democrática e, concomitantemente, a democracia plena da palavra. Assim, perde-se o ideal patriótico que alimentava a Comédia Antiga.

A guerra do Peloponeso marca o fim da civilização ateniense como força dominante. No século IV a.C., a Grécia, como um todo, torna-se uma potência decadente (em Atenas, mais da metade da população compõe-se de escravos). Estava aberto o caminho para a invasão macedônica. Esse momento de transição é representado pela Comédia Média ou *Mése*, que se utiliza da paródia mitológica, das sátiras aos sistemas filosóficos e aos costumes.

A mentalidade grega havia mudado, o ideal guerreiro e patriótico do século anterior já não existia mais. Voltados para o lar, os gregos passaram a produzir a Comédia Nova ou *Néa*, voltada para o privado, para as situações íntimas dos cidadãos. Em suma, os temas da Comédia Nova são as relações humanas e sua estrutura é bastante diferente da comédia Antiga. A linguagem insolente de Aristófanes cede espaço à linguagem comedida

⁷ BENDER, op.cit., p. 53.

de Menandro. O professor Junito de Souza Brandão⁸ destaca que “se a grande paixão do século V haviam sido os deuses, a *polis* e o *logos*, a do século IV hão de ser a família e o amor”.

Havia pouca ou nenhuma tragédia na literatura medieval, pois a tragédia era então entendida mais como narrativa do que como drama, e a estrutura geral da crença medieval reservava pouco espaço para a ação verdadeiramente trágica. A comédia, por sua vez, durante a Idade Média, parece não ter tido grande receptividade, e o próprio termo passa a designar uma narrativa ou um poema com um desenlace feliz. Só no fim desse período, mais concretamente após o século XIII, se recuperam algumas manifestações do espírito da comédia na representação de farsas e interlúdios. Com o Renascimento, o termo readquire o seu sentido primitivo, e os novos comediógrafos buscam inspiração nos autores greco- latinos.

1.2 LITERATURA E TEATRO

A literatura envolve um campo vasto e, muitas vezes, híbrido, que impede a fixação de fronteiras rígidas. Carlos Reis⁹ destaca a dificuldade de se estabelecerem fronteiras que delimitem o fenômeno literário, refletindo sobre a questão “indagar o que cabe e o que não cabe dentro do campo literário”. Para ele, o texto dramático não pode ser dissociado do espetáculo teatral, uma vez que o modo dramático vai além do plano da leitura e dos estudos literários, tendo em vista as suas “virtualidades espetaculares”. Ivo Bender¹⁰ enfatiza que o aspecto de ato público é essencial ao fenômeno dramático e, segundo ele, esse caráter acentua-se na comédia.

Aristóteles postula que as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia. Na realidade, o mito ou enredo é um dos elementos fundamentais da narrativa dramática e a diferença substancial entre o gênero trágico e o cômico se dá na qualidade das ações. Em ambos os gêneros, o enredo é composto da ação ou de pequenas ações encadeadas que

⁸ BRANDÃO, op.cit., p. 92.

⁹ REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 265.

¹⁰ BENDER, op.cit.

terminam na ação principal. Na comédia, a construção do enredo se dá a partir de eventos risíveis, sem descartar impossibilidades e absurdos como fontes geradoras do cômico.

Ao compararmos um romance a uma peça teatral, as semelhanças saltam aos olhos: uma história envolvendo algumas pessoas num dado momento e lugar. Segundo Décio de Almeida Prado¹¹, a personagem é um importante ponto de distinção entre esses dois gêneros literários, pois, no teatro as personagens constituem praticamente a totalidade da obra, “nada existe a não ser através delas [...] tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator”. O ator é uma figura fundamental na arte dramática, pois cabe a ele dar vida à personagem. Na comédia, assim como a ação cômica, a personagem é também rebaixada em relação à personagem trágica. Sua falha pode levá-la à felicidade pessoal ou à sua punição e conseqüente alegria dos que a cercam. Contudo, é importante lembrar que “o aniquilamento da personagem portadora do vício ou do defeito não se faz presente¹²”.

Na comédia, os heróis, os deuses ou os mortais expõem seu lado risível. Ivo Bender¹³ esclarece que “juntamente com o enredo, a personagem rebaixada e a evidência de seu ridículo atravessarão a história da comédia”. As personagens cômicas, em sua maioria, recaem sobre três categorias: bufônicas, irônicas ou fanfarrônicas, sendo que a ironia não precisa estar restrita às falas do herói, ela pode se fazer presente em todo o texto. Se o herói trágico age sozinho, dificilmente o mesmo ocorrerá com o herói cômico. Com relação à tragédia, Jacqueline de Romilly¹⁴ salienta que:

A atitude do herói, o seu apaixonado desejo de honra, a sua recusa a qualquer compromisso, só nos tocam tão fortemente porque esta atitude condiz com a solidão e com a aceitação da morte. A série de confrontos que opõem os heróis às outras personagens não tem por única função dar aos seus sentimentos um contorno mais claro e rigoroso: tem também por efeito isolar progressivamente estes heróis de qualquer ajuda e de qualquer suporte humanos.

Já na comédia, as ações do herói são acompanhadas por um duplo ou cúmplice que auxilia na busca do seu objetivo. A duplicidade também pode estar associada à fantasia ou ao maravilhoso. Ivo Bender¹⁵ lembra que “de Plauto à comédia atual, a presença do

¹¹ ALMEIDA PRADO, Décio. Personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio. *Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 84.

¹² BENDER, op. cit., p.24.

¹³ Ibid., p. 35.

¹⁴ ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Lisboa: Edições 70, 1999, p.82.

¹⁵ BENDER, op. cit., p. 41.

duplo é um dos mais recorrentes artifícios cômicos”. O papel do confidente, por exemplo, é explicado por Décio de Almeida Prado¹⁶ como sendo “o desdobramento do herói, o *alter ego*, o empregado ou o amigo perfeito perante o qual deixamos cair as nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável”.

O desvelamento das falhas das personagens não precisa acontecer de maneira repentina na comédia. O próprio título da peça pode demonstrar a existência implícita da falha, muito antes de revelá-la. E é exatamente nessa condição que é possível enquadrar *The Beggar's Opera*, já que mendigos não escrevem nem freqüentam óperas, portanto, não há a necessidade de uma revelação repentina de falhas das personagens.

1.3 ÓPERA

Os gregos já uniam o canto ao teatro, realizando representações teatrais acompanhadas de música e dança. Séculos mais tarde, os franceses desenvolveram um gênero de teatro caracterizado pela união de poesia, dança, música e encenação. No entanto, foi em Florença, na Itália, por volta de 1600, que a ópera começou a tomar forma e a partir de lá se alastrou por toda Europa e pelo resto do mundo. No século XVIII a produção de óperas na Itália superou outras expressões artísticas musicais e dramáticas. As primeiras óperas não apresentavam cenas cômicas. A comédia popular italiana era representada pela *commedia dell'arte*. A ópera cômica, como um gênero distinto, se desenvolveu a partir da segunda metade do século XVII, momento em que a ópera deixou os salões da aristocracia para alcançar os palcos dos teatros populares. O primeiro teatro destinado a abrigar óperas foi aberto em Veneza, no ano de 1637.

A ópera italiana atravessou fronteiras e ganhou espectadores por toda a Europa. Viena tornou-se um grande centro de ópera fora da Itália. Na Alemanha, um dos compositores italianos admirados foi Agostino Steffani (1654-1728). Sua ópera, caracterizada pela seriedade musical, ganhou sucessores alemães como Kaiser e Handel. Leipzig tornou-se um dos centros germânicos de óperas, onde as apresentações eram, na maioria, traduções de textos italianos. Com a abertura em Hamburgo da primeira casa de óperas fora da Itália, a ópera alemã começou a se desenvolver.

¹⁶ ALMEIDA PRADO, op. cit., p. 89.

Na França houve uma certa resistência à formação da ópera. Por muito tempo os franceses preferiram manter seu teatro inalterado e utilizar a música somente como acessório à dança e ao espetáculo. A existência oficial da ópera francesa data de 1669, com a fundação da Academia Real de Música. Jean Baptiste Lully, italiano de nascimento e residindo em Paris desde os quatorze anos de idade, é considerado o fundador da escola francesa de ópera. A ópera italiana apresentou-se várias vezes em Paris, sem, contudo, alcançar o sucesso. Portanto, a sua influência foi indireta na formação da ópera francesa, seu papel foi o de estimular os franceses a competir com os italianos na tentativa de criar uma ópera autóctone. As primeiras óperas, divididas em cinco atos, sempre apresentavam um prólogo destinado à glorificação do rei Luís XIV, estabelecendo o gênero como instituição do Estado. Com a morte de Lully em 1687, a ópera francesa começou a mudar, mas sem perder a sua individualidade.

Assim como a ópera francesa, a ópera inglesa se desenvolveu no final do século XVII. Diferentemente dos franceses, porém, os ingleses sucumbiram à ópera italiana logo após o ano de 1700. Apesar das influências estrangeiras, principalmente italianas e francesas, a vitalidade da música inglesa foi preservada essencialmente por três compositores: Matthew Locke, John Blow e Henry Purcell. Em 1695, ano da morte de Purcell, Londres estava repleta de músicos italianos e o público já se encontrava seduzido pela ópera italiana. O ano de 1706 foi marcado pelo grande sucesso do italiano Giovanni Bononcini e a moda italiana foi plenamente estabelecida com a chegada do compositor alemão Handel à Inglaterra e sua apresentação de *Rinaldo*, em 1711. Entre 1712 e 1741 Handel produziu trinta e seis óperas em Londres.

A estilização e o luxo da ópera sempre provocaram reações, surgindo formas paralelas ao gênero, como *opera buffa*, *opéra comique*, *ballad opera*, *comic opera*, *vaudeville*, *opereta* e outras. Apesar de apresentarem características semelhantes como custos mais modestos e músicas familiares ao público, cada país desenvolveu independentemente sua ópera cômica, dando origem a formas nacionais diversas como a italiana *opera buffa*, a francesa *opéra comique* e a inglesa *ballad opera*, gênero literário consolidado por John Gay, evidenciando a reação inglesa ao crescimento da influência estrangeira no gosto nacional.

1.4 BALLAD OPERA

A nota introdutória do texto de John Gay, editada pelas publicações Dover, apresenta *The Beggar's Opera* como uma das primeiras *ballad operas* inglesas e define *ballad opera* como sendo uma forma de ópera cômica desenvolvida durante o século XVIII, na qual o diálogo era intercalado com novas letras compostas para baladas familiares e músicas folclóricas¹⁷. Algumas músicas tinham sua origem no folclore britânico, mas grande parte vinha de músicas populares da época, de músicos como Henry Purcell, George Frederic Handel, Arcangelo Corelli e Giovanni Bononcini.

A maioria dos críticos não confere à *ballad opera* a categoria de gênero, sob o argumento de que peças muito diferentes entre si utilizaram a técnica inaugurada por Gay. Jonathan Swift¹⁸, ao escrever sobre a peça, declarou: “Now I take the comedy or farce, (or whatever name the critics will allow it)”. Douglas Franklin O’Keefe¹⁹ argumenta que a *ballad opera* se desenvolveu em um gênero unido pelo esforço de revelar as arbitrariedades das normas legais e culturais, demonstrando a idéia de que o dinheiro é o grande árbitro da virtude, explorando a corrupção em todas as esferas da vida pública e usando o palco para cenário de protestos políticos. A *ballad opera* mostra um mundo no qual todo o comportamento público é artificial.

Na época de *The Beggar's Opera*, cuja primeira encenação data de janeiro de 1728, o teatro londrino estava passando por um período de experimentação. Os dramaturgos das décadas de 1720 e 1730 estavam cientes de que os tradicionais enredos e as técnicas teatrais, tanto da tragédia quanto da comédia, já haviam trilhado o seu caminho. O período era carente de uma proposta dramática. Mas, embora os gêneros tradicionais não estivessem satisfazendo o público em geral, a atitude de um dramaturgo ao misturar elementos de diversos gêneros, era vista como perversa.

¹⁷ “The Beggar’s Opera was one of the earliest English ballad operas, a form of comic opera developed during the 18th century, in which spoken dialogue was interspersed with new lyrics to familiar ballads and folk songs”.

¹⁸ SWIFT, Jonathan; SHERIDAN, Thomas. A vindication of Mr. Gay, and the Beggar’s Opera. *The Intelligencer*, Inglaterra, p. 204-209, 1728. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?pageno=204&fk_files=87158>. Acesso em: 14 de maio de 2005.

¹⁹ O’KEEFE, Douglas Franklin. *Ballad Opera, Imitation, and the Formation of Genre*. 2007. 279 f. Tese (Doutorado em Inglês) – Northwestern University, Evanston, 2007.

O’Keefe²⁰ alega que não é insignificante o fato de um dos mais populares trabalhos de experimentação ter sido *The What D’Ye Call It* (1715), de autoria de John Gay, que o definiu como um novo tipo de entretenimento dramático, ao tentar conectar diferentes tipos de drama, de maneira que as contribuições de cada gênero não pudessem ser distinguidas ou separadas. David Nokes²¹ define a peça como “a magnificent hybrid, a literary riddle, and a theatrical tease”. Todd Seacrist Gilman²² estabelece uma relação entre as duas peças de Gay, *The What D’Ye Call It* e *The Beggar’s Opera*:

Gay recognized early in his career the *possibility* to transform drama’s generic boundaries through meta-drama, and it is not unlikely that it was the success of this very venture which provided him the confidence later to experiment more boldly in an attempt to effect a true transformation of operatic genre with *The Beggar’s Opera*.

Além da confiança do próprio autor, havia o desejo do público por uma forma dramática que contemplasse diversos gêneros, conforme explica O’Keefe²³:

The age seemed to be seeking a form of theater that both addressed the interests of the audiences newly drawn in to the theater by pantomime and also carried the cultural weight of classical forms.

A resposta para tal questão veio com *The Beggar’s Opera*, inaugurando um novo começo para o teatro. Enquanto as óperas inglesas emergiam de gêneros como a tragédia ou a tragicomédia, a ópera de John Gay surge da comédia. As figuras heróicas ambientadas em um passado distante dão lugar a ladrões, prostitutas e mendigos ambientados na Londres da época. Gilman²⁴ ressalta que:

The *Beggar’s Opera* is a work which plays with genre in a way which others do not, and which in doing so becomes not just a successful, new form of British opera – although it *is* that – but a British opera about the controversy over the generic category of native opera.

O sucesso e a enorme popularidade dos mendigos de Gay deram origem a uma série de *ballad operas*, fazendo com que a década seguinte à peça visse uma proporção crescente de novas montagens. Na temporada anterior à obra de John Gay, o teatro Drury

²⁰ Ibid.

²¹ NOKES, David. *John Gay, a profession of friendship*. New York: Oxford University Press, 1995. p. 182.

²² GILMAN, Todd Seacrist. *The theory and practice of English Opera and related genres in London, 1675-1745: John Gay, George Frideric Handel, their predecessors and contemporaries*. 1994. 246 f. Tese (Doutorado em Literatura Inglesa) – University of Toronto, Toronto, 1994. p. 153.

²³ O’KEEFE, op. cit., p. 18-19.

²⁴ GILMAN, op. cit., p.112.

Lane havia produzido uma única peça, porém, de 1729 a 1731, uma média de onze óperas foram produzidas por ano e, de 1732 a 1733, vinte e três *ballad operas* chegaram ao palco. As peças escritas nesse período marcam uma mudança radical do idealismo moralizante à sátira social e política, sendo que as primeiras eram imitações diretas da ópera de Gay, até adquirirem forma própria.

The Beggar's Opera foi concebida em oposição à ópera italiana contemporânea, famosa pelo luxo e pompa. John Gay²⁵ criou uma ópera satírica apresentando personagens contraventores e uma prisão como cenário. É o próprio mendigo, na introdução da peça, quem estabelece a comparação com a ópera italiana:

Beggar – This piece I own was originally writ for the celebrating the marriage of James Chanter and Moll Lay, two most excellent ballad-singers. I have introduced the similes that are in your celebrated Operas: the Swallow, the Moth, the Bee, the Ship, the Flower, etc. Besides, I have a prison-scene which the ladies always reckon charmingly pathetic. As to the parts, I have observed such a nice impartiality to our two ladies, that it is impossible for either of them to take offence. I hope I may be forgiven, that I have not made my Opera throughout unnatural, like those in vogue; for I have no recitative: excepting this, as I have consented to have neither prologue nor epilogue, it must be allowed an Opera in all its forms.

Gilman²⁶ argumenta que tal passagem pode ser também interpretada como a controvérsia sobre as formas, convenções e propósitos que seriam aceitáveis para uma ópera em Londres. Um aspecto polêmico no desenvolvimento da ópera na Inglaterra era até que ponto as óperas inglesas deveriam adotar as convenções da ópera italiana em detrimento de convenções músico-dramáticas tradicionalmente inglesas. Nesse sentido, *The Beggar's Opera* parece procurar equilibrar estilos ingleses e italianos, como explicita Gilman²⁷: “in the hope of becoming – as other works had previously tried (with limited success) to do – a viable form of native music drama”.

Se os antecessores de John Gay vislumbraram apenas um sucesso limitado, o mesmo não ocorreu com o autor de *The Beggar's Opera*. Sobre o sucesso alcançado pela *ballad opera* de Gay em relação à ópera italiana, é O'Keefe²⁸ quem esclarece:

The Beggar's Opera did far more than merely burlesque Italian operas, it virtually replaced them. The term “opera”, in public consciousness, switched from designating a highly-rule-bound form, designed to encourage

²⁵ GAY, John. *The Beggar's Opera*. New York: Dover, 1999, p. 1.

²⁶ GILMAN, op. cit., p. 113.

²⁷ Ibid., p. 111.

²⁸ O'KEEFE, op. cit., p. 21.

virtue and patronized primarily by the upper classes, to a deliberately amoral, rule-flouting genre that filled the seats not only with those who regularly attended theater, but also those who had gone only occasionally or never at all. To be sure, the distinction between ballad opera and Italian opera was not obliterated, but it was the foreign operas that became the marginalized sub-genre, not the other way around.

Jonathan Swift²⁹ também ressaltou a importância autóctone da ópera de Gay:

This comedy likewise exposeth with great justice, that unnatural taste for italian music among us, which is wholly unsuitable to our northern climate, and the genius of the people, whereby we are over-run with Italian effeminacy, and Italian nonsense.

Através do enredo, o autor satirizou valores políticos e morais, mostrando que o crime e a contravenção estão presentes em todos os níveis da sociedade. Portanto, a nomenclatura “ópera” ou “ópera balada” indica mais do que novas letras compostas para melodias tradicionais, ela situa a peça num contexto cultural que regulava como o texto seria consumido e encorajava interpretações focadas na transgressão de códigos éticos e políticos. A mensagem transmitida por *The Beggar’s Opera* apresenta a corrupção de maneira onipresente. Com os mendigos de Gay, o público acostumou-se à idéia de que as leis e a ética não passavam de limitações arbitrárias. A partir de então, a audiência passou a apreender tal mensagem de toda e qualquer *ballad opera*, principalmente porque as peças sucessoras da obra de Gay mantiveram o aspecto da ubiquidade da corrupção como característica marcante do gênero.

As *ballad operas*, que surgiram na esteira do estrondoso sucesso da ópera de Gay, enfatizaram repetidamente o aspecto da corrupção. As óperas ridicularizavam escândalos da época e protestavam contra a política governamental. A figura mais atacada era o Ministro Walpole. A forma de sátira apresentada nas *ballad operas* era nova e perturbadora. Em *The Beggar’s Opera*, todas as personagens são oportunistas e a traição como meio para alcançar os próprios objetivos ou obter alguma vantagem torna-se um tipo de moral universal.

A crítica metateatral implícita no diálogo de introdução entre o mendigo e o ator e o ciúme das rivais Polly e Lucy encontraram o seu caminho nos primeiros sucessores de John Gay. Isso pode ser compreendido, pois, assim como o tema da corrupção, esses outros

²⁹ SWIFT; SHERIDAN, op. cit., p. 207.

dois aspectos são aplicáveis a diversas situações. Franklin O’Keefe³⁰ considera relevante a frequência em que tais aspectos são repetidos se comparada a outros elementos considerados flexíveis e não incluídos em textos posteriores, como a traição sofrida por Macheath pelas prostitutas e o conluio entre Peachum e Lockit. Para o autor, a mais significativa característica dos sucessores de Gay “is their constant reiterations of the power of money and the self-interested motives of even the most seemingly upright individuals”. Em sua opinião, Gay ensinou aos dramaturgos da época que o interesse regulava o mundo³¹.

Em *The Modern Husband*, comédia escrita por Henry Fielding em 1732, há uma discussão sobre teatro, em que uma das personagens opina: “I don’t think it would be an ill Project, my Lord, to turn the best of our Tragedies and Comedies into Operas”³². Essa pequena fala, ainda que irônica, demonstra a importância das óperas. Contudo, a popularidade inicial da *ballad opera* começou a declinar no final da década de 1730. Um ensaio denominado “Observations on the Stage” publicado no *London Journal* de setembro de 1745 atesta:

Our Ballad Operas I shall take no further notice of, than that they are absurd, when they are taken in any other sense than as a burlesque on the Italian, which undoubtably was Mr Gay’s design in his *Beggar’s Opera*, the only good piece of the kind ever publish’d or likely ever will, since none but Witlings and Dabblers in Poetry from that time attempted them.³³

O repúdio demonstrado não engloba a ópera de John Gay, aspecto que referenda a importância da obra no seu contexto. As palavras de Swift³⁴ fazem mais do que inserir a ópera de Gay no seu contexto contemporâneo, elas projetam para o futuro a sua influência:

This comedy contains likewise a satire, which, although it doth by no means affect the present age, yet might have been useful in the former, and may possibly be so in ages to come.

³⁰ O’KEEFE, op. cit., p. 123.

³¹ Ibid., p. 177.

³² FIELDING, 1732, p. 86 apud O’KEEFE, Douglas Franklin. *Ballad Opera, Imitation, and the Formation of Genre*. 2007. 279 f. Tese (Doutorado em Inglês) – Northwestern University, Evanston, 2007. p. 23.

³³ O’KEEFE, op. cit., p. 243-244.

³⁴ SWIFT; SHERIDAN, op. cit., p. 207.

1.5 CONTEXTO HISTÓRICO

The Beggar's Opera foi escrita no século XVIII, período de grande desenvolvimento industrial na Inglaterra. A invenção de máquinas possibilitou a criação de fábricas, que influenciaram diretamente o crescimento das cidades. A produção de artigos em massa tornou-se possível e foi introduzida a noção de divisão de trabalho, aumentando as possibilidades de emprego nas cidades. Assim, muitas pessoas deixaram o campo à procura de um trabalho e acabaram desempregados por não possuírem as habilidades necessárias para trabalhar nas fábricas. Ao mesmo tempo, bandidos a cavalo saqueavam os viajantes nas estradas.

Até 1700 a Inglaterra estava dividida em pequenas vilas. As cidades cheiravam mal, pois não havia esgotos e a sujeira dificilmente era removida, o que gerava a ocorrência de epidemias. Apenas uma em cada quatro crianças inglesas chegava à idade adulta. Como a situação dos pobres era pior, eles buscavam conforto na bebida, em especial no gim, e nos jogos de azar. Os protestantes da religião *Quaker*, escandalizados com os efeitos gerados pelo alto consumo de gim, que levava muitos ingleses à criminalidade ou à morte, desenvolveram a indústria da cerveja, a fim de produzir uma bebida menos nociva à saúde. O famoso pintor William Hogarth, cujas pinturas retrataram a sociedade inglesa da época, pintou uma série de quadros salientando aspectos negativos da vida social inglesa e entre eles está “Gin Lane”.

Durante o século XVIII houve um esforço no sentido de transformar as cidades em lugares saudáveis. Para tanto, foram construídas ruas largas, devidamente iluminadas, e iniciou-se o serviço de limpeza das cidades. As melhorias foram viabilizadas por impostos pagos pela população. Apesar da grande diferença entre ricos e pobres, em termos de renda e condições de sobrevivência, existia certa mobilidade na escala social. McDowall³⁵ salienta que era difícil distinguir aristocratas de pessoas da classe média e que os diferentes grupos misturavam-se com facilidade. Nobres e plebeus podiam ocupar-se com os mesmos negócios e as suas famílias uniam-se pelo matrimônio. Contudo, a diferença de renda entre um rico e um pobre podia ser enorme. Enquanto um duque poderia ter uma receita anual de cem mil libras, um trabalhador rural era considerado bem remunerado se recebesse quinze libras por ano.

³⁵ MCDOWALL, David. *An illustrated history of Britain*. London: Longman, 2002.

Além da indústria, o comércio desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento da Inglaterra durante o período. Através de uma política governamental, a Inglaterra começou a formar um império comercial, que atingiu seu apogeu no século seguinte. As pessoas que possuíam dinheiro para investir, como os grandes proprietários de terras, desejavam aplicar nas companhias inglesas de comércio que operavam nas Índias Orientais, Índias Ocidentais e outros locais em desenvolvimento. A possibilidade de altos lucros fez com que o valor das ações dessas companhias subisse consideravelmente.

Com a proposta de liquidar a dívida nacional, a Companhia dos Mares do Sul (*South Sea Company*) conseguiu o monopólio do comércio britânico com a América do Sul, prometendo grandes lucros com a venda de tecidos, produtos agrícolas e escravos. Quando o valor das ações da Companhia caiu, milhares de ingleses ficaram arruinados. O ministro Robert Walpole havia vendido suas ações pelo preço da alta, apesar de denunciar o perigo do investimento em seus discursos. Após o escândalo financeiro, que ficou conhecido como *South Sea Bubble*, as palavras de Walpole foram louvadas e ele foi nomeado Primeiro Lorde da Tesouraria e Chanceler da Fazenda, títulos que conservou por mais de vinte anos. Sob a liderança de Walpole, o Parlamento foi capaz de lidar com a série crise financeira. Os bens dos diretores da Companhia foram confiscados e o capital da empresa foi dividido entre o Banco da Inglaterra e a Companhia das Índias Orientais. A crise afetou significativamente a credibilidade do rei e do partido *Whig*, mas Robert Walpole defendeu-os veementemente na Câmara dos Comuns.

Diferentemente de outros países europeus, cujo poder estava sob o controle de reis e rainhas, na Inglaterra o comando pertencia ao Parlamento. Os primeiros partidos políticos ingleses surgiram devido ao interesse do rei Charles II pela Igreja Católica e ao receio de que a monarquia voltasse a ter poder absoluto. Um desses partidos era formado por membros do Parlamento contrários ao absolutismo e favoráveis à liberdade religiosa. Era o partido *Whig*, que no século XIX foi sucedido pelo Partido Liberal. Seus oponentes formaram o partido *Tory*, atual Partido Conservador, que apoiava o poder do rei e da Igreja Anglicana. Esses dois partidos formaram a base do sistema de governo bi-partidarista da Inglaterra.

Robert Walpole tornou-se membro do Parlamento pelo partido *Whig* em 1701 e rapidamente ascendeu na carreira política. Em 1709 foi nomeado secretário de guerra e tesoureiro da marinha. O partido *Tory* conseguiu levar Walpole a julgamento com a

acusação de receber valores ilícitos como secretário de guerra. Culpado, ele ficou seis meses preso na Torre de Londres. Apesar disso, quando o partido *Whig* retornou ao poder, Walpole recuperou o seu prestígio. Walpole foi o responsável por manter o poder do rei limitado à constituição, que previa que o soberano não poderia ser católico, não poderia mudar leis e decretava sua dependência ao Parlamento para questões financeiras. Com a morte da rainha Anne, a última da dinastia Stuart, em 1714, o rei de Hanover, George, tornou-se também rei da Inglaterra. Alguns membros do partido Tory queriam que o filho do rei deposto, James II, subisse ao trono. Por essa razão, o rei George permitiu aos *Whigs* que fizessem parte do seu governo. O sucesso de Walpole foi decorrente do fato de o rei George I ser alemão e não falar inglês. A língua comum entre a corte e o ministério era o latim.

O rei estrangeiro conhecia vagamente a constituição e as leis do seu novo reino. O gabinete britânico era formado por um grupo de ministros responsáveis perante as Câmaras dos Lordes e dos Comuns, cuja presidência pertencia ao rei. Devido à barreira da língua, George I decidiu não assistir às reuniões do Conselho de Gabinete, ampliando o poder de decisão dos ministros. Responsáveis por levar George I ao trono inglês, os *Whigs* reduziram o partido *Tory* à impotência, consolidaram sua posição na Câmara dos Comuns, manipularam e corromperam eleitores.

Com sua habilidade em governar, Robert Walpole tornou-se o homem poderoso do governo inglês. Seus inimigos chamavam-no de Primeiro Ministro, considerando inconstitucional a sua proeminência diante dos colegas. Porém, o seu trânsito com o rei, a sua ascendência na Câmara dos Comuns e a sua reputação davam-lhe reconhecida superioridade entre os ministros. Contudo, o título e a função de Primeiro Ministro só foram oficialmente reconhecidos dois séculos mais tarde.

O sistema político de Walpole previa que um Estado fraco deveria fugir de aventuras. Por isso, ele evitou guerras e manteve um acordo de paz com a França e a Prússia. Para liquidar a dívida nacional, ele criou impostos sobre artigos de luxo como chá, café e chocolate, consumidos pelos mais abastados e trazidos à Inglaterra por ricos mercadores. Apesar de incrementar a receita governamental, o efeito na redução da dívida foi ínfimo e trouxe como consequência a impopularidade de Walpole entre os comerciantes.

Robert Walpole tinha horror aos livros e à música, mas gostava das companhias galantes e das ceias alegres. Apesar de casado, tinha várias amantes e com a morte de sua esposa, casou-se com uma delas. Dirigia os negócios do Estado como um comerciante, dia após dia. Não acreditava na fidelidade de seus companheiros do partido *Whig* e pregava que os adversários tinham o seu preço. Apesar de historiadores apontarem que suborno e corrupção faziam parte do seu estilo de governar, uma investigação instaurada para averiguar atos corruptos durante o seu governo nada conseguiu provar. Em 1727, com a morte de George I, o poder de Walpole pareceu ameaçado. Porém, aconselhado pela rainha Caroline, George II resolveu mantê-lo no governo.

Durante os anos seguintes, Robert Walpole exerceu plenamente seus poderes, fazendo uso do apoio real. Ele próprio selecionou os membros do gabinete, agindo com habilidade suficiente para garantir as medidas que julgasse necessárias. Walpole tinha muitos adversários, que lutavam contra ele no campo político e literário. Dentre os políticos destacavam-se o lorde Bolingbroke e William Pulteney, membro do partido *Whig* que se sentiu desdenhado por não ter sido escolhido para o gabinete. Juntos, eles criaram um periódico chamado “*The Craftsman*”, no qual denunciavam as políticas do ministro Walpole. No campo literário seus inimigos eram Jonathan Swift, Alexander Pope, John Gay, Henry Fielding e Dr. Samuel Johnson.

John Gay, em *The Beggar's Opera*, compara Robert Walpole ao criminoso Jonathan Wild, que controlava um esquema de quadrilhas de ladrões, ao mesmo tempo em que servia à polícia londrina. Manipulando a imprensa e os receios da população, ele se tornou uma das figuras mais adoradas da década de 1720. Esse amor se transformou em ódio quando sua vilania foi exposta. Após a sua morte, ele passou a ser um símbolo de corrupção e hipocrisia.

Naquela época as prisões eram antros de corrupção. Os carcereiros subornavam os presos em troca de regalias. Preso em 1710 por estar endividado, Wild se tornou popular ao fazer o trabalho de suborno dos carcereiros, ganhando dinheiro suficiente para pagar as suas próprias dívidas e emprestando o restante para outros presidiários. Dois anos mais tarde, Wild foi posto em liberdade graças a um Ato do Parlamento que absolvía devedores insolventes. Em liberdade, Wild liderava uma quadrilha de ladrões e guardava as mercadorias roubadas até que o crime e o ladrão fossem denunciados pelos jornais. Então, ele anunciava que seus agentes haviam localizado a mercadoria roubada e a devolvia à

custa de uma recompensa para cobrir as despesas com os agentes. Os ladrões que Wild entregava à polícia eram sempre rivais de outras quadrilhas ou membros da sua própria gangue que haviam se rebelado contra a sua liderança.

Assim, Wild praticamente monopolizou o crime em Londres. Quando seus ladrões não eram mais úteis ao negócio, ele os vendia à Coroa para enforcamento por uma recompensa de quarenta libras. Como ele era o homem que recuperava coisas roubadas e caçava ladrões, a população admirava-o como herói. As suas denúncias levaram mais de setenta ladrões à forca. A fama de Wild era tanta que, em 1720, o governo consultou-o sobre métodos para controlar o crime e ele recomendou que a recompensa pela captura de ladrões aumentasse. A recompensa de quarenta libras passou para cento e quarenta libras em um ano, incrementando significativamente a receita de Wild.

Jack Sheppard era um ladrão popular que atacava principalmente os ricos e tinha maneiras refinadas. Wild capturou Sheppard várias vezes. Ele sempre conseguia fugir, mas o interesse de Wild no criminoso era pessoal. Sheppard havia trabalhado para Wild no passado e, revoltado, acabou se desvinculando da quadrilha. David Nokes³⁶ salienta que Wild estava tão determinado a capturar Sheppard quanto este estava a escapar. Após a terceira prisão, Sheppard foi julgado e condenado, mas ele conseguiu fugir no dia do seu enforcamento. A essa altura, ele já era considerado um herói do povo. Wild conseguiu prendê-lo mais duas vezes e, finalmente, em novembro de 1724, ele foi enforcado e Wild recebeu a sua recompensa.

No entanto, esse episódio maculou a fama de Jonathan Wild e a imprensa passou a desprezá-lo. Em 1725, ao usar de violência para acobertar um dos homens de sua quadrilha, ele foi preso. De dentro do presídio de Newgate, ele continuou a controlar os seus negócios. Aos poucos, todos os crimes de Wild começaram a se tornar públicos e surgiram evidências de suborno com pessoas ligadas ao governo. O enforcamento de Wild, em maio de 1725, foi um grande evento e ingressos foram vendidos para os melhores pontos de visualização.

O povo apoiava os cidadãos comuns, mas rechaçava as autoridades. André Maurois relata que um viajante suíço, ao descrever o povo simples inglês, escreve que “na maior parte das coisas, ele parece-me confundido com a nação inteira. Tem pouco mais ou

³⁶ NOKES, op. cit., p. 352.

menos as mesmas diversões dos nobres, dos mercadores e do clero, as mesmas virtudes e os mesmos vícios³⁷”. Falando sobre os prazeres mais comuns dos ingleses, o suíço anônimo cita a bebida, o vinho para os ministros e o gim para o povo, as mulheres, os dados e considera-os devassos. Não era motivo de vergonha para um ministro apresentar-se embriagado diante do rei e da rainha. Em 1714 destilavam-se dois milhões de galões de gim e em 1735 essa produção passou para cinco milhões.

A bebida, o jogo e o galanteio eram causas de discussões que, muitas vezes, terminavam em duelos. O costume de matar um homem por uma só palavra não desapareceu antes do final do século. Em 1775, Lord Byron matou num combate o tio de Mary Chaworth. Richard Nash, mais conhecido por Beau Nash, mestre de cerimônias de Bath, proibiu o porte de espadas na cidade de águas.

Bath era um dos pontos de encontro da sociedade inglesa. Durante o século XVIII acreditava-se intensamente no poder de cura das águas minerais. Conseqüentemente, membros da alta sociedade inglesa viajavam à Bath para cuidar da saúde e, ao mesmo tempo, para manter um agradável convívio social. Festas e bailes eram organizados para os seus visitantes. Logo, novas ruas e casas foram construídas e Bath só perdia em grandiosidade para Londres.

Às mulheres ricas cabia o direito à diversão em festas e bailes. Nenhuma mulher podia participar de assuntos e decisões importantes. O ideal de beleza feminina estava associado a corpos esbeltos, cinturas finas e rostos pálidos. Portanto, para melhorar as chances de um bom casamento, os pais forçavam as filhas a usarem roupas com cintura bem apertada e serviam-lhe pouca comida, evitando, assim, uma indesejada aparência saudável, fora dos padrões da moda. Apesar de sentimentos como amor e companheirismo começarem a ser aceitos como razões para o casamento, eram os pais quem decidiam o destino matrimonial dos filhos.

Em *The Beggar's Opera*, o casal Peachum pretende controlar o destino da filha Polly e os conflitos são desencadeados a partir do momento em que ela resolve trilhar o seu próprio caminho. Assim como o criminoso Jonathan Wild, a personagem Peachum controla uma quadrilha de ladrões e serve à polícia, denunciando aqueles que possam lhe gerar algum lucro. Intimamente ligado ao poder, Peachum é sócio do chefe do presídio de

³⁷ MAUROIS, André. *História da Inglaterra*. Trad. Carlos Domingues. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1959.

Newgate, Lockit. Os dois dividem as recompensas pelos contraventores capturados. As filhas de Peachum e Lockit, Polly e Lucy, apaixonam-se pelo famoso ladrão de estradas Macheath. O Capitão propõe casamento às duas moças simultaneamente, gerando uma disputa entre as duas. Traído por suas amigas prostitutas, Macheath é preso. Em Newgate, ele lida com questões de suborno e corrupção. Em três atos, John Gay expõe vícios de todos os tipos através de personagens marginais. Mendigos, malandros, prostitutas e ladrões representam a degradação moral da sociedade inglesa do século XVIII.

2 O MISSIVISTA JOHN GAY

I think we had better always write, for the good of posterity
(DUTCHESS OF QUEENSBERRY).

2.1 O AUTOR JOHN GAY

John Gay nasceu em 1685 na cidade de Barnstaple, ao sul da Inglaterra. Durante os séculos XVII e XVIII, Barnstaple foi o principal porto de recebimento de lã vinda da Irlanda e sua atividade enquanto centro comercial era intensa. A família de Gay estava envolvida com as atividades comerciais de sua cidade e, por muitas gerações, destacou-se na sociedade local. Porém, poucos anos antes do nascimento do autor, a família já havia perdido seu *status* mercantil. Sua mãe era filha de Jonathan Hanmer, importante figura religiosa, que rompeu com a Igreja Inglesa, formando sua própria congregação. Com a morte de Hanmer em 1687, seu filho John sucedeu-o na liderança religiosa. A mãe de Gay morreu em 1694 e seu pai no ano seguinte. Caçula de cinco filhos, o pequeno órfão foi morar com o tio paterno, Thomas Gay.

Nessa época, John Gay já freqüentava a escola pública, onde conheceu um de seus grandes amigos, William Fortescue. Um de seus professores, Robert Luck, era um entusiasta da arte em todas as suas formas. Ele foi o responsável por inaugurar na escola uma tradição de apresentação de peças teatrais, normalmente apresentadas em latim. Segundo David Nokes³⁸, o próprio Luck compunha os prólogos e epílogos das peças encenadas. Ao sair da escola, Gay foi trabalhar no comércio em Londres. Contudo, não

³⁸ NOKES, op. cit.

demonstrou aptidão para vendas e retornou ao interior. Dessa vez foi morar com o tio materno, o reverendo John Hanmer. As perspectivas de mundo do professor Luck e do pastor Hanmer eram contrastantes: de um lado, o entusiasmo literário e o amor pela arte dramática; de outro, o puritanismo e a aversão ao teatro. Em 1703, John Gay voltou a viver em Londres.

Seu primeiro poema, “*Wine*”, foi publicado em maio de 1708 e, conforme Nokes³⁹, planejado com a intenção de atrair atenção literária e política. O poema parodia o texto clássico de John Milton, *Paradise Lost*, e textos burlescos de John Philips. Desde seus primeiros trabalhos, Gay demonstra um gosto eclético por alusões literárias. Em seus textos, aparecem ecos e paródias de John Milton, Chaucer, Dryden e Shakespeare. O estilo híbrido de John Gay é realçado por Nokes⁴⁰

More than any other writer, he delighted in a daring literary variety, constantly coupling tragedy with farce, and satire with sentimentality. His most successful and enduring works are surreal literary hybrids in which variety is indeed “the source of joy”.

Chaucer também era admirado por Alexander Pope, a quem Gay é apresentado em 1711. Apesar de mais jovem, Pope sempre considerou John um de seus pupilos. É provável que tenha sido Pope quem tenha posto em contato Gay e Jonathan Swift. O autor de *Gulliver’s Travels* se tornaria o grande amigo e mentor intelectual de Gay. Pope introduziu Gay no seu círculo de amigos, apresentando-o a Thomas Parnell, Charles Ford, John Arbuthnot e Bolingbroke. Enquanto Swift e Pope praticavam uma oposição literária ao governo de Robert Walpole, Bolingbroke era líder do partido *Tory* e adversário político do ministro. Anos mais tarde, Bolingbroke saudaria Pope, Swift e Gay como os “*three Yahoos of Twickenham*”⁴¹.

O contexto literário no qual John Gay estava inserido polarizava-se em dois campos rivais: o lado *Whig* e o lado *Tory*. Em 1714 formou-se um clube literário *Tory*, sob o comando de Jonathan Swift, o *Scriblerus Club*. O grupo era restrito a um pequeno número de intelectuais como o próprio Swift, Pope, o médico da rainha, John Arbuthnot, o

³⁹ Ibid., p. 55.

⁴⁰ Ibid., p. 90.

⁴¹ Ibid., p. 369.

poeta irlandês Thomas Parnell e lorde Oxford, aos quais John Gay se juntaria. Orgulhosamente, Pope diria que o clube incluía “some of the greatest wits of the age”⁴².

Autor de várias peças, Gay conheceu de perto o sucesso e o fracasso. O ápice da sua carreira aconteceu com *The Beggar’s Opera*, uma das primeiras *ballad operas* escritas no século XVIII e, com certeza, a mais famosa. O estrondoso sucesso de sua ópera atraiu a atenção dos políticos e, principalmente, do governo. Agindo de maneira seletiva, a censura inglesa não vetava todos os produtos culturais. Peças teatrais eram proibidas, mas a sua publicação era permitida. Assim, *Polly*, escrita por Gay para ser a seqüência de seu grande sucesso, foi banida dos palcos, mas teve a possibilidade de ser publicada.

John Gay passou grande parte de sua vida vivendo com nobres, na busca de conseguir alguma colocação efetiva na corte. Mesmo incentivado pelos amigos, especialmente por Jonathan Swift, a adquirir uma propriedade e formar uma família, o autor preferiu viver na companhia de amigos a quem ele podia servir com a sua lealdade.

Inserido numa rede de relações repleta de animosidades, John Gay soube manter-se neutro e fiel àqueles a quem ele tanto estimava. Seu grande amigo, Jonathan Swift desprezava a sua grande amiga Henrietta Howard, que, por sua vez, não gostava da duquesa de Queensberry, com quem o autor viveu os últimos anos de sua vida. Swift também não gostava do ministro Walpole, que recebia o suporte de William Fortescue. Alheio às intrigas e aos ressentimentos da sua sociedade, Gay retratou com maestria tais sentimentos na sua obra.

2.2 O GÊNERO EPISTOLAR

O gênero epistolar, cujas origens remontam à Antigüidade, não recebeu um tratado autônomo e as poucas regras sobre cartas que chegaram até nós fazem parte dos tratados de retórica ou, curiosamente, estão dispersas na correspondência do período. As primeiras teorizações sobre epistolografia de que se têm notícia estão contidas em cartas escritas desde o século I a.C. até o século IV d.C. Durante o Renascimento, as epístolas de Cícero e de Sêneca foram consideradas modelos de escrita epistolar.

⁴² Ibid., p. 138.

Demétrio, em seu tratado *De elocutione*, cuja data de composição é incerta, apresenta pioneiramente regras para a escrita de cartas. Segundo a sua concepção, a missiva, apesar de calcada em um estilo simples, deveria ser mais elaborada do que um diálogo e menos extensa do que um tratado em forma epistolar, como os de Platão. O autor faz menção à diferenciação de estilo, conforme o destinatário: a correspondência dirigida ao Estado e a nobres deveria adotar um tom mais elevado.

Apesar de não ter escrito nenhum tratado sobre epistolografia, Cícero (106-43 a.C.) expôs vários conceitos pertinentes, que foram adotados como modelo absoluto para a escrita de cartas no Renascimento. O romano estabelece a distinção de acordo com a sua natureza, adotando um estilo apropriado ao assunto tratado. Sua categorização pressupõe correspondências públicas e privadas, simples, com informações fatuais e aquelas que comunicam o temperamento de quem as escreve. O receptor também ocupa um lugar de destaque na conceituação de Cícero, visto que o remetente, ao escrever, deve adaptar-se ao temperamento de seus destinatários. A estrutura da carta ciceroniana prevê uma abertura, uma parte central e uma conclusão. Já que para o romano a missiva funcionava como substituição à comunicação oral, à abertura da epístola caberia o estabelecimento do contato entre as partes, a parte central representaria o encontro e a conclusão seria a finalização do contato.

Caio Júlio Victor é o primeiro latino a sistematizar a escrita de cartas. Sua *Ars rhetorica* apresenta um capítulo denominado *De epistolis*, que as divide em duas categorias: familiares e de negócio. As epístolas familiares deveriam ser guiadas pela brevidade e clareza, enquanto as de negócio estariam sujeitas a algumas regras da oratória, sem, contudo, corromper o estilo epistolar, caracterizado por um discurso mais simples. Para Victor, as aberturas e as conclusões deveriam estar de acordo com o grau de intimidade entre remetente e destinatário.

Em 1135, o chamado Anônimo de Bolonha⁴³ define a carta ou epístola como sendo

[...] o adequado arranjo das palavras assim colocadas para expressar o sentido pretendido por seu remetente. Ou, em outras palavras, uma carta é um discurso composto de partes ao mesmo tempo distintas e coerentes, significando plenamente os sentimentos de seu remetente.

⁴³ TIN, Emerson. *Arte de escrever cartas*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2005, p. 83.

Segundo ele, a epístola está dividida em cinco partes: *salutatio*, uma expressão de cortesia manifestada em conformidade com a ordem social das pessoas envolvidas; *benevolentiae captatio*, uma complementação da saudação; *narratio*, a apresentação breve e clara dos fatos; *petitio*, um pedido ao destinatário; e *conclusio*, passagem que finaliza a mensagem. Nem todas as cartas precisam apresentar as cinco partes, pois a saudação juntamente com a narração, ou apenas a petição, constituem uma carta completa. A ordem das partes também pode ser alterada, desde que esteja adequada às circunstâncias da sua escrita.

A tradição epistolar medieval, pautada pelo formalismo e pela rigidez, passou a ser criticada e até ridicularizada. A arte de escrever cartas passa a ser revista e surgem vários tratados sobre o gênero. Porém, num longo período de transição, o estilo medieval e a epístola humanista conviveram lado a lado. Para cartas públicas e oficiais as regras medievais continuavam sendo acatadas.

No século XVI surgem as obras de Erasmo de Rotterdam e Justo Lípsio, que tratam minuciosamente do gênero epistolar. O primeiro critica definições restritivas da carta por acreditar que seu caráter distintivo encontra-se justamente na sua diversidade infinita. O quesito brevidade é substituído por concisão e a eloquência deverá adequar-se ao assunto e ao destinatário. Justo Lípsio considera que o estilo coloquial é o adequado às epístolas. A oratória poderia servir como modelo, mas sem haver imitação. Para o humanista, a principal virtude do estilo epistolar é a brevidade, que deve estar de acordo com a matéria da carta e com o destinatário.

Independente de suas teorizações, o gênero epistolar floresceu num tempo em que os meios de comunicação eram rudimentares, a fim de satisfazer uma necessidade de contato entre um emissor e um receptor. *Epistola est absentis ad absentem colloquium*, eis a definição de carta atribuída ao sofista grego Libânio⁴⁴, no primeiro século da era cristã. O colóquio entre ausentes realça o caráter de diálogo da correspondência.

Para Marcos Antonio de Moraes⁴⁵, “o factual não se sobrepõe ao desejo de ‘*communicare*’, de ‘pôr em comum’. O ‘comungar’ da carta se espelha no desejo de estar junto, na constante troca de opinião, nas sugestões contestadas ou aceitas”. A escrita de

⁴⁴ Ibid, p. 75.

⁴⁵ MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: IEB; USP, 2000, p. 14.

cartas é, portanto, uma maneira de não ficar só. Segundo Foucault⁴⁶, a carta, de certo modo, proporciona um “face-a-face”.

Corroborando com a idéia de tornar próximo aquele que está distante, Emerson Tin⁴⁷ cita um trecho de uma carta de Sêneca, que diz

Agradeço-te a freqüência com que me escreves, pois é o único meio de que dispões para vires à minha presença. Nunca recebo uma carta tua sem que, imediatamente, fiquemos na companhia um do outro. Se nós gostamos de contemplar os retratos de amigos ausentes como forma de renovar saudosas recordações, como consolação ainda que ilusória e fugaz, como não havemos de gostar de receber uma correspondência que nos traz a marca autêntica, a escrita pessoal de um amigo ausente? A mão de um amigo gravada na folha da carta permite-nos quase sentir a sua presença – aquilo, afinal, que sobretudo nos interessa no encontro direto.

A correspondência evidencia, então, uma rede de relações. A carta pode ser vista como constitutiva da identidade de seu autor e do texto, mas nessa ligação o destinatário também exerce um papel importante, já que o emissor se constrói a partir do outro, ponto que foi previsto por grande parte dos tratados epistolográficos. Isso significa que o mesmo autor pode se mostrar diferente a diversos destinatários, uma vez que a carta é um espaço onde é possível elaborar e programar uma auto-imagem. Como bem afirma Marcos Antonio de Moraes⁴⁸, “a carta traz sempre a verdade do indivíduo, em determinado momento, diante de um destinatário específico”. Portanto, a verdade revelada nas cartas é sempre uma verdade plural, cuja dimensão é fragmentada e mutável.

A inserção de um intelectual no mundo cultural pode ser analisada a partir da sua participação numa rede de contatos. Nesse sentido, a correspondência passa a ser um espaço revelador de idéias, projetos, opiniões e sentimentos. As missivas podem testemunhar o germinar de uma idéia ou o planejamento de uma obra, bem como acompanhar o seu desenvolvimento ou expor uma auto-avaliação do autor acerca da sua própria obra. Sendo assim, a carta já não pode mais ser vista como simples veículo de comunicação, pois ela é também um meio de expressão artística, um território da criação literária.

⁴⁶ FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor*. Lisboa: Veja Passagens, 1992.

⁴⁷ TIN, op. cit., p. 24.

⁴⁸ MORAES, Marcos Antonio de. *Antologia da carta no Brasil: me escreva tão logo possa*. São Paulo: Moderna, 2005.

O ponto da literariedade epistolar é explicitado pelo formalista russo Tynianov⁴⁹, em seu artigo “Da evolução literária”:

O que é “fato literário” para uma época, será um fenômeno lingüístico relevante da vida social para uma outra e, inversamente, de acordo com o sistema literário em relação ao qual este fato se situa.

Assim, uma carta para um amigo de Derjavine é um fato da vida social; na época de Karamzine e de Pushkin, a mesma carta amigável é um fato literário. Testemunha disso é o caráter literário das memórias e dos jornais num sistema literário e seu caráter extraliterário em outro.

A partir, então, da noção de carta como fato literário, coloca-se o estudo da correspondência em relevância, incluindo o espaço privado como campo de investigação. Uma das grandes riquezas da epistolografia é o seu duplo pertencimento, ao privado e ao público, evidenciando que suas influências não são restritas ao remetente e ao destinatário. Muito além de um simples retrato de uma época, tem-se, por meio das cartas, uma fértil possibilidade de exame do processo criativo.

Moraes⁵⁰ salienta que “tanto mais fértil será o terreno epistolar, quando os interlocutores definem contratos mais ou menos explícitos, nos quais a troca de opinião sobre trabalhos em desenvolvimento fundamenta os passos da criação”. O remetente pode colocar a sua obra à apreciação do destinatário, ou pode permitir que a sua construção seja feita a quatro mãos. A amizade e a discussão de idéias intelectuais podem ser condição e produto do trabalho entre correspondentes.

2.3 CARTAS DE JOHN GAY

Na década de 1960, C. F. Burgess trabalhou em um projeto de pesquisa que, muitas vezes, precisou buscar referências na correspondência de John Gay. Assim, ele concluiu que as cartas escritas por Gay precisavam ser reunidas e publicadas em um único conjunto. Nessa nova busca, Burgess estava convicto de que muitas versões dessa epistolografia continham erros que não permitiriam a sua republicação. Além disso, ele

⁴⁹ TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: *Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

⁵⁰ MORAES, Marcos Antonio de. Epistolografia e crítica genética. *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 59, n. 1, 2007. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100015&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02 de abril de 2008.

acreditava que uma nova pesquisa intensiva traria à tona um grande número de cartas inéditas.

O resultado desse trabalho encontra-se no livro *The letters of John Gay*, editado em 1966, que apresenta a correspondência ativa do escritor. São oitenta e uma cartas, escritas entre 1705 e o ano de sua morte, 1732. Ao contrário do que acreditava inicialmente, Burgess encontrou apenas uma carta inédita. Especula-se que muitas cartas tenham se perdido ao longo do tempo.

O número de correspondentes de John Gay não era grande e, dentre eles, destacam-se dois grandes amigos e grandes intelectuais da época: Alexander Pope e Jonathan Swift. Se Pope tinha a intenção de publicar a sua correspondência, o mesmo não se pode afirmar sobre Gay. Entretanto, Burgess⁵¹ pertinentemente salienta que, se o círculo de correspondentes de Gay era um tanto limitado, dentro desse círculo ele foi bastante fiel e diligente como missivista.

Em carta de 13 de janeiro de 1713, John Gay escreve a Maurice Johnson Jr. agradecendo por favores prestados:

Sir / I could not but lay hold on this occasion of returning you my thanks for all your former favours; and I must confess, I have deferr'd it longer than otherwise I should have done to wait for this opportunity. I cannot as yet give you any Account of the success of the Poem, this being the first Day of it's being Published. Her Grace & Lady Isabella seem not displeas'd with my offering: I hope when you criticize, you will remember I am your Friend, but I need not put you in mind of that, since you have already given such sincere proofs of your Friendship towards / Your most obliged Humble / Servant / John Gay.⁵²

Maurice Johnson Jr. foi o fundador da sociedade britânica chamada *Gentlemen's Society*, da qual Gay era membro, juntamente com Alexander Pope. Através de Johnson, Gay foi apresentado à duquesa de Monmouth, para quem trabalhou como secretário particular até ir para Hanover, no começo de 1714. O poema, cuja recepção o remetente ainda não podia comentar, era "*Rural Sports*", anexado à carta para apreciação do destinatário, sob o pedido de ao criticá-lo não esquecer a amizade entre eles. O poeta

⁵¹ BURGESS, C.F. *The letters of John Gay*. Oxford: Clarendon Press, 1966.

⁵² Todas as cartas pertencentes à correspondência ativa de John Gay foram retiradas de BURGESS, C. F. *The letters of John Gay*. Oxford: Clarendon Press, 1966. As cópias mantiveram-se fiéis ao livro, respeitando a grafia e os sinais do editor. Para a edição de seu livro, Burgess utilizou manuscritos originais de Gay e versões impressas. Notas de rodapé identificam a localização dos manuscritos, assim como a data e fonte das impressões utilizadas.

também envia o mesmo poema para a análise de seu antigo amigo de escola, William Fortescue. A opinião dos amigos acerca do seu trabalho literário é uma constante na correspondência de John Gay. Nas suas cartas há sempre espaço para o debate sobre sua produção literária, instigando a participação dos destinatários no seu processo de criação.

Durante boa parte do ano de 1713 seus esforços se concentraram na composição de “*The Fan*”. Alexander Pope alegra-se com os avanços do amigo:

*I am very much recreated and refreshed with the news of the advancement of ‘The Fan’, which I doubt not will delight the eye and sense of the fair, as long as that agreeable machine shall play in the hands of posterity. I am glad your Fan is mounted so soon, but I would have you varnish and glaze it at your leisure, and polish the sticks as much as you can.*⁵³

Nessa criação, que pode ser vista como uma ação compartilhada, Gay aceita os conselhos do amigo Pope e dedica grande parte do outono a “polir” seu mais novo trabalho. Dois meses mais tarde, em outubro de 1713, Pope escreve dizendo “*I shall go into the country about a month hence, and shall then desire to take along with me your poem of ‘The Fan’*”. Paralelamente, Gay escreve a William Fortescue, em 5 de outubro de 1713, enviando parte do poema, informando as suas fontes de inspiração e solicitando a sua opinião imparcial:

[...] as I sent you a Specimen of Rural Sports, I here send you a Sample of this new Production. The poem is upon a Fan, wherein I have in some measure followed Virgils & Homer’s Shield, in the Description of its painting & Invention; I have introduced Gods & Goddesses & others of little inferior Dignity. Tis in length about 700 lines, but in Goodness I am afraid not above 100. When you see it I don’t question but you will give me your impartial opinion [...]

Mesmo inserido numa época de grandes alianças políticas, Gay, em suas cartas, raríssimas vezes menciona os partidos *Whig* e *Tory*. Uma dessas raridades aparece na carta de 23 de abril de 1713, cujo destinatário é Maurice Johnson Jr. Ao falar sobre a recepção de *Cato*, de Joseph Addison, Gay afirma que a personagem da peça é um homem de grande virtude e amante de seu país e que, por muitas noites, o público comparou-o aos políticos do partido *Tory*:

⁵³ As cartas pertencentes à correspondência passiva de John Gay foram retiradas de MELVILLE, Lewis. *Life and Letters of John Gay*. London: Daniel O’Connor, 1921 e NOKES, David. *John Gay, a profession of friendship*. New York: Oxford University Press, 1995. As cópias respeitam a grafia e sinais dos editores.

[...] *the Character of Cato is a man of strict Vertue, & a Lover of his Country; the Audience for several Nights clapp'd some Particular parts of the Play which they thought reflected upon the Tories.*

A fim de comprovar a sua constatação acerca da recepção, Gay cita uma passagem de *Cato* muito aplaudida pelo público. Tem-se aí um ponto interessante da epistolografia de John Gay. Seus comentários não estão restritos à sua produção intelectual, mas abarcam autores contemporâneos, como, no caso, Joseph Addison, detentor de habilidades literárias e diplomáticas. Portanto, através do estudo da correspondência de Gay, entramos em contato com a sua trajetória literária, juntamente com a vida cultural inglesa do início do século XVIII. Quanto à recepção política da peça de Addison, Gay afirma que “*the Ministry are so far from thinking it touches them, that the Treasurer and Chancellor will honour the Play with their Presence*”.

Outro momento em que os partidos são mencionados em missivas acontece em 1715, quando Gay conta a Parnell que havia acabado de escrever a peça *The What D'ye Call It*. Enquanto homens de letras estavam ocupados com suas obras e respectivas publicações, todos os políticos estavam envolvidos com as eleições, procurando nos jornais simpatizantes dos partidos *Whig* e *Tory*:

[...] *Rowe has finish'd his Play, and designs to go to the House with it this Week; Mr Pope is deeply engaged among Printers, & Booksellers; Phillips is made Paymaster to one of the Lotterys, and is publishing a Miscellany. All the Politicians are employ'd in Elections, and they search the News Papers for Whigs, & Torys just as I do the Lottery-Paper for my chance of one Tickett.*

Por sua vez, Alexander Pope, em 23 de setembro de 1714, escreve uma carta de boas-vindas ao amigo, cujas palavras refletem os dois lados políticos da sucessão real: a vitória *Whig* sobre a derrota *Tory*:

Welcome to your native soil! Welcome to your friend! Thrice welcome to me! whether returned in glory, blessed with Court interest, the love and familiarity of the great, and filled with agreeable hopes, or melancholy with dejection, contemplative of the changes of fortune, and doubtful for the future--whether returned a triumphant Whig or a desponding Tory, equally all hail! equally beloved and welcome to me! If happy, I am to share in your elevation; if unhappy, you have still a warm corner in my heart and a retreat at Binfield in the worst of times at your service.

Atento ao meio cultural e político à sua volta, Gay mantinha a postura de abertura da sua criação para o debate entre amigos. Em carta à Parnell, ele escreve um trecho da peça *The What D'ye Call It*, declarando:

I have writ one book of the walking the streets, & among us we have just finish'd a Farce in Rhime, of one Act, which is now ready for the Stage.

Sobre essa frase, Burgess⁵⁴ tece o seguinte comentário:

The What D'Ye Call It is generally attributed to Gay but it is quite likely that Pope and Arbuthnot made some contributions. Gay, who was scrupulously honest in acknowledging literary indebtedness, thus says "among us".

O que se revela nas cartas é que Gay sempre solicitou opiniões. Logo, não parece ser uma mera questão de honestidade em questões autorais, mas a própria gênese do processo criativo de John Gay, que se coloca ostensivamente aberto ao debate. Conforme explica Moraes⁵⁵, “a produção artística, colocada à apreciação do outro, se faz, em muitos momentos, a quatro mãos, diluindo o conceito de obra como produto solipsista ou composta sob a égide romântica do ‘gênio’”.

A corrupção entre os políticos é mencionada, de maneira indireta, a Thomas Parnell. Gay relata a visita de um senhor Barnevelt, que em conversa teria lamentado muito a corrupção dos políticos. Nove anos mais tarde, em carta à senhora Howard, o poeta ironiza sobre as qualidades necessárias a grandes políticos e compara-os aos ladrões de estradas, colocando-os na condição de rivais:

I cannot indeed wonder that the Talents requisite for a great Statesman are so scarce in the world since so many of those who possess them are every month cut off in the prime of their Age at the Old Baily. How envious are Statesman! And how jealous are they of rivals! A Highway-man never picks up an honest man for a companion, but if such a one accidentally falls in his way; if he cannot turn his heart He like a wise Statesman discards him.

⁵⁴ BURGESS, op.cit., p. 17.

⁵⁵ MORAES, Marcos Antonio de. Epistolografia e crítica genética. *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 59, n. 1, 2007. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100015&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02 de abril de 2008.

Esse trecho, pertencente a uma missiva de 1723, é particularmente interessante, pois apresenta a idéia desenvolvida por John Gay em *The Beggar's Opera*, escrita cinco anos mais tarde. Podemos considerar que, naquele momento, já existia o embrião do projeto da grande ópera de Gay. Assim, através da epistolografia, a trama da invenção passa a ser descoberta, equiparando as cartas a arquivos da criação literária.

Além do caráter intelectual, as epístolas revelam a expansão de um aspecto afetivo, mantendo diálogos que a distância impede que sejam concretizados pessoalmente. John Gay era adorado por seus amigos. Lewis Melville⁵⁶ chega a dizer que “to know him was to love him”. O suporte emocional e financeiro dos amigos fica muito claro na sua epistolografia. Escrevendo ao conde de Warwick, Gay inicia dizendo que enviou apenas duas cópias de seus poemas apesar da subscrição do nobre dar direito a dez cópias. Finaliza a carta agradecendo e declarando sua estima ao destinatário:

Sir/ I have sent you only two Copys of my Poems though by your Subscription you are entitled to ten, whatever Books you want more Tonson or Lintot upon your sending will deliver.

I cannot neglect this Occasion of returning you my thanks for the Benefits you have done me & I beg you to believe that I have such a just sense of them, if you even could think of doing more for me, you could not ingage me further to you, for tis impossible to owe you more Love & gratitude than I do already / I am Sir &c / John Gay.

Agradecimentos fazem parte do missivista John Gay. Ao ser nomeado secretário de lorde Clarendon para uma missão em Hanover, Gay agradece a colocação ao grande amigo Jonathan Swift. Segundo o remetente, pensava-se que a estada de Clarendon em Hanover seria curta. Na verdade, a rainha Anne havia designado lorde Clarendon como enviado especial no lugar de lorde Paget, em junho de 1714. Contudo, com a morte da rainha no mês de agosto, a missão perdeu o seu propósito e Gay retornou a Londres três meses após partir. Ele encerra a carta declarando que a afeição demonstrada por Swift assegura-lhe que o destinatário não irá esquecê-lo na sua ausência e deseja que a gratidão coloque sempre em mente o homem a quem ele deve tantos benefícios:

I have all the reason in the World to acknowledge this as wholly owing to you, and the many favours I have receiv'd from you purely out of your Love for doing Good assures me you will not forget me in my absence; as for myself whether I am at home or abroad, Gratitude will

⁵⁶ MELVILLE, Lewis. *Life and letters of John Gay*. London: Daniel O'Connor, 1921. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org-files/13790>>. Acesso em: 15 de abril de 2007.

always put me in mind of the Man to whom I owe so many Benefits / I am / Your most obliged / Humble Servant / J Gay.

Na opinião de Lewis Melville⁵⁷, nunca um homem de letras havia sido tão paparicado e mimado. Essa idéia pode ser comprovada nas cartas em que os amigos escrevem sobre John Gay. John Arbuthnot, médico da rainha e membro do *Scriblerus Club*, demonstra sua preocupação com a viagem de Gay para Hanover em carta a Jonathan Swift: “*The Duchess [of Monmouth] has turned him off, which I am afraid will make the poor man’s condition worse instead of better*”. Dias mais tarde, porém, o médico fala sobre a partida do amigo: “*Gay received a hundred pounds from the Treasury and went away a happy man*”.

No caminho para Hanover, John Gay sofre com enjôos a bordo do navio. Durante esse período ele escreve duas cartas ao amigo Charles Ford. Em uma delas o escritor compara as holandesas às inglesas, demonstrando claramente a sua preferência pela beleza da mulher inglesa: “*I have seen several Ladys that are pretty enough while they are in Holland; but should they once appear in Kensington Gardens, they must resign all their pretensions to Beauty*”.

Nessa mesma missiva, Gay faz duas referências literárias importantes. Na primeira, ele cita, em latim, as palavras do poeta romano Virgílio, extraídas do poema *Bucólicas*: “*Nos patriae fines et dulcia linquimus arva. Nos patriam fugimus, tu Tityre lentus in umbra*”. Dois anos mais tarde, em carta a Thomas Parnell, Gay repete a mesma citação, apesar de deixar claro que não é fã de citações em latim, ligando-a, dessa vez, a Alexander Pope, o escritor bucólico: “[...] *I don’t love Latin quotations but you must consider him as a pastor [and wri] ter*”. A segunda referência literária destinada a Ford refere-se justamente a Pope e seu poema *The Rape of the Lock*.

Essas citações vão muito além do objetivo de comunicação. David Nokes⁵⁸ destaca que “these letters are typical of Gay in enthusiastic mood, mingling snippets of name-dropping gossip with an ostentatious flourish of literary allusions”. Essas alusões literárias enfatizam a expressão artística do remetente, que referenda as suas idéias através das palavras de outros autores consagrados. Roger Chartier⁵⁹ reforça que “cada leitor, a

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ NOKES, op. cit., p. 164.

⁵⁹ CHARTIER, Roger (org). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

partir de suas próprias referências, individuais ou sociais, históricas ou existenciais, dá um sentido mais ou menos singular, mais ou menos partilhado, aos textos de que se apropria”. No diálogo epistolar, John Gay transforma as suas referências pessoais em referências partilhadas, relacionando a vida com a arte.

A primeira edição de *The Rape of the Lock* data de 1712. À segunda edição, de 1714, o autor anexou uma carta à Arabella Fermor, dedicando-lhe o poema. Essa mensagem deixa claro que as mulheres daquela época eram consideradas peças decorativas, sem racionalidade, e a perda da beleza poderia se transformar num sério problema. Pope reforça que a personagem principal do poema, Belinda, assemelha-se a Arabella somente na beleza.

Apesar de não haver nenhum registro de alguma dama que tenha sucumbido ao seu charme, John Gay preocupava-se com a sua imagem perante as mulheres. De Hanover, ele solicita ao amigo Charles Ford que envie cópias dos seus trabalhos *The Shepherd's Week* e *The Fan* a fim de que ele possa presentear à princesa Caroline e outras damas:

Sir / This comes to put you to a further trouble in relation to my Works; the Princess hath now ask'd me for my Poem, and I am obliged to make Presents to three or four Ladys besides, so that I must desire you to send me three or four Shepherd's Weeks more with as Many Poem's of the Fan, if you send your Servant [...] if the Books are not sent with Expedition / I shall lose my Credit.

Segundo Gay, lorde Clarendon foi aprovado em Hanover. Quanto às diversões, ele afirma que não havia variedade, apenas passeios à corte e caminhadas nos jardins de Heernhausen. Durante seu curto período em Hanover, Gay teve oportunidade de circular entre a nobreza e fazer novas amizades, como Henrietta Howard, futura condessa de Suffolk, que viria a ser uma de suas fiéis correspondentes.

Entre um divertimento e outro, John escreve uma carta destinada tanto a Arbuthnot quanto a Swift. Essa interessante missiva inicia com desculpas pela escassez de cartas, mas, segundo o autor, a falta de informações é decorrente de uma das mais distintas qualidades de um político: o sigilo. Em sua opinião, assim como um dicionário de termos do direito é necessário para principiantes, um dicionário com termos de estado seria útil para políticos iniciantes. Baseando-se, então, num Tratado de Direito chamado Doutor e Aluno, Gay cria o seu Tratado entre Político e Aluno. Apesar de ainda não estar concluído, o remetente dá aos destinatários a oportunidade de julgar o projeto do Tratado:

Dear Sir. / You remember, I suppose, that I was to write you abundance of letters from Hanover; but as one of the most distinguished qualities of a Politician is secrecy, you must not expect from me any arcanas of state. There is another thing that is necessary to establish the character of a politician, which is to seem always to be full of affairs of State; to know the consultations of the Cabinet Council when at the same time all his politics are collected from newspapers. Which of these two causes my secrecy is owing to, I leave you to determine. There is yet one thing more that is extremely necessary for a foreign minister, which he can no more be without than an artisan without his tools; I mean the terms of his art. I call it an art or a science because I think the King of France has established an academy to instruct the young Machiavelians of his country in the deep and profound science of politics. To the end I might be qualified for an employment of this nature, and not only be qualified myself, but (to speak in the style of Sir John Falstaff) be the cause of qualification in others, I have made it my business to read memoirs, treatises, etc. And as a dictionary of law-terms is thought necessary for young beginners, so I thought a dictionary of terms of State would be no less useful for young politicians. The terms of politics being not so numerous as to swell into a volume, especially in times of peace (for in times of war all the terms of fortifications are included), I thought fit to extract them in the same manner for the benefit of young practitioners as a famous author has compiled his learned treatise of the law, called the 'Doctor and Student.' I have not made any great progress in this piece; but, however, I will give you a specimen of it, which will make you in the same manner a judge of the design and nature of this treatise.

Politician: What are the necessary tools for a Prince to work with?

Student: Ministers of State.

Politician: What are the two great qualities of a Minister of State?

Student: Secrecy and despatch.

Politician: Into how many parts are the Ministers of State divided?

Student: Into two. First, Ministers of State at home; secondly, Ministers of State abroad, who are called Foreign Ministers.

Politician: Very right. Now as I design you for the latter of these employments I shall wave saying anything about the first of these. What are the different degrees of Foreign Ministers?

Student: The different degrees of Foreign Ministers are as follows: First, Plenipotentiaries; second, Ambassadors-Extraordinary; third, Ambassadors in ordinary; fourth, Envoys-Extraordinary; fifth, Envoys-in-ordinary; sixth, Residents; seventh, Consuls; and eighth, Secretaries.

Politician: How is a Foreign Minister to be known?

Student: By his credentials.

Politician: When are a Foreign Minister's credentials to be delivered?

Student: Upon his first admission into the presence of the Prince to whom he is sent, otherwise called his first audience.

Politician: How many kinds of audiences are there?

Student: Two, which are called a public audience and a private audience.

Politician: What should a Foreign Minister's behaviour be when he has his first audience?

Student: He should bow profoundly, speak deliberately, and wear both sides of his long periwig before./ &c

By these few questions and answers you may be able to make some judgment of the usefulness of this politic treatise. Wicquefort, it is true, can never be sufficiently admired for his elaborate treatise of the conduct of an Ambassador in all his negotiations; but I design this only as a compendium, or the Ambassador's Manual, or Vade Mecum. I have wrote so far of this letter, and do not know who to send it to; but I have now determined to send it either to Doctor Arbuthnot or the Dean of St. Patrick's, or to both. My Lord Clarendon is very much approved of at Court, and I believe is not dissatisfied with his reception. We have not very much variety of diversions; what we did yesterday and to day we shall do to morrow, which is to go to Court and walk in the gardens at Heernhausen. If I write any more my letter will be just like my diversion, the same thing over and over again, so / Sirs / Your most obliged Humble / Servant J Gay.

Essa carta é um exemplo de exercício literário, utilizada como espaço de experimentação. O Tratado entre Político e Aluno, incompleto, segundo o autor, está inserido no corpo da missiva, compreendendo parte significativa da mesma. O texto ficcional aparece intimamente ligado à carta, tornando problemática a divisão dos dois gêneros, literatura e epistolografia. A manipulação do gênero epistolar extrapola os limites que o separam de outros gêneros do discurso. Retirando-se a introdução e o final da carta, resta-nos o Tratado entre Político e Aluno, passível de leitura e julgamento por qualquer leitor. Este também é outro ponto previsto por Gay, pois, ao final da missiva, ele não sabe a quem destiná-la e decide enviá-la tanto a Arbuthnot, quanto a Swift, ou a ambos.

A carta que Gay escreve ao amigo Charles Ford, em 30 de dezembro de 1714, inicia com vinte e duas linhas que dizem respeito aos versos do poema *Trivia*:

Sir

*Not that I'll wander from my native home,
And tempting Dangers foreign Citys roam.
Let Paris be the Theme of Gallia's Muse,
Where Slav'ry treads the Streets in wooden shoes;
Nor will I sing of Belgia's frozen Clime,
And teach the clumsy Boor to skate in Rhime;
Where, if the warmer Clouds in Rain descend*

*No miry Ways industrious Steps offend,
 The rushing Flood from sloping Pavements pours
 And blackens the Canals with dirty show'rs.
 Let others Naples' smoother Streets rehearse
 Or with proud Roman Structures grace their Verse,
 Where frequent Murders wake the Night with Groans,
 And Blood in purple Torrents dyes the Stones.
 Nor shall the Muse through narrow Venice stray,
 Where Gondolas their painted Oars display.
 Oh happy Streets, to rumbling Wheels unknown,
 No Carts or Coaches shake the floating Town
 Thus was of old Britannia's City blest
 E'er Pride and Luxury her Sons possess;
 Coaches and Charriots yet unfashion'd lay
 Nor late invented Chair perplex'd the Way. &c*

That &c signifies near 300 Lines, so much for Poetry; you may easily imagine by this progress, that I have not been interrupted by any Place at Court. Mr Domville told me how to direct to you a day or two since as I accidentally met him in the Park. I have not heard any thing of Parnell or the Dean since you left England; Pope has been in the Country near a Month, but I expect him in Town this Week to forward the Printing his Homer, which is already begun to be printed off; he will publish his Temple of Fame as soon as he comes to Town; Rowe hath finish'd his Play, and Lintot told me just now, that he was made Clerk of the Council to the Prince. There was a Ball at Somerset House last Tuesday where I saw the Dutchess, the Prince and Princess were there, and danc'd our English Country Dances. I have been studying these two or three Minutes for something (else) to write to you, but I find myself at a Loss, and can't say any thing but that I am / Sir / Your most obedient / Humble Servant / J Gay.

Através dessa missiva entramos em contato com os acontecimentos do final de 1714. Com o colapso do governo *Tory*, Charles Ford foi dispensado de seu trabalho e partiu para Paris, deixando o remetente sem notícias de Parnell e Swift. Ficamos cientes do trabalho de publicação em que Pope está envolvido, da finalização da peça *The Tragedy of Lady Jane Grey*, de Nick Rowe e da promoção de Lintot junto ao príncipe. Há também um relato sobre um baile, que contou com a presença da duquesa de Monmouth, do príncipe e da princesa.

Mas, apesar de admitir que os compromissos da corte tomam o tempo da sua produção literária, grande parte da carta é dedicada à demonstração de seu poema e, no final, o poeta admite não ter mais nada a dizer. Ao lado de relatos dos últimos acontecimentos, de queixas sobre a falta de notícias de amigos queridos, mais uma vez, encontramos um laboratório de criação dentro da correspondência. Mesmo sem pedir qualquer apreciação do poema, a sua apresentação já o expõe ao debate.

A correspondência de John Gay testemunha não só o germinar das suas criações, mas também o resultado do seu trabalho perante o público. Em suas cartas, ele informa aos amigos sobre a recepção de suas peças, como na de março de 1715 a John Caryl, em que há o relato do sucesso inesperado de *The What D'ye Call It*. A peça estreou no teatro Drury Lane em fevereiro de 1715 e foi publicada em março do mesmo ano. Após um sucesso imediato, o trabalho de Gay recebeu vinte e uma apresentações ao longo do ano. No prefácio, o dramaturgo explica não se tratar de tragédia, comédia, pastoral ou farsa, daí o título de natureza dúbia e o subtítulo *A Tragi-Comi-Pastoral Farce*. Essa nova maneira de escrever ainda não fazia parte do gosto popular e Gay sofreu severas críticas nos periódicos da época. Contudo, ele conta que após cinco noites de apresentação, a audiência captara o humor do texto e a peça já parecia agradar mais do que no início:

[...] *The What D'ye Call It met with more Success than could be expected from a thing so out of the way of the Common Taste of the Town. It has been play'd already five Nights, and the Gallerys who did not know what to make of it, now enter thoroughly into the humour, and it seems to please in general better than at first.*

Gay intencionava criar um novo entretenimento dramático, conectando diferentes tipos de drama, de maneira que as contribuições de cada gênero não pudessem ser distinguidas ou separadas. A idéia do autor era levar para o teatro algo que ele já praticava na sua correspondência, quando inseria no corpo das missivas textos ficcionais, problematizando a divisão entre os gêneros epistolográfico e literário. A sua maneira original de observar, sentir, compreender, nomear e exprimir, revelada nas cartas, alcança os palcos num misto de tragédia, comédia, farsa e pastoral. Conforme afirma Carlos Reis⁶⁰, “os escritores que adotam, transformam ou rejeitam os gêneros literários mais não fazem do que dialogar com a tradição em que se acham imersos, aceitando, prolongando ou refutando certas normas por ela instituídas”. No caso de Gay, o diálogo com a tradição levou ao questionamento da mesma, resultando num modo dramático inédito. As diferentes reações à originalidade *The What D'ye Call It* são comentadas por Alexander Pope, na mesma missiva que John Gay dirige a Caryl:

The farce has occasioned many different speculations in the town, some looked upon it as a mere jest upon the tragic poets, others as a satire upon the late war. Mr. Cromwell hearing none of the words and seeing the action to be tragical, was much astonished to find the audience laugh; and says the Prince and Princess must doubtless be under no less

⁶⁰ REIS, op. cit., p. 247.

amazement on the same account. Several templars and others of the more vociferous kind of critics, went with a resolution to hiss, and confessed they were forced to laugh so much that they forgot the design they came with. The Court in general has in a very particular manner come into the jest, and the first three nights (notwithstanding two of them were Court nights) were distinguished by very full audiences of the first quality. The common people of the pit and gallery received it at first with great gravity and sedateness, some few with tears; but after the third day they also took the hint, and have ever since been very loud in their clapps. There are still some grave sober men who cannot be of the general opinion, but the laughers are so much the majority, that Mr. Dennis and one or two more seem determined to undeceive the town at their proper cost, by writing some critical dissertations against it: to encourage them in which laudable design, it is resolved a preface shall be prefixt to the farce in the vindication of the nature and dignity of this new way of writing.

De fato, a atitude de misturar diversos gêneros numa única peça era vista como perversa por muitos críticos. A idéia de que os gêneros literários podem ser mutáveis e com limites muitas vezes difusos acentuou-se depois do Romantismo, quando valores e atitudes afetaram a sua normatividade. Portanto, idéias como a de Joseph Addison⁶¹, que condenava a tragicomédia, alegando ser “one of the most monstrous inventions that ever entered into a poet’s thought” eram comuns à época. O autor de *The What D’ye Call It* fala sobre a fúria dos críticos em missiva escrita a quatro mãos, por ele e Pope, a Parnell:

Mr. Pope is reading a letter, and in the mean time, I make use of the pen to testify my uneasiness in not hearing from you. I find success, even in the most trivial things, raises the indignation of scribblers: for I, for my What-d’-ye-call-it, could neither escape the fury of Mr. Burnet, or the German Doctor.

Burgess⁶² esclarece que a peça de Gay foi atacada por Thomas Burnet em *The Grumbler*, em 17 de março de 1715, e por Philip Horneck no seu periódico *The High-German Doctor*. Em carta do mês de abril, escrita também em conjunto por Gay e Pope, a Caryll, Gay, mais uma vez, menciona a crítica:

There’s a Sixpenny Criticism lately published upon the Tragedy of the What dye call it, wherein he with much judgment & learning calls me a Blockhead, & Mr. Pope a knave. His grand charge is agt the Pilgrims Progress being read, which he says is directly levell’d at Cato’s reading Plato, to back this Censure, he goes on to tell you that the Pilgrims Progress being mention’d to be the eight Edition makes the Refletion Evident, the Tragedy of Cato being just eight times printed; He

⁶¹ NOKES, op. cit., p. 183.

⁶² BURGESS, op. cit., p. 21.

has allso endeavour'd to shew that every particular Passage of the Play alludes to some fine part of the Tragedy which he says I've injudiciously & profanely abus'd.

Nessa missiva, destinada a Caryll, apesar de falar abertamente da crítica, Gay não esclarece o autor da mesma. As cartas revelam a relação ambígua de John Gay com a crítica. Ao enviar um poema para a apreciação de Maurice Johnson Jr, o autor pedia ao destinatário que não esquecesse a amizade entre eles, enquanto para o amigo de infância William Fortescue, ele solicitava uma opinião imparcial. Ao mesmo tempo em que o poeta solicita a crítica, ele reclama da mesma, afirmando a Parnell que o sucesso causa indignação. Através do estabelecimento do paralelo entre a sua peça, *The What D'ye Call It*, e *Cato*, depreendemos que o remetente refere-se ao autor Joseph Addison, que viria a ser grande adversário de Alexander Pope. Segundo o remetente, a grande reclamação do crítico, simplesmente designado por “*He*”, era contra a leitura de *Pilgrims Progress*, de John Bunyan, que remetia diretamente à personagem Cato lendo Platão. Além disso, a menção de que *Pilgrims Progress* estaria na oitava edição encontraria correspondência nas oito edições existentes de *Cato*.

Porém, Lewis Melville garante que Gay podia rir daqueles que o atacavam ou parodiavam, pois, se a peça não lhe proporcionou a fama almejada, ela, ao menos, trouxe notoriedade e dinheiro. As declarações da crítica podem também ter servido de estímulo aos autores, visto que Pope⁶³ declara: “*For poets assailed by critics are much like men bitten by tarantulas: they dance on the faster the deeper they are stung, till the very violence and sweating makes 'em recover*”.

Assim como o sucesso, Gay também é capaz de reconhecer o fracasso e assume os próprios erros. Sua peça *Three Hours After Marriage*, escrita com a colaboração de Alexander Pope e John Arbuthnot, foi amplamente rechaçada pelo público e pela crítica. Estreando no teatro Drury Lane, em janeiro de 1717, a comédia teve uma temporada de apenas sete noites. Os autores levaram ao palco uma paródia do Dr. Woodward, paleontólogo autor de *História dos Fósseis*, nomeando o noivo da história de Fossile. Lewis Melville⁶⁴, citando Dr. Johnson, afirma que:

⁶³ NOKES, op. cit., p. 184.

⁶⁴ MELVILLE, op. cit.

The scene in which Woodward was directly and apparently ridiculed by the introduction of a mummy and a crocodile, disgusted the audience, and the performance was driven off the stage with general condemnation.

Em missiva a Pope, Gay admite ser muito tarde para confessar o seu erro, mas acha que o conselho do destinatário a introduzir apenas a múmia e deixar de fora o crocodilo não teria salvado a peça. O remetente tranquiliza o amigo quanto a possíveis injúrias futuras e assegura que nem a reputação de Arbuthnot nem a sua seriam prejudicadas, pois, se havia alguma vergonha a ser admitida, era só a do próprio Gay. O dramaturgo finaliza a carta implorando para que Pope não sofra com o episódio a fim de não ameaçar a sua saúde e jurando silêncio quanto à autoria conjunta dos dois amigos. Na despedida, John assina como seu sincero amigo e afirma não estar de maneira alguma desapontado:

Dear Pope, / Too late I see, and confess myself mistaken, in relation to the Comedy, yet I do not think had I follow'd your Advice, and only introduc'd the Mummy, that the Absence of the Crocodile had sav'd it. I can't help laughing myself, (though the Vulgar do not consider that it was design'd to look very ridiculous) to think how the poor Monster and Mummy were dash'd at their Reception, and when the Cry was loudest, thought that if the Thing had been wrote by another, I should have deem'd the Town in some Measure mistaken, and as to your Apprehension that this may do us future Injury, do not think it; the Doctor has a more valuable Name than can be hurt by any Thing of this Nature, and yours is doubly safe; I will (if any Shame there be) take it all to myself, as indeed I ought, the Motion being first mine, and never heartily approv'd of by you...I beg of you not to suffer this, or any Thing else, to hurt your Health. As I have publicly said, that I was assisted by two Friends, I shall still continue in the same Story, professing obstinate Silence about Dr. Arbuthnot and yourself [...] I am (not at all cast down) / Your sincere Friend, / John Gay.

O desapontamento atinge Gay quando ele perde uma quantia razoável de dinheiro em ações, no episódio que ficou conhecido como *South Sea Bubble*. Em 1720, o poeta publicou uma coletânea de poemas, incluindo composições inéditas, chamada *Poems on Several Occasions*. A publicação foi feita por meio de subscrições, amplamente solicitadas pelos amigos do escritor. Segundo Melville, Gay obteve mais de mil libras com a sua coletânea e não tinha a menor idéia do que fazer com tal quantia⁶⁵. Diante de conselhos divergentes e após receber de presente algumas ações da Companhia dos Mares do Sul, o poeta decide investir todo o seu dinheiro em mais ações da mesma companhia. Houve

⁶⁵ MELVILLE, Lewis. *Life and letters of John Gay*. London: Daniel O'Connor, 1921.

grande especulação e, em julho de 1720, o valor das ações subiu vertiginosamente. David Nokes⁶⁶ salienta que:

All through the heat of summer the South Sea stock continued to float on a buoyant current of optimism. The streets of the capital were thronged with new-made millionaires building castles in the air.

Porém, nos primeiros dias do mês de setembro, as ações começaram a desvalorizar, até perderem completamente o seu valor. Gay perdeu todo o seu capital e, assim como milhares de ingleses, também foi atingido pelo “*South Sea fiasco*”⁶⁷. Escrevendo em resposta a um dos editores de *Poems on Several Occasions*, Jacob Tonson, John Gay relata a impossibilidade de vender as suas ações para quitar possíveis débitos com a edição. Segundo ele, tanto Tonson quanto o outro editor, Bernard Lintot, já haviam recebido a maior parte do dinheiro e que os livros em seu poder seriam suficientes para quitar o resto. Apesar disso, o remetente admite a sua dívida com os editores e afirma estar impaciente para quitar os seus débitos:

I received your Letter with the accounts of the Books you had delivered, I have not seen Mr Lintot's account but shall take the first opportunity to call upon him. I cannot think your Letter consists of the utmost civility, in five lines to press me twice to make up my account just at a time when it is impracticable to sell out of the Stocks in which my fortune is engag'd. Between Mr Lintot & you the greatest part of the money is receiv'd; and I imagine you have a sufficient number of Books in your hands for the security of the rest. To go to the strictness of the matter, I own my note engages me to make the whole payment in the beginning of September, had it been in my power, I had not given you occasion to send to me, for I can assure you I am as impatient & uneasy to pay the money I owe, as some men are to receive it, and tis no small mortification to refuse you so reasonable a request, which is, that I may no longer be obliged to you. / I am Sir / your most humble Servant / J. Gay.

Inspirado nesses acontecimentos, Gay⁶⁸ cria uma série de metáforas mercantis em seu mais importante trabalho, *The Beggar's Opera*. A palavra *bubbled*, significando enganado ou trapaceado, é enfatizada na cena em que Polly e Lucy brigam pelo amor de Macheath:

Polly – I'm bubbled.
Lucy – I'm bubbled.

⁶⁶ NOKES, op. cit., p. 305.

⁶⁷ NOKES, op. cit., p. 313.

⁶⁸ GAY, op. cit., p. 35, Ato II, cena XIII.

Polly – Oh how I am troubled!
 Lucy – Bamboozled, and bit!
 Polly – My distresses are doubled.

A decepção acabou abalando a saúde de Gay, que já era precária. No ano anterior ao escândalo financeiro, em missiva à senhora Howard, o poeta queixava-se de uma febre que o havia confinado por um mês: “*Madam. / If it be absolutely necessary that I make an apology for my not writing, I must give you an account of very bad Physicians, and a feaver which I had at Spaa that confin’d me for a Month [...]*”.

Em 1721, Gay viaja a Bath para cuidar da sua saúde. De lá ele escreve ao diplomata Francis Colman, que havia partido para fixar residência na Itália. Ele lamenta não ter tido oportunidade de ver o amigo antes de sua partida da Inglaterra, pois conta que estava há três semanas na cidade de Bath, tratando das cólicas estomacais das quais ele freqüentemente se queixava. Sabendo-se que o remetente molda-se conforme seus destinatários, cabe a questão de quem é o real destinatário dessa missiva. Os autores, na arte e na vida, tornam-se mestres em criar personagens. Alguns chegam a escrever cartas sob nomes falsos e para receptores inexistentes⁶⁹. Nesse caso particular, Gay parece dialogar consigo mesmo, emitindo um autoconselho no final da carta, sob a forma de pedido ao destinatário para que seja sempre alegre e não se deixe abater diante de desapontamentos:

My dear Colman, / I hope you will believe me that Nobody interests himself more in your welfare than I do; I was mighty sorry I had not the opportunity of seeing you before you left England; [...] I left Cheswick about three weeks ago, and have been ever since at the Bath for the Cholical humour in my stomach that you have heard me often complain off; [...] Dear Colman be as cheerfull as you can, never sink under disappointment, I give you the advice which I have always endeavourd to follow [...]”.

Após um intervalo de oito ou nove anos, John Gay volta a escrever ao amigo Jonathan Swift. Para Nokes⁷⁰, “even after an interval of eight years’ silence between them, Gay still regarded Swift as a friend and mentor to whom he could speak with frankness”. Conforme reforça Burgess⁷¹, há uma semelhança entre as queixas de Gay nessa missiva, datada de 22 de dezembro de 1722, e aquelas destinadas a Colman, pois, segundo ele, “the

⁶⁹ Como é o caso de Ana Cristina Cesar em *Correspondência Completa*, que apresenta uma carta fictícia de aparência bastante real.

⁷⁰ NOKES, op. cit., p. 331.

⁷¹ BURGESS, op. cit., p. 40.

reader will recognize, in Gay's complaints, the echoes of his letter to Francis Colman". Gay diz que esperava encontrar Swift na última temporada em Bath, mas sentiu-se reconfortado diante da desilusão pelo fato de o deão estar bem de saúde. Ele, então, relata que permaneceu cerca de onze semanas tratando de cólicas, sem, contudo, encontrar o benefício esperado. A preocupação com a saúde é um traço evidente na escrita de Gay. Além de falar de seus próprios problemas, ele está sempre demonstrando interesse pela saúde dos amigos. Enviando palavras de afeto e amizade sincera, apesar do silêncio de muitos anos, o poeta afirma que a toda pessoa que chega da Irlanda, ele questiona sobre a saúde de Swift:

Dear Sir. / After every post-day for these 8 or 9 years I have been troubled with an uneasiness of Spirit, and at last I have resolv'd to get rid of it and write to you; I dont deserve that you should think so well of me as I really deserve, for I have not profest to you that I love you as much as ever did, but you are the only person of my acquaintance almost that does not know it. Whoever I see that comes from Ireland, the first Question I ask is after your health, of which I had the pleasure to hear very lately from Mr. Berkeley. I think of you very often, no body wishes you better, or longs more to see you. Duke Disney who knows more news than any man alive, told me I should certainly meet you at the Bath the last Season, but I had one comfort in being dissappointed that you did not want it for your health; I was there for near eleven weeks for a Cholick that I have been trobled with of late, but have not found all the benefit I expected. I lodge at present in Burlington house, and have received many Civilitys from many great men but very few real benefits. They wonder at each other for not providing for me, and wonder at 'em all. Experience has given me some knowledge of them, so that I can say that tis not in their power to dissappoint me. You find I talk to you of myself, I wish you would reply in the same manner. I hope though you have not heard from me so long I have not lost my Credit with you, but that you will think of me in the same manner as when you espous'd my cause so warmly which my gratitude never can forget. / I am / Dear Sir / Your most obliged & / Sincere humble Servant / J Gay.

Jonathan Swift, por sua vez, espera que Gay não seja o autor de suas próprias cólicas. Em carta de 8 de janeiro de 1723, ele indaga ao poeta se não tem bebido vinho de má qualidade e estado em más companhias. Em sua opinião, o amigo e médico Arbuthnot recomendaria moderação e exercícios físicos. Quatro anos mais tarde, o poeta inglês parece seguir os conselhos dos amigos. Escrevendo a Swift, Gay relata os seus problemas de saúde, conta ter recusado jantar na casa de Burlington a fim de preservar a sua condição física e revela que havia caminhado por duas horas no parque durante a manhã:

[...] I have been very much out of order myself for the most part of the winter, upon my being let blood last week, my Cough & my head

are better [...] I refus'd supping at Burlington house to night in regard to my health, & this morning I walk'd two hours in the Park [...].

Além de demonstrar preocupação pela situação de Gay, Swift, em sua missiva, também questiona o funcionamento da sociedade. Ele reflete o porquê do insucesso dos poetas em atingir a corte, já que eles poderiam ser os melhores bajuladores e sugere que a falha estaria em adular somente na escrita e não na fala. O remetente pergunta ao destinatário se ele não estaria em pecado após dedicar seu poema “Eclogues” a Lorde Bolingbroke, adversário de Walpole. O conselho de Swift para mudar a situação de Gay é que ele seja recomendado ao chefe de governo por Lorde Burlington para um cargo civil ou como secretário. Swift afirma que as pessoas iriam admirá-lo porque teriam lido as suas obras e saberiam informações sobre o autor. Um bom emprego faria com que Gay vivesse satisfatoriamente em Londres, ou suntuosamente em Dublin:

[...] I have been considering why poets have such ill success in making their court, since they are allowed to be the greatest and best of all flatterers. The defect is, that they flatter only in print or in writing, but not by word of mouth; they will give things under their hand which they make a conscience of speaking. Besides, they are too libertine to haunt antechambers, too poor to bribe porters and footmen, and too proud to cringe to second-hand favourites in a great family. Tell me, are you not under original sin by the dedication of your Eclogues to Lord Bolingbroke? I am an ill judge at this distance, and besides am, for my case, utterly ignorant of the commonest things that pass in the world; but if all Courts have a sameness in them (as the parsons phrase it), things may be as they were in my time, when all employments went to Parliament-men's friends, who had been useful in elections, and there was always a huge list of names in arrears at the Treasury, which would at least take up your seven years' expedient to discharge even one-half. I am of opinion, if you will not be offended, that the surest course would be to get your friend [Lord Burlington] who lodgeth in your house to recommend you to the next Chief Governor who comes over here, for a good civil employment, or to be one of his secretaries, which your Parliament-men are fond enough of, when there is no room at home. The wine is good and reasonable; you may dine twice a week at the Deanery-house; there is a set of company in this town sufficient for one man; folks will admire you, because they have read you, and read of you; and a good employment will make you live tolerably in London, or sumptuously here; or, if you divide between both places, it will be for your health.

Ainda incomodado pelas cólicas, John Gay, em julho de 1723, viaja a Tunbridge Wells para tratar da saúde nas águas termais da cidade. Em carta de 5 de julho, a senhora Howard lamenta o desencontro, pois ela havia chegado em Richmond no dia em que Gay

partira. A remetente louva a prudência do amigo em não ter dinheiro para gastar em Tunbridge. Segundo ela, é mais fácil evitar a tentação a resisti-la:

I was very sorry to hear, when I returned from Greenwich, that you had been at Richmond the same day; but I really thought you would have ordered your affairs in such a manner that I should have seen you before you went to Tunbridge. I dare say you are now with your friends, but not with one who more sincerely wishes to see you easy and happy than I do; if my power was equal to theirs the matter should soon be determined. I am glad to hear you frequent the church. You cannot fail of being often put in mind of the great virtue of patience, and how necessary that may be for you to practise I leave to your own experience. I applaud your prudence (for I hope it is entirely owing to it) that you have no money at Tunbridge. It is easier to avoid the means of temptation than to resist them when the power is in our own hands [...] The place you are in has strangely filled your head with cures and physicians; but (take my word for it) many a fine lady has gone there to drink the waters without being sick, and many a man has complained of the loss of his heart who has had it in his own possession. I desire you will keep yours, for I shall not be very fond of a friend without one, and I have a great mind you should be in the number of mine.

Na carta seguinte, dezessete dias depois, a senhora Howard fala do perigo da sinceridade, que não devia ser expressa por Gay além de um círculo de três ou quatro pessoas, no qual ela estaria incluída. Mas os conselhos não param na esfera sentimental, eles se estendem à carreira literária do destinatário, uma vez que a amiga tem em mente algumas dicas para uma sátira que Gay poderia desenvolver:

I do not like to have you too passionately fond of everything that has no disguise. I (that am grown old in Courts) can assure you sincerity is so very unthriving that I can never give consent that you should practise it, excepting to three or four people that I think may deserve it, of which number I am. I am resolved that you shall open a new scene of behaviour next winter and begin to pay in coin your debts of fair promises. I have some thoughts of giving you a few loose hints for a satire, and if you manage it right, and not indulge that foolish good-nature of yours, I do not question but I shall see you in good employment before Christmas.

Desde o período em Hanover, onde se conheceram, Gay e Henrietta Howard desenvolveram uma relação íntima baseada na fascinação de ambos pela corte. Swift, por sua vez, desprezava a conduta da nova amiga de Gay, pois, segundo ele, suas ações tinham sempre o objetivo de obter alguma vantagem. Anos mais tarde, o irlandês envia à senhora Howard as seguintes palavras: “*For as to friendship, truth, sincerity, and other trifles of*

that kind, I never concerned myself about them, because I knew them to be only parts of the lower morals which are altogether useless at courts”.

Apesar da postura hostil do deão perante Henrietta, os laços de amizade entre ela e John Gay se estreitam a ponto de ele queixar-se ao próprio Swift, em missiva de setembro de 1726, que o fato de não ter visto a amiga nos últimos tempos significava uma grande mortificação. Mesmo sabendo dos sentimentos do amigo, Gay não hesita em fazer-lhe confidências íntimas, correndo o risco de criar alguma tensão, já que esses momentos também servem para solidificar a amizade entre os dois intelectuais: *“I have not seen Mrs Howard a great while, which you know must be a great mortification & self-denial, but in my case ‘tis particularly unhappy that a man cannot contrive to be in two places at the same time [...].*

Em meados de setembro do ano de 1724, John Gay viaja a Bath, na companhia do Dr. Arbuthnot para mais um tratamento de saúde. De lá, ele escreve à senhora Howard, lamentando ter sido esquecido por todos. Percebe-se uma certa carência afetiva nas palavras de Gay quando ele, humildemente, pede à amiga que lhe escreva a fim de fazê-lo feliz e com isso auxiliar no tratamento médico. Para Nokes⁷², *“Henrietta Howard was one of the new friends who understood Gay’s self-imposed dependency culture”*:

Madam. / Since I came to the Bath I have writ three Letters. The first to you, the second to Mr Pope, and the third to Mr Fortescue. Every Post gives me fresh mortification, for I am forgot by every body [...]. If you will write to me you will make me chearfull & happy, with out which I am told the waters will have no good effect. Pray, have some regard to my health, for my Life is at your Service.

Um certo ar melancólico aparece na missiva de 23 de setembro do ano seguinte, quando Gay afirma ao amigo Fortescue que, como ele não tem grandes expectativas, ele nunca poderá ficar muito desapontado: *“[...] One would think that my friends use me to disappointments, to try how many I could bear; if they do so, they are mistaken; for as I don’t expect much, I can never be much disappointed”.*

Pope contribui para essa carta escrita a quatro mãos, declarando: *“Blessed is the man who expects nothing, for he shall never be disappointed, was the ninth beatitude which a man of wit added to the eighth; I have long ago preached this to our friend [...].”*

⁷² NOKES, op. cit., p. 340.

Dias depois de escrever em conjunto com Alexander Pope, é a ele que o poeta escreve lamentando não ter conseguido vê-lo e mencionando um encontro com um empregado do Príncipe de Gales:

Dear Sir. / I really intended to have been with you to day, but having been dissappointed yesterday of meeting Mr Selwyn; & going to the Exchequer about my Salary to Day, & to Mrs Howard's to meet him made it too late [...] I really am this evening very much out of order with the Cholick but I hope a night's rest will relieve me. I wish Mrs Pope & you all health & hapiness, pray give my service to her.

As cartas, muitas vezes, falam mais por silêncios que por palavras. A razão para se encontrar com o funcionário real, Mr Selwyn, não é dita, assim como o seu resultado fica em suspenso. A morte repentina de um membro da corte criara uma vaga fortuita e deixara o poeta esperançoso de, finalmente, alcançar a tão almejada colocação. Porém, o encontro simplesmente citado não foi capaz de concretizar os sonhos de John Gay. A missiva inicia com a justificativa para o não comparecimento do remetente na casa do destinatário e termina com sérias queixas de saúde. É possível realcionar as cólicas do autor ao seu insucesso através das elisões nas suas declarações. Apesar das suas próprias afirmações e do conselho de Pope, o poeta volta a sofrer com as desilusões.

Mesmo tendo suas esperanças de ingressar na corte frustradas, em outubro de 1725, o poeta escreve ao amigo James Dormer, um oficial do governo inglês em Lisboa, sobre os seus progressos num livro de fábulas, que ele esperava dedicar ao Príncipe William, na época com quatro anos de idade. Na opinião de David Nokes⁷³, a vida de John Gay havia se tornado uma “profissão de amizade e ele estava perdendo a noção do genuíno significado de amizade”. Nokes exemplifica seu pensamento com essa carta a James Dormer, quando Gay afirma que sua afeição é maior do que ele pode declarar. As palavras escritas carregam um certo exagero, pois além de uma estima desmedida, Gay declara que uma das grandes satisfações seria a felicidade do amigo, que aparece como correspondente somente nessa carta:

Dear Brigadier / There is never a day passes but I think of you & wish to see you; I have made all the enquiry I possibly could of your Welfare, but have been able to get very little intelligence; I believe you will think me sincere when I tell you that next to being witness that you are happy, one of the greatest satisfactions I could have, is to hear you are so. I hope I have no occasion to make any professions of friendship to

⁷³ Ibid., p. 363.

you, because I have really more of it than I can profess; so that I shall only think of giving you an account of your friends & among those myself in the remaining part of my Letter [...]. I came away from thence Post upon one of my usual prospects, & met with my usual success, a dissatisfaction. I have employ'd myself this summer in study, & have made a progress in it. What I am about is a Book of Fables, which I hope to have leave to inscribe to Prince William. I design to write fifty, all entirely new, in the same sort of verse as Prior's tales. I have already done about forty, but as yet there are very few of my friends know of my intention [...]. The town is at present so very thin that I am forc'd to write you all these most important things of myself. I beg you upon all occasions if I can be of any service to you to make use of me with greatest freedom, for it will be the greatest pleasure to me to have your Commands. I am / Dear Sir / Your most obedient & faith / full Servant J Gay.

O trabalho final de revisão e preparação para a publicação de *Fables* demorou bem mais do que o esperado. Primeiro, foi preciso obter a permissão real para a dedicação da obra ao pequeno príncipe William, filho do príncipe e da princesa de Gales. Depois, cada fábula precisou ser adequadamente alocada na seqüência. Um ano após relatar que quarenta das cinquenta fábulas já estavam prontas, Gay escreve a Swift dizendo estar esperançoso da sua publicação logo após o Natal de 1726. “*How comes Gay be so tedious? Another man can publish fifty thousand lies sooner than he can publish fifty fables*”, Swift declara impacientemente a Pope. Finalmente, a publicação acontece na primavera de 1727 e obtém mais de trezentas e cinquenta edições até 1890.

Pope, que fazia o papel de supervisor dos projetos literários de John Gay, o havia aconselhado a não escrever *Fables*. Em outubro de 1727, Gay confessa ao amigo que sua melancolia era crescente e cita John Milton em *Paradise Lost*, ao dizer que no inferno a escuridão é visível. Ele lastima o fato de não ter acolhido os conselhos de Pope para que não escrevesse as fábulas, ou, pelo menos, que as tivesse dedicado a um nobre em lugar do príncipe. São palavras de desabafo, que atestam literalmente confusão e depressão. O poeta diz sentir-se morto e determina palavras a serem inscritas na sua sepultura, afirmando que tudo levava a crer que a vida é uma piada, como antes ele pensava e agora, na hora da morte, estava certo:

Dear Mr. Pope / My Melancholy increases, and every Hour threatens me with some Return of my Distemper; nay, I think I may rather say I have it on me. Not the divine Looks, the kind Favours and Expressions of the divine Dutchess, who hereafter shall be in Place of a Queen to me, (nay, she shall be my Queen) nor the inexpressible Goodness of the Duke, can in the least cheer me. The Drawing-Room no more receives Light from those two Stars. There is now what Milton says

is in Hell, Darkness visible. – O that I had never known what a Court was! Dear Pope, what a barren Soil (to me so) have I been stiving to produce something out of! Why did I not take your Advice before my writing Fables for the Duke, not to write them? Or rather, to write them for some young Nobleman? It is my very hard Fate, I must get nothing, write for them or against them. I find myself in such a strange Confusion and Depression of Spirits, that I have not Strength even to make my Will; though I perceive, by many Warnings, I have no continuing City here. I begin to look upon myself as one already dead; and desire, my dear Mr. Pope (whom I love as my own Soul) if you survive me, (as you certainly will) that you will, if a Stone should mark the Place of my Grave, see these Words put on it:

*Life is a Jest, and all Things show it;
I thought so once, but now I know it.*

With what more you may think proper. If any Body should ask, how I could communicate this after Death? Let it be known, it is not meant so, but my present Sentiment in Life. What the Bearer brings besides this Letter, should I die without a Will, (which I am the likelier to do, as the Law will settle my small Estate much as I should myself) let it remain with you, as it has long done with me, a Remembrance of a dead Friend: But there is none like you, living or dead. I am, dear Mr. Pope, / Your's, &c. John Gay.

Os dois grandes amigos de John Gay, Alexander Pope e Jonathan Swift, tinham posturas diferentes quanto à carreira literária do autor de *The Beggar's Opera*. Para David Nokes⁷⁴, a atitude de Swift era mais encorajadora e menos prescritiva do que a de Pope, pois ele tratava John Gay com igualdade literária. E é o irlandês Jonathan Swift que se destaca como o maior correspondente de John Gay. Do total de oitenta e uma cartas publicadas por Burgess, trinta e três destinam-se a ele, ou seja, quarenta por cento de sua epistolografia ativa concentra apenas um destinatário. Mesmo sabendo-se que esse dado estatístico talvez esteja bastante distorcido, tendo em vista a perda de cartas enviadas e recebidas por Gay, a importância de Swift como destinatário continua sendo bastante relevante.

2.4 O DIÁLOGO EPISTOLAR ENTRE JOHN GAY E JONATHAN SWIFT

Em agosto de 1726, Swift viajou a Londres e hospedou-se na casa de John Gay. Pela primeira vez, Gay teve a oportunidade de ser o anfitrião. Essa visita é um marco na epistolografia dos dois autores, uma vez que a partir dela o ritmo de cartas trocadas

⁷⁴ Ibid., p. 371.

acentua-se. O grande impacto da visita do deão foi encorajar o amigo inglês a levar as suas ambições literárias a sério. Nokes⁷⁵ denomina Gay “Whitehall landlord” de Swift e argumenta que:

From the time of Swift’s visit to England, there is a new determination in Gay’s literary career, a virtual abandonment of light courtly verse in favour of the major works upon which his subsequent reputation largely depends. From this point too, Swift replaced Pope as his principal ally and mentor in both literary and political matters.

O professor sustenta sua argumentação através da correspondência entre os dois amigos. Ao voltar para Dublin, Gay é a primeira pessoa a quem Swift escreve, demonstrando a expansão do caráter afetivo, além do intelectual. A carta, nesse momento, era um meio de manter o diálogo que a distância impedia, substituindo, assim, o desejado encontro pessoal: *“If I write to you once a quarter, will you promise to send me a long answer in a week, and then I will leave you at rest till the next quarter day”*.

Já que a distância física, entre Londres e Dublin, separava os dois amigos, somente a troca de cartas poderia manter o diálogo. Nas cartas de Cícero, apesar de não haver nenhuma sistematização sobre epistolografia, encontram-se diversos conceitos ligados à arte epistolográfica. Emerson Tin⁷⁶ lembra que nas *“Epistulae ad atticum*, Cícero vê a carta como uma conversação por meio da escrita”. Assim, a resposta de Gay a Swift é uma reclamação clara da distância e, através da missiva, ele expressa o desejo de um novo encontro em breve, situação que se repete em grande parte de sua correspondência com o irlandês:

[...] ’tis particularly unhappy that a man cannot contrive to be in two places at the same time; If I could, while you are there, one of them should be always Dublin. But after all, tis a Silly thing to be with friends by halves, so that I will give up all thoughts of bringing this project to perfection, if you will contrive that we shall meet again soon. I am / Dear Sir / Your most oblig’d & affectionate / friend & Servant J G.

Utilizando o espaço da escrita numa tentativa de provocar a aproximação com o amigo distante, Gay, de Bath, escreve a Swift:

Dear Sir. / The last news I heard of you was from Mr Lancelot who was at this place with Lord Sussex, who gave me hope of seeing of you the latter end of this summer; I wish you may keep that resolution, &

⁷⁵ Ibid., p. 371.

⁷⁶ TIN, op. cit., p. 21.

take the Bath in your way to town [...]. I have ten thousand things to talk to you but few to write, but deferr writing to you no longer knowing you interest yourself in everything that concerns me so much that I make you happy, as you will me, if you can tell me you are in good health; Which I wish to hear every morning as soon as I wake. / I am Dear Sir Yours most affectionately.

A fim de recompor as diversas faces dessa amizade, torna-se importante a leitura de dados de outros interlocutores, pois o forte laço que unia os dois escritores era visível aos outros. Thomas Sheridan⁷⁷ reconhece o lugar de Gay na vida de Swift em “An invitation to dinner, from Dr. Sheridan to Dr. Swift”, escrito em 1727: “*Let me be your Gay, and let Stella be Pope, We’ll wean you from sighing for England, I hope*”.

Segundo Burgess⁷⁸, uma das características das cartas de Gay a Swift é o tom adotado pelo remetente “of an undergraduate writing home”. Através do diálogo das cartas percebe-se grande admiração e respeito do inglês pelo irlandês, que não precisam ser configurados como inferioridade de um em relação ao outro. Pelo contrário, Swift sempre foi um grande incentivador dos projetos de John Gay. Logo após a partida do deão, o autor de *The Beggar’s Opera* escreve, em setembro de 1726, relatando o atraso na publicação de *Fables* e confidenciando “*I take your advice in this, as I wish to do in all things*”. No mês seguinte, outra missiva:

[...] I believe you will expect that I should give you some account how I have spent my time since you left me. I have attended my distrest friend at Twickenham, & been his Emanuensis, which you know is no idle Charge, & I have read about Virgil, & half Spenser’s Fairy Queen. I still despise Court Preferments so that I lose no time upon attendance on great men, and still can find amusement enough without Quadrille, which here is the Universal Employment of Life. I thought you would be glad to hear from me, so that I’m determin’d not to stir out of my lodgings till I had answer’d your Letter [...].

O amigo de Twickenham, em difícil situação, era Alexander Pope, que havia sofrido um grave acidente e ferira profundamente a mão direita. As palavras do remetente também refletem a sua desilusão com a corte e são temperadas com ironia sobre a quadrilha. Swift, que era avesso à vida na corte, certamente aprovava as decisões de Gay. Aqui se ressalta a importância do destinatário no estudo da correspondência, visto que a identidade do remetente é construída a partir do outro, pois a carta se adapta aos momentos

⁷⁷ NOKES, op. cit., p. 372.

⁷⁸ BURGESS, op. cit., p. 59.

e às pessoas, adquirindo tons diferentes conforme os destinatários. Para Swift, ele afirma o seu desprezo pela corte, mostrando-se indiferente, mas para Pope, ele lamenta ter conhecido os seus prazeres e confessa a sua grande amargura por não ter conseguido conquistá-la, mesmo escrevendo em dedicação aos seus nobres.

Em novembro, Gay escreve uma carta a Swift sobre a recepção de *Gulliver's Travels* em Londres. Até aquele momento, a autoria da obra era desconhecida, apesar de muitos atribuírem-na a Jonathan Swift. Talvez para despistar a censura do governo, que costumava abrir e ler correspondências, ou até mesmo para entrar no jogo da autoria misteriosa, Gay ironiza:

About ten days ago a Book was publish'd here of the Travels of one Gulliver, which hath been the conversation of the whole town ever since: The whole impression sold in a week; and nothing is more diverting than to hear the different opinions people give of it, though all agree in liking it extreamly. 'Tis generally said that you are the Author, but I am told, the Bookseller declares he knows not from what hand it came...You may see by this, that you are not much injur'd by being suppos'd the Author of this piece. If you are, you have disoblig'd us, and two or three of your best friends, in not giving us the least hint of it while you were with us [...]. Perhaps I may all this time be talking to you of a Book you have never seen, and which hath not yet reach'd Ireland; if it hath not, I believe what we have said will be sufficient to recommend it to your reading, and that you order me to send it to you. But it will be much better to come over your self, and read it here, where you will have the pleasure of variety of commentators, to explain the difficult passages to you [...].

Essa missiva é finalizada com uma declaração de amor pelo amigo. Anne Vincent-Buffault⁷⁹ pondera que “os códigos da comunicação sensível fazem parte da literatura do século XVIII e de uma prática mais ampla da escrita, envolvendo correspondências, memórias e resenhas de espetáculos”. É importante destacar que expressões de amor entre homens, durante esse período, eram bastante comuns e não implicavam alguma conotação de homossexualidade. Para o estudo deste trabalho, a sexualidade do autor é irrelevante, pois o que interessa é a rede de relações de Gay e, principalmente, sua estreita relação com Swift, a quem ele faz as seguintes confissões: “*You fancy we envy you, but you are mistaken, we envy those you are with, for we cannot envy the man we love*” e “*I look upon you as my best friend and counsellor*”.

⁷⁹ VINCENT-BUFFAULT, Anne. *História das lágrimas: séculos XVII – XIX*. Trad. Luiz Marques, Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 32.

Gay tinha consciência da preocupação dos amigos acerca da sua situação financeira. Em carta de fevereiro de 1727, o remetente revela seus sentimentos mais íntimos sobre as suas aspirações na vida. Segundo Moraes⁸⁰, na carta existem dois componentes determinantes: o diálogo, que confere cumplicidade, e a encenação, responsável por direcionar a escrita. Nesse depoimento de Gay para Swift, há um toque de encenação na pretensa falta de ambição:

[...] *The contempt of the world grows upon me, and I now begin to be richer and richer, for I find I could every morning I wake be content with less than I aim'd at the day before. I fancy in time, I shall bring myself into that state which No man ever knew before me, in thinking I have enough. I really am afraid to be content with so little, Lest my good friends should censure me for indolence, and the want of laudable ambition, so that it will be absolutely necessary for me to improve my fortune to content them. How solicitous is mankind to please others!*

Mesmo após as suas declarações de descontentamento com a corte, seu livro de fábulas é finalmente lançado, na primavera de 1727, levando a seguinte dedicatória: “*To His Highness William Duke of Cumberland these new Fables, invented for his amusement, are humbly dedicated by His Highness's most obedient servant, John Gay*”. A recompensa para a atenção oferecida ao filho do príncipe de Gales não foi a esperada pelo poeta. Com a morte do rei George I, em junho de 1727, a nova rainha ofereceu a Gay o cargo de acompanhante da princesa Louisa, de apenas dois anos de idade. Desapontado, ele confia ao amigo Swift que todas as suas expectativas haviam desaparecido e não havia perspectiva, apenas a dependência em si mesmo e na sua própria conduta. O tom amargo fica por conta da afirmação de estar acostumado a desapontamentos, podendo, portanto, suportá-los, contrariando a encenação anterior de total abnegação:

The Queen's family is at last settled, and in the list I was appointed Gentleman-usher to the Princess Louisa, the youngest Princess; which, upon account that I am so far advanc'd in life, I have declin'd accepting; and have endeavour'd, in the best manner I could, to make my excuses by a letter to her Majesty. So now all my expectations are vanish'd; and I have no prospect, but in depending wholly upon my self, and my own conduct. As I am us'd to disapointments I can bear them, but as I can have no more hopes, I can no more be disappointed, so that I am in a blessed condition.

⁸⁰ MORAES, Marcos Antonio de (org). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: IEB; USP, 2000, p. 20.

Alexander Pope parabeniza Gay pela sua liberdade e pede a Jonathan Swift que faça o mesmo. Pope inicia sua missiva ao poeta inglês lembrando que “abençoado é o homem que nada espera porque ele nunca se decepcionará”. Na sua opinião, a independência da corte tornará o amigo um homem melhor e mais honesto e, provavelmente, mais saudável. Os reis e rainhas nunca poderiam dar aquilo que eles mesmos não possuíam, ou seja, liberdade. Sem dúvida, Pope só via pontos positivos na recusa ao cargo real. Para ele, o poeta poderia não ser serviçal de ninguém, mas poderia ser amigo de alguém. Gay, de certa maneira, compartilhava a idéia de Pope sobre a amizade na corte. Ao escrever para a senhora Howard, em agosto de 1723, ele afirmava que o termo amizade nunca fora próprio para a corte.

De Bath, Gay escreve a Swift, confessando que a sua vida sempre esteve à disposição dos outros: “*Dear Sir / I have been at the Bath about ten days [...]. I dont know how long I shall stay here, because I am now, as I have been all my life at the disposal of others*”.

Na visão de Swift existia a convicção de que seu amigo tivesse algum inimigo no ministério e que a corte deveria recompensá-lo de alguma maneira. Se Pope pregava que não se devia esperar nada, Swift entendia que não havia motivos para perder totalmente as esperanças, pois os ministros geralmente tinham em torno de setenta anos, trinta a mais que Gay, e Cromwell só apareceu na política quando tinha idade superior a do poeta. Mais de uma vez Swift tentou, através da literatura, mostrar a injustiça cometida pela corte em relação ao seu amigo. Em 1729, ele escreve “A Libel on the Rev. Mr. Delany and His Excellency Lord Cartaret”, que diz:

Thus Gay, the hare with many friends.
Twice seven long years the Court attends;
Who, under tales conveying truth,
To virtue form'd a princely youth;
Who paid his courtship with the crowd,
As far as modest pride allow'd;
Rejects a servile usher's place,
And leaves St. James's in disgrace.⁸¹

Dois anos mais tarde, Swift retoma o ataque em “An Epistle to Mr. Gay”:

How could you, Gay, disgrace the Muse's train,
To serve a tasteless Court twelve years in vain!
Fain would I think our female friend sincere,

⁸¹ SWIFT, 1729, apud MELVILLE, Lewis. *Life and letters of John Gay*. London: Daniel O'Connor, 1921.

Till Bob, the poet's foe possess'd her ear.
 Did female virtue e'er so high ascend,
 To lose an inch of favour for a friend?
 Say, had the Court no better place to choose
 For thee, than make a dry-nurse of thy Muse?
 How cheaply had thy liberty been sold,
 To squire a royal girl of two years old:
 In leading strings her infant steps guide,
 Or with her go-cart amble side by side!⁸²

Bob, o inimigo do poeta, era Robert Walpole, que em 1731 já havia conseguido censurar a carreira de John Gay. A amiga que o deão coloca como responsável pelo insucesso do poeta é a senhora Howard. Segundo Burgess⁸³, em 21 de novembro de 1730, Swift escreveu à amiga de Gay, acusando-a de não lutar pelos interesses do poeta na corte. Porém, o desprezo de Swift por Henrietta não foi capaz de alterar a amizade entre ela e Gay. De uma certa maneira, a amiga continuou sendo o seu elo com a corte, seu eterno objeto de desejo e repúdio. Ela tinha saúde e espírito suficientes para encarar a multiplicidade de prazeres e deleites que a corte oferecia e isso encantava Gay. Na tentativa de demover o irlandês, o poeta declara “*when I see you, I believe I shall convince you that you mistake her*”.

Para desespero de Gay, Swift manteve-se em silêncio por algum tempo, que pode ter durado em torno de um ano. Já que, com certeza, houve o extravio de cartas, pois, diferentemente de Pope, os dois grandes amigos não pensavam em publicar as suas correspondências, não é possível alegar categoricamente que o irlandês não tenha respondido as cartas vindas da Inglaterra. Contudo, Burgess⁸⁴ informa que Arbuthnot também reclamou da negligência de Swift no mesmo período. Em 2 de dezembro de 1728, Gay desabafa:

Dear Sir. / I think this is my 4th Letter, I am sure tis the third without any answer. If I had had any assurance of your health I should have been more easy. I should have writ to you upon this subject above a month ago had it not been for a report that you were upon the road in your way to England, which I fear now was without any foundation [...]. I hope to go abroad in two or 3 days; I wish I could meet you either abroad or at home.

⁸² SWIFT, 1731, apud MELVILLE, Lewis. Ibid.

⁸³ BURGESS, op. cit., p. 108.

⁸⁴ BURGESS, op. cit., p. 79.

Três meses mais tarde, ainda sem notícias, Gay volta a escrever a Swfit. Nessa missiva, uma das suas mais extensas, o remetente também relata ter estado seriamente doente, salientando ao destinatário a ajuda recebida durante a enfermidade:

Dear Sir / I have writ to you several times, and having heard nothing from you makes me fear my Letters have miscarried...I am but just recover'd from the severest fit of sickness that ever any body had who escap'd death; I was several times given up by the Physicians and every body that attended me; and upon my recovery was judg'd to be in so ill a condition that I should be miserable for the remainder of my life, but contrary to all expectation I am perfectly recover'd, and have no remainders of the distempers that attack'd me, which were at the same time, Feaver, Asthma & Pleuresie. I am now in the Duke of Queensberry's house, and have been so ever since I left Hampstead, where I was carried at a time that it was thought I could not live a day. Since my coming to town, I have been very little abroad, the weather has been so severe: I must acquaint you, (because I know 'twill please you) that during my Sickness I had many of the kindest proofs of friendship, particularly from the Duke & Dutchess of Queensberry, who, if I had been their nearest relation and nearest friend could not have treated me with more constant attendance then, and they continue the same to me now [...]. I could talk to you a good deal more, but I am afraid I shall write too much for you, and for myself; I have not writ so much together since my sickness [...].

Em novembro de 1729, John Gay chega a demonstrar ciúmes de Alexander Pope pelo contato com Jonathan Swift, que continuava sem responder-lhe as cartas. O remetente confessa a importância do destinatário e a grande falta que ele lhe faz. Sobre a sua pequena fortuna, Gay afirma que o amigo ficará feliz em saber que ele está tomando conta dela. Contudo, John Gay morreu sem deixar testamento e sua herança ficou para suas irmãs, que não figuram como correspondentes do autor. Ele finaliza a missiva afirmando que continuará a escrever, mesmo que não obtenha resposta alguma:

I have long known you to be my friend upon several occasions and particularly by your reproofs & admonitions. There is one thing which you have often put me in mind of, the over-running you with an answer before you had spoken, you find I am not a bit better for it, for I still write & write on without having a word of an answer. I have heard of you once by Mr Pope; Let Mr Pope hear of you the next time by me. By this way of treating me, I mean by your not letting me know that you remember me you are very partial to me, I should have said very just to me; you seem to think that I do not want to be put in mind of you, which is very true, for I think of you very often and as often wish to be with you [...]. I will take care of the little fortune I have got, I know you will take this resolution kindly; and you see my inclinations will make me write to you whether you will write to me or no. I am / Dear Sir / Yours most sincerely & / most affectionately. JG.

Gay mantém sua determinação de escrever a Swift, independentemente de resposta. O poeta, então, conta ao amigo que seu último trabalho teatral não rendeu financeiramente. Gay havia trabalhado na revisão da peça *The Wife of Bath*, cuja estréia aconteceu em dezenove de janeiro de 1730, sem nenhum sucesso. O criador de *Wine*, poema publicado aos vinte e três anos de idade, também declara que, em virtude de estar bebendo somente água, não é possível demandar nenhuma poesia dele. A importância do vinho na vida e no processo de criação do poeta e de seus amigos aparece na sua correspondência. Swift declarou que “*good wine is 90 per cent in living in Ireland*”. Pope, certa vez, precisou lembrar ao irlandês da abstinência de Gay: “*You make me smile at appealing to Gay, rather than to me, for pitying any distress in a friend, but particularly this of your bad wine. Do not you know he has wholly abstained from wine almost these two years?*”. Em dezembro de 1730, Gay deseja a Swift “*heartily good wine though I can drink none myself*”.

Na verdade, o poeta já estava pensando em levar uma vida mais tranqüila e menos ativa socialmente:

Dear Sir / I find you are determin'd not to write to me according to our old stipulation...My old vamp'd Play got me no money, for it had no success [...]. I continue to drink nothing but water, so that you cannot require any Poetry from me; I have been very seldom abroad since I came to town, & not once at Court; this is no restraint upon me, for I am grown old enough to wish for retirement [...].

Finalmente, a tão desejada resposta de Swift chega com a sua apreciação acerca de *The Wife of Bath*, último trabalho de Gay publicado em vida. Em missiva de 19 de março de 1730, o irlandês escreve:

I had never much hopes of your vamped play, although Mr. Pope seemed to have, and although it were ever so good; but you should have done like the parsons, and changed your text--I mean, the title, and the names of the persons. After all, it was an effect of idleness, for you are in the prime of life, when invention and judgment go together.

Na carta que Gay escreve a Swift em 4 de julho de 1730, há um novo elemento: a censura. Abertamente, o remetente fala da possibilidade de os funcionários do correio lerem as suas cartas, revelando a sombra de um terceiro leitor na correspondência. A sátira desenvolvida por Gay era precisamente o tipo de trabalho que gerava controvérsias políticas, com graves conseqüências para a sua reputação na corte, sua saúde e sua

segurança, portanto, segundo David Nokes⁸⁵ “his letters now were regularly intercepted by government snoopers as Walpole kept up the pressure on his most troublesome political opponents”.

Mesmo ciente do risco de ter as suas cartas violadas, Gay está determinado a continuar se comunicando com Swift, repetindo, reiteradas vezes, a vontade de estar perto do amigo. Como o irlandês também fazia papel de conselheiro sentimental, ele havia apresentado o poeta à Miss Drelincourt na sua última visita à Inglaterra, com o objetivo de proporcionar um romance entre os dois. Ao comentar sobre o insucesso ao seguir as orientações do deão, Gay demonstra um certo alívio na ausência de retorno de sua pretendente e admite ter alcançado o ápice de sua ambição, vivendo na companhia da duquesa de Queensberry. Mesmo alegando que não escolheria um estado de indolência, é assim que o poeta permanece durante o outono e o inverno, na casa de campo do duque. Nessa missiva, o remetente novamente relaciona a produção literária ao vinho:

Dear Sir / You tell me that I have put myself out of the way of all my old acquaintance, so that unless I hear from you I can know nothing of you; is it not barbarous then to leave me so long without writing one word to me? If you wont write to me for my sake, methinks you might write for your own...I wish you were here [...]. I wish any thing would bring us together but your want of health. I have left off wine & writing, for I really think that man must be a bold writer who trusts to Wit without it...I took your Advice, & some time ago took to Love, & made some advances to the Lady you sent me to in Soho, but I met no return, so I have given up all thoughts of it, & have now no pursuit or Amusement. A State of indolence is what I dont like; tis what I would not chuse; I am not thinking of a Court or perferment, for I think the Lady I live with is my friend, so that I am at the height of my ambition. You have often told me, there is a time of life that every one wishes for some settlement of his own; I have frequently that feeling about me; but fancy it will hardly be my Lot; so that I will endeavour to pass away Life as agreeably as I can in the way I am. I often wish to be with you or you with me, & I believe you think I say true. I am determin'd to write to you, though those dirty fellows of the Post office do read my Letters, for since I saw you I am grown of that consequence to be Obnoxious to the men I despise; so that it is very probable in their hearts they think me an honest man [...]. I often wish we were together again. If you will not write, come. I am, Dear Sir / Yours most sincerely & / affectionately.

Nove meses mais tarde, Gay menciona novamente o nome de Miss Drelincourt em missiva a Swift, ratificando a sua falta de entusiasmo diante de um possível envolvimento com a moça:

⁸⁵ NOKES, op. cit., p. 477.

When I was in town (after a bashful fit for having writ something like a Love Letter, & in two years not making one visit) I writ to Mrs Drelincourt to Apologize for my behaviour, & receiv'd a civil Answer but had no time to see her; they are naturally very civil so that I am not so sanguine to interpret this as any encouragement.

Swift impacienta-se diante do comportamento de Gay e exige uma atitude imperiosa perante a candidata a esposa:

You are the silliest lover in Christendom. If you like Mrs [Drelincourt] why do you not command her to take you? If she does not, she is not worth pursuing. You do her much honour; she hath neither sense nor taste, if she dares to refuse you, though she had ten thousand pounds.

Em novembro de 1730, Gay volta a mencionar o trabalho de censura do correio. Nas palavras do remetente há a declaração de que o irlandês seja o seu melhor amigo. No relato da visita do tenente Carteret, recentemente desligado de seu posto na Irlanda, evidencia-se a importância do elo entre os dois grandes amigos. Saudoso, o poeta continua clamando pela visita do deão:

Dear Sir. / So you are determin'd never to write to me again, but for all that you shall not make me hold my tongue; you shall hear from me (the Post office willing) whether you will or no. I see none of the Folks you correspond with, so that I am forc'd to pick up intelligence concerning you as I can, which hath been so very little, that I am resolv'd to make my complaints to you as a friend who I know love to relieve the distress'd; and in the circumstances I am in, where should I apply but to my best friend? [...] Lord Carteret was here yesterday in his return from the Isle of Wight where he had been a Shooting; & left 7 pheasants with us. He went this morning to the Bath to Lady Carteret who is perfectly recover'd. He talk'd of you for three hours last night, & told me that you talk of me [...]. Pray, do you come to England this year, he thinks you do, I wish you would & so does the Dutchess of Queensberry. What would you have more to induce you? Your Money crys come spend me; and your friends cry come see me. I have been treated barbarously by you; if you knew how often I talk of you, how often I think of you, you would now & then direct a Letter to me, & I would allow Mr Pope to have his share in it [...]. I must beg that you would call at Amesbury in your way to London, for I have many things to say to you [...]. Were I to live here never so long I believe I should never think of London, but I cannot help thinking of you. Were you here, I could talk to you, but I would not, for you shall have all your share of talk which was never allow'd you at Twickenham. You know this was a grievance you often complain'd of, & so in revenge you make me write all, & answer nothing. I beg you my compliments to Dr. Delany. I am Dear Sir, / Yours most Affectionately. / JG.

A resposta de Jonathan Swift ao amigo inglês chega em novembro de 1730:

I hope you have now one advantage that you always wanted before, and the want of which made your friends as uneasy as it did yourself; I mean the removal of that solicitude about your own affairs, which perpetually filled your thoughts and disturbed your conversation. For if it be true, what Mr. Pope seriously tells me, you will have opportunity of saving every groat of the interest you receive; and so, by the time you and he grow weary of each other, you will be able to pass the rest of your wineless life in ease and plenty; with the additional triumphal comfort of never having received a penny from those tasteless, ungrateful people from which you deserved so much, and which deserve no better geniuses than those by whom they are celebrated.

Swift tinha razão ao dizer que Gay teria oportunidade de economizar e incrementar o seu capital. Longe das despesas da corte e sob a orientação da duquesa de Queensberry, mais rigorosa em assuntos financeiros do que o irlandês, o poeta passou a ser extremamente cauteloso nos seus gastos. O remetente relata a dificuldade em convencer a duquesa a despende e inicia a missiva declarando a sua grande satisfação com as cartas recebidas:

Dear Sir / Both your Letters to my great satisfaction I have receiv'd [...] the Dutchess is a more severe check upon my finances than even you were and I submit, as I did to you, to comply to my own good; I was a long time before I could prevail with her to let me allow myself a pair of shoes with two heels, for I had lost one, and the shoes were so decayd that they were not worth mending; you see by this that those who are the most generous of their own can be the most covetous for others.

“A wineless life” não durou para sempre. Em março de 1731, Gay relata a Swift ter voltado a beber moderadamente, após o período de abstinência para tratamento de saúde, estando capacitado novamente para a sociedade. Porém, nesse momento de sua vida, Gay preferia os pequenos encontros, como o jantar citado, às grandes badalações sociais. Cauteloso com os gastos, o remetente pondera que poucas visitas à corte valem o desembolso. Além disso, as recomendações da duquesa são para que ele enriqueça como o famoso avarento John Cutler, satirizado por Pope em *Epistle to Bathurst*. Mais uma vez, a missiva é utilizada como meio de aproximação, já que a distância física continuava impedindo o encontro presencial:

Dear Sir / I think 'tis above 3 months ago that I wrote to you in partnership with the Dutchess [...] Lord Oxford, Lord Bathrust, He (Alexander Pope) & I din'd yesterday at Barnes with old Jacob Tonson where we drank your Health. I am again by the advice of Physicians

grown a moderate Wine drinker after an abstinence of above two years, and I now look upon myself qualified for society as before [...]. I am order'd by the Dutchess to grow rich in the manner of Sir John Cutler [...]. I persuade myself that it is shilling weather as seldom as possible and have found out that there are few Court visits that are worth a shilling. In short I am very happy in my present independency. I envy no man, but have the due contempt for the voluntary slaves of Birth and fortune. I have such a Spite against you that I wish you may long for my company as I do for yours; though you never write to me you cannot make me forget you, so that if it is out of friendship you write so seldom to me it doth not answer the purpose.

A noção de autonomia não era a mesma para os dois amigos. Gay sentia-se feliz e independente vivendo na casa do duque de Queensberry, o que para Swift significava apenas subordinação e não independência. As diferentes posturas ficam evidentes nos discursos epistolográficos. Enquanto o inglês dizia estar vivendo o ápice de sua ambição morando na casa daqueles que ele considerava como sendo amigos sinceros, o irlandês considerava que tal situação deveria ser passageira e que o poeta precisaria almejar mais. A fim de convencer Gay, Swift adverte:

I call the family where you live, and the foot you are upon, a settlement till you increase your fortune to what will suport you with ease and plenty, a good horse and a garden. The want of this I much dread in you. For I have often known a she-cousin of a good family and small fortune passing months among all her relations, living in plenty, and taking her circles, till she grew an old maid, and everybody weary of her.

A tranquilidade de Gay vinha de sua situação financeira, assegurada por uma quantia razoável acumulada. Seus objetivos passaram a ser cuidar da saúde e economizar dinheiro. Após um longo período, ele admite voltar a escrever, apesar de ainda não ter iniciado um esquema de criação. Segundo Nokes⁸⁶, “his long period of abstinence, from both alcohol and satire, was over”. Em 11 de abril de 1731, Swift recebe as seguintes palavras:

I am now got to my residence at Amesbury, getting health and saving money. Since I have got over the impediment to a writer of water-drinking, if I can persuade myself that I have any wit, & find I have inclination I intend to write, though as yet I have another impediment for I have not provided myself with a Scheme [...]. If you knew the pleasure you gave me you would keep your contract of writing more puctually, & especially you would have answered my last Letter, as it was about a money affair [...].

⁸⁶ Ibid., p. 495.

Para o irlandês, a situação financeira de Gay não era tão confortável, portanto, ele questiona o que o poeta estaria fazendo para aumentar a sua fortuna e viver tranqüilamente no futuro. Swift também aproveita para estimular o amigo a escrever:

I cannot allow you rich enough till you are worth £7,000, which will bring you £300 per annum, and this will maintain you, with the perquisite of spunging, while you are young, and when you are old will afford you a pint of port at night, two servants, and an old maid, a little garden, and pen and ink – provided you live in the country. And what are you doing towards increasing your fame and your fortune? Have you no scheme, either in verse or prose? The Dutchess should keep you at hard meat, and by that means force you to write.

Num intervalo inferior a um mês, Gay responde a Swift e afirma que, assim como o destinatário, ele prefere criar um esquema por conta própria, sem dicas de outros. Esse é um aspecto da sua criação literária que, até então, não havia aparecido na sua correspondência. Em várias ocasiões e para diversos destinatários, Gay solicitou apreciações de seus trabalhos, mas, o esquema inicial, segundo ele próprio, deveria partir dele. *The Beggar's Opera*, certamente, foi inspirada na dica de Swift de uma pastoral em Newgate, mas o próprio irlandês declarou ao poeta que “*sometimes a friend may give you a lucky hint just suited to your own imagination*” . Assim, Gay declara:

I have no Scheme at present either to raise my fame or fortune; I daily reproach myself for my idleness; you know one cannot write when one will; I think and I reject; one day or other perhaps I may think on something that may engage me to write. You and I are alike in one particular, (I wish to be so in many) I mean that we hate to write upon other folk's Hints. I love to have my own Scheme and to treat it in my own way; this perhaps may be taking too much upon myself, & may make a bad choice, but I find I can always enter into a Scheme of my own with more ease & pleasure than into that of any other Body [...].

Seis meses depois, em dezembro de 1731, Gay fala sobre seus avanços literários num trabalho semelhante a *Fables*, cujo segundo volume só foi publicado seis anos após a morte do autor, em 1738. O remetente parece estar evoluindo nos conselhos da duquesa e diz estar se tornando um avarento. Na opinião de Nokes⁸⁷, “behind such teasing comments one can sense the Dutchess's influence, encouraging Gay to mock his friends' proprietorial advice”. Fica evidente nas palavras do poeta que independência e propriedade eram ideais distintos, dos quais ele ansiava apenas pelo primeiro:

⁸⁷ Ibid., p. 487.

You us'd to complain that Mr Pope and I would not let you speak: you may now be even with me, and take it out in writing. If you don't send to me now and then, the post-office will think me of no consequence, for I have no correspondent but you. You may keep as far from us as you please, you cannot be forgotten by those who ever knew you, and therefore please me by sometimes shewing that I am not forgot by you. I have nothing to take me off from my friendship to you [...]. As to my studies, I have not been entirely idle, though I cannot say that I have yet perfected any thing. What I have done is something in the way of those fables I have already publish'd. All the money I get is by saving, so that by habit there may be some hopes (if I grow richer) of my becoming a miser. All misers have their excuses; The motive to my parsimony is independence [...]. You have the good wishes of those I converse with, they know they gratify me when they remember you; but I really think they do it purely for your own sake. I am satisfied with the love and friendship of good men, and envy not the demerits of those who are more conspicuously distinguish'd. Therefore as I set a just value upon your friendship, you cannot please me more than letting me now and then know you remember me (the only satisfaction of distant friends!).

E, certamente, o mais importante destinatário de Gay não esquecera do amigo, pois, no mesmo mês de dezembro, ele envia uma missiva. As palavras do remetente refletem a sua preocupação quanto à carreira literária do poeta e os proventos advindos dela. Como conselheiro, o irlandês preocupava-se com a situação financeira de John Gay, que ele julgava muito aquém da ideal:

[...] I have often had it in my head to put into yours, that you ought to have some great work in scheme, that may take up seven years to finish, besides two or three under-ones, that may add another thousand pounds to your stock; and then I shall be in less pain about you [...].

Após muitos anos de vida na corte e desejando intensamente fazer parte dela, Gay afirma estar desgostoso da sociedade. A vida rural na companhia do duque e duquesa de Queensberry parece um auto-exílio para o autor, após as decepções vividas. Ele, então, confessa a Swift:

[...] Indolence & idleness are the most tiresome things in the world, & I begin to find a dislike to society. I think I ought to try to break myself of it, but I cannot resolve to set about it. I have left of almost all my great acquaintance, which saves me something in Chair-hire, though in that article the town is still very expensive. Those who were your old acquaintance are almost the only people I now visit, and indeed upon trying all I like 'em best [...].

A rápida resposta do irlandês é uma crítica feroz ao atual modo de vida do poeta, que, segundo ele, é incompatível com o que ele conhecia de Gay em vinte anos de

amizade. Mais uma vez, Swift cobra a produção literária do amigo, mas, dessa vez, de maneira bastante rude, sem o tom conselheiro. Essas tensões criadas entre os interlocutores do diálogo epistolar podem ser vistas como momentos de reavaliação do sentimento de amizade:

It is your pride or laziness, more than chair-hire, that makes the town expensive. No honour is lost by walking in the dark; and in the day, you may beckon a blackguard boy under a gate [to clean your shoes] near your visiting place (experto crede), save eleven pence, and get half a crown's-worth of health [...]. I find by the whole cast of your letter, that you are as giddy and volatile as ever: just the reverse of Mr. Pope, who has always loved a domestic life from his youth. I was going to wish you had some little place that you could call your own, but, I profess I do not know you well enough to contrive any one system of life that would please you. You pretend to preach up riding and walking to the Duchess, yet from my knowledge of you after twenty years, you always joined a violent desire of perpetually shifting places and company, with a rooted laziness, and an utter impatience of fatigue. A coach and six horses is the utmost exercise you can bear; and this only when you can fill it with such company as is best suited to your taste, and how glad would you be if it could waft you in the air to avoid jolting; while I, who am so much later in life, can, or at least could, ride five hundred miles on a trotting horse. You mortally hate writing, only because it is the thing you chiefly ought to do, as well to keep up the vogue you have in the world, as to make you easy in your fortune: you are merciful to everything but money your best friend, whom you treat with inhumanity.

As tensões não abalam, mas fortalecem os laços existentes entre Gay e Swift. Em maio de 1732, o inglês escreve de Londres, afirmando ter em mente seguir os conselhos do amigo e relatando alguns planos concretos em andamento. Polidamente, o poeta refuta a condição de preguiçoso e finaliza a carta com seu eterno desejo de encontrar-se com o deão:

Dear Sir. / To morrow we set out for Amesbury where I propose to follow your advice of employing myself about some work next winter. You seem'd not to approve of my writing more Fables; those I am now writing have a prefatory discourse before each of 'em, by way of Epistle, & the Morals of most of 'em are of the political kind; which makes 'em run into a greater length than those I have already publish'd. I have already finished about fifteen or sixteen; four or five more would make a volume of the same size as the first. Though this is a kind of writing that appears very easy, I find it the most difficult of any that I ever undertook; after I have invented one Fable, and finish'd it, I despair of finding out another, But I have a moral or two more which I wish to write upon. I have also a sort of a Scheme to raise my finances by doing something for the Stage; with this & some reading & a great deal of exercise I propose to pass my summer; I am sorry it must be without you. Why can't you come, & saunter about upon the Downs a Horseback in the Autumn to

make the partridges for me to shoot for your dinner? Yesterday I receiv'd your Letter, & notwithstanding your reproaches of Laziness I was four or five hours about business & did not spend a shilling in a Coach or a Chair...as for myself, I am often troubled with the Cholick. I have as much inattention, & have, I think, lower Spirits than usual, which I impute to my having no one pursuit in life [...]. Pray, make me as happy as you can, & let me hear from you often; But I am still in hopes to see you [...].

Segundo David Nokes⁸⁸, o segundo volume de *Fables*, publicado em 1738, é claramente um trabalho político, cujo ataque concentra-se na corrupção ministerial, em particular, no ministro Robert Walpole: “In almost all these new fables the corrupt minister, surrounded by his sycophantic tribe of pimps, spies, and placemen, is finally exposed and defeated by the valiant voice of honesty and virtue”. Cada fábula é introduzida por uma homilia política (*a prefatory discourse before each of 'em*), condenando a corrupção, o suborno e as fraudes governamentais. O autor confia a Swift a dificuldade em escrevê-las: “*I find it the most difficult task I ever undertook, but I have determin'd to go through with it, and after this, I believe I shall never have courage enough to think any more in this way*”.

O esquema teatral mencionado por Gay para incrementar suas finanças refere-se à *Achilles*, produzida somente em fevereiro de 1733, após a morte do autor. Diferentemente de *The Beggar's Opera*, *Achilles* não é uma sátira política. Quanto à perspectiva de sucesso, Gay não parece muito entusiasmado ao declarar a Swift, em missiva de 24 de julho de 1732: “*I shall finish the work I intended this summer, but I look upon the success in every respect to be precarious*”.

Em agosto de 1732, Gay volta a mencionar a censura do correio. Falando sobre suas economias, o remetente confessa a Swift o receio de não conseguir usufruir a sua poupança, o que efetivamente veio a ocorrer, visto que o poeta morreu menos de quatro meses após essa missiva. Ele também já estava incerto dos benefícios resultantes de seus exercícios físicos diários:

[...] If my designs should not take effect I desire you will be as easy under it as I shall be, for I find you so solicitous about me that you cannot bear my disappointments as well as I can. If I dont write intelligibly to you, 'tis because I wou'd not have the Clerkes of the Post office know every thing I am doing. If you would have come here this summer you might with me have help'd to have drunk up the Dukes's

⁸⁸ Ibid., p. 503-505.

Wine and sav'd your money. I am grown so saving at late, that I very often reproach myself with being covetous, and I am very often afraid that I shall have the trouble of having money & never have the pleasure of making use of it. I wish you could live among us, but not unless it could be to your ease & satisfaction [...]. I ride and walk every day to such excess that I am afraid I shall take a surfeit of it; I am sure, if I am not better in health after it, 'tis not worth the pains [...].

Gay escreve sua última carta a Swift em 16 de novembro de 1732. Segundo Burgess⁸⁹ há a seguinte anotação do destinatário: “Mr Gay / Novr. 22. 1732 / He dyed soon after / His last Lettr”. Mesmo enfraquecido pelas cólicas, o poeta viajara a Londres para entregar o manuscrito de sua peça *Achilles*. Na missiva, ele reconhece possuir uma propensão natural para escrever contra o vício, pois é isso que lhe dá prazer. O remetente faz planos para o Ano Novo, que ele não testemunharia, e declara-se inexorável no respeito, amor e estima pelo destinatário:

Dear Sir. / I am at last come to London before the family to follow my own inventions; in a week or fortnight I expect the family will follow me [...]. If my present project succeeds you may expect a better account of my own fortune a little while after the holidays; but I promise myself nothing for I am determin'd that neither any body else or myself shall disappoint me. I wish the Arguments made use of to draw you here were every way of more consequence; I wou'd not have you change one comfort of life for another; I wish you to keep every one of those you have already with as many additional ones as you like. When sit down to consider on the choice of any subject to amuse myself by writing, I find I have a natural propensity to write against Vice, so that I dont expect much encouragement, though I really think in justice I ought to be paid for stifling my inclinations, But the Great are ungratefull [...]. Why can't you come among us in the beginning of the new Year? The Compnay will be then all in town and the Spring advancing upon us every day. What I mean by the Company is, those who call themselves your friends & I believe are so [...]. Believe me, as I am, unchangeable in the regard, Love & esteem I have for you.

Poucos dias depois, acometido por uma séria febre, John Gay vem a falecer. Está encerrado o diálogo epistolar entre o poeta inglês e seu grande amigo Jonathan Swift. Na Irlanda, o deão recebe a notícia da morte do seu fiel correspondente através de vários amigos e dos periódicos da época. Brevemente, Arbuthnot informa:

Poor Mr Gay died of an inflammation, and I believe at last a mortification of the bowels; it was the most precipitate case I ever knew, having cut him off in three days. He was attended by two physicians besides myself. I believed the distemper mortal from the beginning.

⁸⁹ BURGESS, op. cit., p. 132.

Alexander Pope, por sua vez, escreve um relato comovente ao irlandês, no qual ele afirma que Gay havia perguntado por Swift antes de morrer:

It is not a time to complain that you have not answered me two letters (in the last of which I was impatient under some fears). It is not now, indeed, a time to think of myself, when one of the longest and nearest ties I have ever had, is broken all on a sudden by the unexpected death of poor Mr. Gay. An inflammatory fever burned him out of this life in three days. He died last night at nine o'clock, not deprived of his senses entirely at last, and possessing them perfectly till within five hours. He asked of you a few hours before, when in acute torment by the inflammation in his bowels and breast. His effects are in the Duke of Queensberry's custody. His sisters, we suppose, will be his heirs, who are two widows; as yet it is not known whether or no he left a will [...]. I shall never see you now, I believe; one of your principal calls to England is at an end. Indeed, he was the most amiable by far, his qualities were the gentlest, but I love you as well and as firmly. Would to God the man we have lost had not been so amiable nor so good: but that's a wish for our own sakes, not for his. Surely, if innocence and integrity can deserve happiness, it must be his. Adieu! I can add nothing to what you will feel, and diminish nothing from it.

As cartas de John Gay evidenciam o caráter de diálogo de sua correspondência, traçando um perfil multifisionômico do remetente, ao longo do tempo e diante de diferentes destinatários. Desejando profundamente fazer parte da corte inglesa, o autor assina suas cartas como humilde servo: “*your most obliged humble servant/ your most dutifull, most obedient, humble servant/ your most affectionate humble servant/ your most faithfull humble servant/ your most affectionate friend & humble servant*”. Mas, a última missiva enviada a Swift é concluída de maneira diferente: “*Believe me, as I am, unchangeable in the regard, Love & esteem I have for you*”. Perante o melhor amigo e naquele momento de sua vida, a expressão de submissão⁹⁰ já não fazia mais sentido.

Além de Jonathan Swift e Alexander Pope, outros destinatários tiveram a oportunidade de participar do processo de criação de Gay, através de trechos de poemas que eram enviados no corpo das missivas. Mais do que proporcionar uma autoria compartilhada, o poeta brinca com os limites entre os gêneros literário e epistolográfico. E esse exercício de manipulação de gêneros extrapola a correspondência e parte para a sua

⁹⁰ Tais expressões eram usadas formalmente na conclusão de cartas do século XVIII. No entanto, John Gay jamais fez uso delas ao escrever a Alexander Pope. As primeiras cartas destinadas a Jonathan Swift carregam as expressões formulaicas, mas as últimas, de caráter mais íntimo, são finalizadas sem a utilização das palavras *humble*, *obedient* e *servant*. Vale ressaltar também que as cartas escritas por Gay nos últimos meses de sua vida não são finalizadas com o uso das sentenças formais.

produção literária, alcançando o sucesso com a peça *The What D'ye Call It* e culminando com *The Beggar's Opera*.

3 DO TEXTO AO PALCO

A little learning is a dangerous thing (ALEXANDER POPE).

3.1 A CRÍTICA FEITA POR *THE BEGGAR'S OPERA* NA CORRESPONDÊNCIA DO AUTOR

A semente para o grande sucesso da carreira literária de John Gay, *The Beggar's Opera*, pode ter sido plantada numa carta de Jonathan Swift a Alexander Pope, em 30 de agosto de 1716. Nessa missiva, o remetente fala sobre um protestante criativo que escrevia versos para a sua amante e da idéia que ele teve a partir deste fato: uma pastoral de protestantes da religião *Quaker*. Swift sugere que esse poderia ser um projeto frutífero para o amigo John Gay e continua argumentado que as pastorais risíveis não estariam esgotadas e talvez outra idéia possível fosse uma pastoral no presídio de Newgate, entre prostitutas e ladrões:

There is an ingenious Quaker in this town, who writes verses to his mistress, not very correct, but in a strain purely what a poetical Quaker should do, commending her looks and habit, etc. It gave me a hint that a set of Quaker pastorals might succeed if our friend Gay could fancy it, and I think it a fruitful subject. Pray hear what he says. I believe farther, the pastoral ridicule is not exhausted, and that a porter, footman, or chairman's pastoral might do well; or what you think of a Newgate pastoral, among the whores and thieves there?

José-Luis Diaz⁹¹ destaca que, ao participar da elaboração de alguma obra, na qualidade de “paratexto”, a carta atinge a dignidade genética suprema. Na busca pelas pistas da criação da grande ópera de John Gay, é relevante observar o papel desempenhado por essa missiva, que coloca o autor como uma terceira pessoa. Assim como na sua vida privada, Pope e Swift desempenharam papéis fundamentais na vida literária do poeta. Muitas vezes, as missivas que fazem parte do período correspondente à ópera percorrem esse caminho triangular. O labirinto parece apresentar subterrâneos, que desviam o seu percurso originalmente imaginado. Através de fragmentos, como essa carta, percebem-se as condições de enunciação para a composição de *The Beggar’s Opera*. Gay, que no ano anterior havia obtido um grande sucesso com a mistura de vários gêneros em uma única peça, *The What D’ye Call It*, recebe a dica de Swift, através de Pope, mas só irá desenvolvê-la doze anos mais tarde.

Burgess⁹² apresenta a carta que Gay escreve à senhora Howard, em agosto de 1723, como sendo o formato inicial da ópera. Nela, podemos começar a desvendar a trama da invenção, pois as palavras do remetente refletem um possível plano de composição de *The Beggar’s Opera*. O poeta compara os estadistas aos ladrões de estradas, afirmando que ambos são capazes de descartar as pessoas honestas que cruzam os seus caminhos. O remetente também questiona sobre a escassez de talentos necessários a um político, já que muitos que possuem tais aptidões são executados no auge de suas vidas, na central criminal de Old Bailey. Em tom de ironia, Gay diz que todos os políticos foram, são e sempre serão guiados pela justiça e estarão sempre ao largo de parcialidades e ressentimentos, sem nunca fazer ou propor algum ato ilícito. Ele os chama de “homens de dignidade”, cuja crença de um dia é diferente da do outro; portanto, para adulá-los é preciso mudar diariamente de credo e opinião:

I have long wish’d to be able to put in practice that valuable worldly qualification of being insincere, one of my cheif reasons is that I hate to be particular, and I think if a man cannot conform to the customs of the world, he is not fit to be encourag’d or to live in it. I know that if one would be agreeable to men of dignity one must study to imitate them, and I know which way they get Money and places. I cannot indeed wonder that the Talents requisite for a great Statesman are so scarce in the world since so many of those who possess them are every month cut off in the prime of their Age at the Old Baily. How envious are Statesman! And how jealous are they of rivals! A Highway-man never

⁹¹ DIAZ, José-Luis. Qual genética para as correspondências? Tradução de Cláudio Hiro, com a colaboração de Maria Sílvia Ianni Barsalini. *Manuscrita*, São Paulo, n. 15, p. 119-162, 2007.

⁹² BURGESS, op. cit.

picks up an honest man for a companion, but if such a one accidentally falls in his way; if he cannot turn his heart He like a wise Statesman discards him [...]. In short, you must think nothing dishonest or dishonourable is requir'd of you, because if you know the world you must know that no Statesman has or ever will require any thing of you that is dishonest or dishonourable. Then you must suppose that all Statesmen, and your friend in particular, (for Statesmen's friends have always seem'd to think so) have been, are, and always will be guided by strict justice, and are quite void of partiality and resentment. You are to believe that he never did or can propose any wrong thing, for whoever has it in his power to dissent from a Statesman in any one particular, is not capable of his friendship. This last word friendship I have been forc'd to make use several times though I know that I speak improperly for it has never been allow'd a Court term. This is some part of a Court Creed, though it is impossible to fix all the Articles. For as men of Dignity believe one thing one day, and another the next, so you must daily change your faith and opinion. therefore the method to please these wonderfull and mighty men, is never to declare in the morning what you believe 'till your friend has declar'd what he believes, for one mistake this way is utter destruction [...].

Uma das figuras mais adoradas da década de 1720, Jonathan Wild, o homem que controlava um esquema de quadrilhas de ladrões ao mesmo tempo em que servia à polícia londrina, vinha sendo observado com interesse por John Gay. Segundo David Nokes⁹³, o que fascinava o poeta era “the barefaced hypocrisy of Wild’s dual role which allowed an acknowledged criminal to pose as a public defender. This made him, in Gay’s eyes, the perfect model of a politician”. Logo, a comparação entre criminosos e cortesãos passou a ser motivo de sátira.

A primeira cena do primeiro ato de *The Beggar’s Opera* inicia com Peachum, sentado a uma mesa, com um enorme livro de contabilidade à sua frente. Comumente associado ao Ministro Robert Walpole, sua personagem representa o poder financeiro. Sua atividade consiste em chefiar uma quadrilha de ladrões, que rouba produtos para serem revendidos e sua renda advém da receita obtida com tais produtos e das informações que ele fornece à polícia acerca dos seus próprios “funcionários”, fato que ele considera uma capacidade dupla: trabalhar para e contra os marginais. Na ária cantada por Peachum ecoam as palavras de Gay⁹⁴ na missiva à senhora Howard:

Through all the employments of life,
Each neighbor abuses his brother;
Whore and rogue they call husband and wife:
All professions be-rogue one another.

⁹³ NOKES, op. cit., p. 353.

⁹⁴ GAY, op. cit., p. 2.

The priest calls the lawyer a cheat,
 The lawyer be-knaves the divine;
 And the statesman, because he's so great,
 Thinks his trade as honest as mine.

Associado a Peachum está Lockit, o homem encarregado da prisão de Newgate. Ele representa o poder militar e, apesar de ser designado a fazer respeitar a lei, é sócio de um contraventor. Os dois dividem recompensas pela captura de ladrões. Eles se tratam por “irmão”, apesar de ambos admitirem ter poder suficiente para enforcar o outro. Numa pequena reunião de negócios entre o dois, Peachum⁹⁵ reclama dos impostos do governo e compara um aspecto do seu trabalho ao dos estadistas: “In one respect, indeed, our employment may be reckoned dishonest, because, like great statesmen, we encourage those who betray their friends”. Ao ouvir tais palavras, Lockit adverte o sócio do perigo que elas carregam e pede que ele seja mais prudente. Assim como o autor confia à sua amiga na correspondência, uma declaração errada pode levar à destruição.

Durante a infância de John Gay, a cidade de Barnstaple prosperou no comércio de milho, vinho, lã e outras mercadorias com lugares como a França, Espanha, Irlanda, Itália, Portugal, Noruega, assim como América do Norte, América do Sul e Índias Ocidentais. A família de Gay estava intimamente envolvida nessa atividade mercantil, particularmente com o comércio estabelecido com as Índias Ocidentais, local para onde seu tio paterno Matthew se mudou e acabou falecendo. No final da década de 1670, sua tia, Martha Gay, investiu todo o seu capital em empreendimentos mercantis e acabou falindo. Suas dívidas levaram-na à prisão de Newgate por dois anos, de 1681 a 1683. Seus familiares, a fim de ajudá-la, pagavam uma quantia semanal ao chefe do presídio para mantê-la em condições toleráveis. Para David Nokes⁹⁶, a ruína nos negócios de Martha teve efeito direto sobre o futuro de Gay. O professor sugere que, ao escolher como cenário da peça *The Beggar's Opera* o presídio de Newgate, o poeta estava revisitando o lugar onde suas perspectivas de fortuna acabaram.

O ladrão de estradas criado por Gay é o sedutor Capitão Macheath. Referindo-se a ele, no início da ópera, antes de sua aparição, a senhora Peachum⁹⁷ declara: “there is not a finer gentleman upon the road than the captain”. O casamento do Capitão com a filha de Peachum, Polly, resulta na perseguição do infrator até a sua prisão. Lockit recebe

⁹⁵ Ibid, p. 31.

⁹⁶ NOKES, op. cit.

⁹⁷ GAY, op. cit., p. 5.

Macheath em Newgate como se estivesse recebendo um lorde. Assim como Martha Gay pagara por melhores condições na prisão, o larápico paga por correntes mais confortáveis. Líder de uma quadrilha de ladrões, o Capitão, antes de ser preso, encontra-se com seus comparsas e declara que os considera homens de honra, a quem ele valoriza e respeita. Gay afirma à senhora Howard que o termo amizade é impróprio para a corte e Macheath compreende que não é possível confiar em ninguém quando vê um homem do seu bando ao lado do chefe de polícia.

Uma das filhas de Martha Gay, Naomi, casou-se com Nathaniel Pinney, filho de um rico mercador com negócios nas Índias Ocidentais. Histórias dos irmãos Nathaniel e Azariah Pinney estavam entre as favoritas da família Gay e podem ter sido a primeira inspiração para a oposição entre as personagens Peachum e Macheath. Enquanto o marido de Naomi era sóbrio, prudente e interesseiro, seu irmão era sedutor, impulsivo e imprudente. Assim como Macheath, o jovem Azariah, após uma carreira de rebeldes escapadas, foi mandado para as Índias Ocidentais, enquanto seu irmão calculista, com credenciais semelhantes às de Peachum, tornou-se um agente do governo.

Continuando o rastreamento dos passos da criação, encontramos duas correspondências de 1727, ambas do mês de outubro, que falam sobre a peça. Justamente na época em que Gay perde todas as esperanças de conseguir alguma colocação na corte, ele confia a Swift o seu sentimento de desesperança e falta de perspectiva na vida e relembra o conselho do irlandês de visitar a prisão de Newgate com o intuito de terminar as cenas com maior fidelidade. Como não há nenhuma tarefa que o impeça, ele considera a idéia de fazer tal visita, porém acrescenta que a sua ópera já está concluída:

The Queen's family is at last settled, and in the list I was appointed Gentleman-usher to the Princess Louisa, the youngest Princess; which, upon account that I am so far advanc'd in life, I have declin'd accepting; and have endeavour'd, in the best manner I could, to make my excuses by a letter to her Majesty. So now all my expectations are vanish'd; and I have no prospect, but in depending wholly upon my self, and my own conduct. As I am us'd to disappointments I can bear them, but as I can have no more hopes, I can no more be disappointed, so that I am in a blessed condition. You remember you were advising me to go into Newgate to finish my scenes the more correctly – I now think I shall, for I have no attendance to hinder me; but my Opera is already finished.

A carta revela o projeto de criação de *The Beggar's Opera* em fase final. Swift, como participante ativo da gestação da peça de Gay, aconselha uma visita ao presídio de Newgate, que o autor só considera ao se ver livre de seus compromissos com a corte. Apesar de considerá-la acabada, sabe-se que a gênese não termina com a conclusão de uma obra. Como afirma José-Luis Diaz⁹⁸, “a gênese é um processo interminável, que não se conclui nem mesmo após a morte do autor, e que se prolonga por toda a pesquisa genética posterior, tendendo a remeter a obra pretensamente acabada ao ato da criação e produzindo uma nova significação”. Além de pretensão por parte do autor, poderíamos também levantar a hipótese de encenação diante do seu mentor. Não é possível precisar se Gay efetivamente visitou o presídio de Newgate, mas se o fez, dificilmente ele não realizou alterações em seu texto. Uma elipse relevante é o título da peça na missiva, pois o remetente opta por declarar simplesmente que a sua ópera já estava terminada.

Conforme afirma Marcos Antonio de Moraes⁹⁹, “toda carta propicia a formulação de *personae*, pois o sujeito molda-se como personagem em face do interlocutor. Essa invenção de si (*mise-en-scène*), da qual o remetente pode ter maior ou menor grau de consciência, forja sempre estratégias de sedução”. Levantando a possibilidade de visitar o presídio, num estado de espírito abalado, poderia sugerir ao destinatário grandes doses de estímulo. Naquele momento, o incentivo literário de Swift era de grande valor, uma vez que a corte se transformara em total desilusão para o poeta. As elipses também fazem parte do universo epistolar e, muitas vezes, as cartas falam mais por silêncios que por palavras.

O título *The Beggar's Opera*, elíptico na missiva do autor, pode ser considerado uma antítese, já que mendigos não escrevem, nem freqüentam óperas. Conforme define Carlos Reis¹⁰⁰, o título de uma obra é o “sintagma de identificação do texto, normalmente de curta extensão e desempenhando funções primordialmente semântico-pragmáticas”. John Gay ironicamente situa os apelos de sedução da ópera em instintos tragicômicos e em paixões de homens e mulheres comuns, estabelecendo a relação entre o título da peça e os sentidos de seu texto. Seus principais recursos musicais não provêm de óperas, mas de baladas. David Nokes¹⁰¹ esclarece que, ao combinar óperas e baladas, Gay não intencionava invalidar as primeiras e elevar as últimas, seu objetivo era propor uma

⁹⁸ DIAZ, op. cit., p. 127.

⁹⁹ MORAES, Marcos Antonio Epistolografia e Crítica Genética. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, jan./mar. 2007. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br>>. Acesso em: 02 de abril de 2008.

¹⁰⁰ REIS, op. cit.

¹⁰¹ NOKES, op. cit.

reflexão irônica sobre a maneira como os homens, em todos os níveis, apresentam temas paralelos e simbióticos. Na penúltima cena da peça, o diretor-ator e o autor-mendigo discutem sobre o destino da personagem Macheath e, conseqüentemente, sobre o final da ópera. O autor-mendigo¹⁰² conclui:

Through the whole piece you may observe such a similitude of manners in high and low life, that it is difficult to determine whether (in the fashionable vices) the fine gentlemen imitate the gentlemen of the road, or the gentlemen of the road the fine gentlemen. Had the play remained as I first intended, it would have carried a most excellent moral. 'Twould have shown that the lower sort of people have their vices in a degree as well as the rich; and that they are punished for them.

Na segunda carta de outubro de 1727, a senhora Howard deseja que Gay fique na cidade tempo suficiente para que sua ópera seja bastante encenada e garanta a remuneração de seu autor. Em tom de conselho, ela diz ao amigo que a sua cabeça é o seu melhor amigo, mas que ele opta sempre por ouvir seu falso amigo, o coração e isso faz com que os outros desprezem a sua inteligência:

I desire you will mind the main chance, and be in town in time enough to let the opera have play enough for its life, and for your pockets. Your head is your best friend; it could clothe, lodge and wash you, but you neglect it, and follow that false friend, your heart, which is such a foolish, tender thing that it makes others despise your head that have not half so good a one upon their own shoulders. In short, John, you may be a snail or a silk-worm, but by my consent you shall never be a hare again.

Dentre as fábulas escritas por Gay e dedicadas ao príncipe William, uma intitula-se “*The Hare and many Friends*” e conta sobre uma lebre, que civilizadamente agia em conformidade com tudo, como Gay:

A hare, who, in a civil way,
Comply'd with ev'rything, like Gay,
Was known by all the bestial train,
Who haunt the wood, or graze the plain:
Her care was, never to offend,
And ev'ry creature was her friend.

Se, até então, o comportamento de Gay podia ser comparado ao da lebre das fábulas, numa mudança de estratégia, o poeta cria *The Beggar's Opera*, com personagens oportunistas, que não vacilam diante da traição para alcançar os próprios objetivos ou obter

¹⁰² GAY, op. cit., p. 57.

alguma vantagem. O autor parece seguir os conselhos de sua amiga, Henrietta Howard, de distanciar-se da imagem da lebre obediente e servil e cria uma obra que expõe toda a estrutura social vigente, representando em ladrões e prostitutas a sociedade londrina do século XVIII. Assim, o chefe de polícia Lockit, ao aconselhar a sua filha Lucy, declara: “If you would not be looked upon as a fool, you should never do anything but upon the foot of interest”¹⁰³.

Durante os meses de novembro e dezembro de 1727, Gay permaneceu com o duque e a duquesa de Queensberry, finalizando a sua ópera. Seus anfitriões, apesar de serem amantes da ópera italiana e simpatizantes de Giovanni Bononcini, não o desencorajaram a parodiar algumas árias do italiano. Além dos italianos Bononcini e Arcangelo Corelli, *The Beggar's Opera* apresenta paródias do inglês Henry Purcell e do alemão Handel. Ao escrever para sua irmã Ann Granville, a senhora Pendarves¹⁰⁴ afirma ter assistido a um ensaio da nova ópera de Handel, cuja apresentação ela gostou imensamente; todavia, o gosto da cidade estava tão depravado, que nada além do burlesco era aprovado. Ela conclui dizendo que a ópera de John Gay triunfa totalmente sobre a ópera italiana e que, apesar de ainda não ter assistido, todos que viram afirmam ser repleta de humor.

Ao ficar ciente da conclusão da ópera de Gay, Swift demonstra preocupação com os seus rendimentos financeiros e com a sua repercussão política. Em carta, ele afirma ao amigo:

I am very glad your opera is finished and hope your friends will join the readers to make it succeed, because you are used by others so ill. I beg you will be thrifty and learn to value a shiling. Get a stronger fence about your £1,000, and throw the inner fence into the heap.

Em janeiro de 1728, numa retomada do percurso triangular, Alexander Pope escreve a Swift relatando os últimos preparativos de Gay para o lançamento de sua ópera. Diante de seu teor polêmico, o remetente questiona o seu possível sucesso:

John Gay's opera is just on the point of delivery. It may be called, considering its subject, a jail-delivery. Mr Congreve, with whom I have commemorated you, is anxious as to its success, and so am I. Whether it succeeds or not, it will make a great noise, but whether of

¹⁰³ GAY, John. *The Beggar's Opera*. New York: Dover, 1999.

¹⁰⁴ NOKES, op. cit.

claps or hisses I know not. At worst, it is in its own nature a thing which he can lose no reputation by, as he lays none upon it.

Segundo Pope, Gay havia tentado por algum tempo desenvolver a idéia de Swift, de uma pastoral no presídio de Newgate. Contudo, ele chegou à conclusão de que seria melhor escrever uma comédia, cujo projeto, no primeiro momento, desgostou o irlandês. À medida que escrevia, Gay solicitava conselhos aos seus dois maiores amigos, que colaboravam com dicas. No final, a obra foi mostrada ao poeta e dramaturgo William Congreve, que acreditava que a ópera teria um resultado extremo: um estrondoso sucesso ou um tremendo fracasso, conforme declara Pope:

When it was done, neither of us [i.e. Pope and Arbuthnot] thought it would succeed. We showed it to Congreve, who, after reading it over, said, 'It would either take greatly, or be damned confoundedly'.

A ópera foi recusada por Colley Cibber para o teatro Drury Lane e o ator escolhido para representar o Capitão Macheath declinou do convite por não acreditar no projeto. Finalmente, a peça foi aceita por John Rich para o teatro Lincoln's Inn e estreou em 29 de janeiro de 1728. Os registros da noite de estréia contam que muitos amigos de John Gay, incluindo Alexander Pope, estavam presentes, incertos da sua repercussão. Ao final do primeiro ato, a aprovação da audiência já era visível e o barulho do encerramento foi de calorosos aplausos. O periódico *Daily Journal*¹⁰⁵ de primeiro de fevereiro relatou a *première*:

On Monday was represented for the first time at the Theatre Royal in Lincoln's Inn Fields, Mr Gay's new English opera, written in a manner wholly new, and very entertaining, there being introduced instead of Italian airs, above 60 of the most celebrated English and Scottish tunes. There was present then, as well as last night, a prodigious concourse of nobility and gentry, and no theatrical performance for these many years has met with so much applause.

As palavras do jornal estabelecem claramente um paralelo entre *The Beggar's Opera* e a ópera italiana, ao informar que foram introduzidas cerca de sessenta melodias inglesas e escocesas ao invés de árias italianas. O grande sucesso da estréia seria seguido por mais sessenta e uma apresentações, apenas na primeira temporada. Essa nova maneira de escrever, reconhecida desde o início, tem suas origens nos trabalhos anteriores de John Gay, que já mostravam o gosto por paródias e baladas populares. Já no seu primeiro

¹⁰⁵ Ibid.

poema, *Wine*, publicado em maio de 1708, o autor pervertia sóbrios sentimentos do texto *Paradise Lost* de John Milton. Sobriedade que era reconhecida pelo autor, visto que no auge de sua melancolia, em missiva a Pope, ele cita o inferno de Milton: “*There is now what Milton says is in Hell, Darkness visible*”.

Em fevereiro, Pope escreve novamente a Swift para contar que Gay está tão ocupado com a sua ópera, que é difícil conseguir contatá-lo, mas o grande sucesso da peça é extremamente satisfatório e ele afirma que o poeta fará um relatório completo ao irlandês:

John Gay [...] is at present so employed in the elevated airs of his Opera [...] that I can scarce obtain a categorical answer...to anything, but the Opera succeeds extremely, to yours and my extreme satisfaction, of which he promises this post to give you a full account.

A carta que Gay escreve a Swift em 15 de fevereiro é um testemunho da recepção de *The Beggar's Opera*. Suas palavras de adiamento na escrita, na introdução da missiva, e de pressa para tratar de negócios, na sua conclusão, confirmam as afirmações de Pope de que ele estava bastante ocupado com a ópera, que lotava o teatro todas as noites. Naquele dia seria a sua décima quinta apresentação, com previsão para mais quinze encenações, que, na verdade, totalizaram sessenta e duas noites de espetáculo sem interrupção, um verdadeiro recorde para a época. O remetente também se preocupa em informar suas expectativas financeiras em relação à peça, que, segundo ele, lhe renderia entre seiscentas e setecentas libras. Com *The What D'ye Call It*, de 1715, Gay havia faturado apenas cem libras. O poeta levanta a hipótese de sofrer algum protesto por parte da Academia Real de Música, patrocinadora da ópera italiana, que acabou se retirando de Londres durante a temporada de *The Beggar's Opera*:

I have deferred writing to you from time to time, till I could give you an account of The Beggar's Opera. It is acted at the playhouse in Lincoln's Inn Fields with such success that the playhouse has been crowded every night. To-night is the fifteenth time of acting, and it is thought it will run a fortnight longer. I have ordered Motte to send the play to you the first opportunity. I have made no interest, neither for approbation or money: nor has anybody been pressed to take tickets for my benefit: notwithstanding which, I think I shall make an addition to my fortune of between six and seven hundred pounds. I know this account will give you pleasure, as I have pushed through this precarious affair without servility or flattery. As to any favours from great men, I am in the same state you left me, but I am a great deal happier, as I have no expectations. The Duchess of Queensberry has signalised her friendship

to me upon this occasion in such a conspicuous manner, that I hope (for her sake) you will take care to put your fork to all its proper uses, and suffer nobody for the future to put their knives in their mouths. Lord Cobham says, I should have printed it in Italian over against the English, that the ladies might have understood what they read. The outlandish (as they now call it) Opera has been so thin of late, that some have called it the Beggar's Opera, and if the run continues, I fear I shall have remonstrances drawn up against me by the Royal Academy of Music [...]. I would write more, but as to night is for my Benefit, I am in a hurry to go out about business. / I am Dear Sir / Your most affectionate & obedient Servant / J Gay.

The Beggar's Opera obteve um sucesso fenomenal inspirando imitações, paródias e “*beggar-mania*”, que criou baralhos, leques e brinquedos ornamentados com cenas da peça. Existem referências à ópera de Gay em dezessete das vinte e quatro edições de *Craftsman*, publicadas entre os meses de fevereiro e julho de 1728. O grande pintor inglês William Hogarth criou seis versões para apenas uma das cenas no presídio de Newgate. Era inevitável que tanto sucesso também atraísse inveja e hostilidade. Vários jornalistas governistas, como no *London Journal*, protestaram contra a quadrilha de ladrões triunfando em suas vilanias.

Como não poderia ser diferente, Swift devotou uma edição inteira do seu periódico semanal *The Intelligencer* em defesa da ópera. O irlandês inicia seu artigo propondo uma reflexão sobre uma peça tão singular no tema, tão original na forma e que vinha proporcionando uma diversão tão agradável. Segundo ele, embora alguns assuntos sejam sérios, solenes e sagrados para serem ridicularizados, ainda assim os seus abusos não o são, já que a corrupção na religião, na política e nas leis são tópicos próprios para esse tipo de sátira. Nessa forma de humor, completamente nova, o autor de *The Beggar's Opera* iluminou todos os vícios da sociedade, prestando um serviço tanto para a religião quanto para a moralidade. O autor de *Gulliver's Travels* afirma que, ao desnudar o sistema da comunidade britânica, Gay revelou o “Império da Iniquidade” estabelecido. Quanto ao gosto pela ópera italiana, o deão qualifica-o como anormal e inadequado ao clima da região.

Um panfleto chamado *Thievery-a-la-Mode*, publicado em junho de 1728, declarou que a ópera de John Gay era intencionalmente uma sátira às inconsistências e à conduta artificial da ópera italiana, que, apesar de encantar os olhos com alegres roupas e finas cenas e deleitar o ouvido, nada oferecia para modificar as maneiras ou melhorar a mente, as originais instituições do palco. Várias baladas proclamavam a superioridade do charme

de Polly Peachum perante as rivais italianas. Em *Hogarth Illustrated*, John Ireland declarou que o autor de *The Beggar's Opera* teve a honra de praticamente silenciar a música efeminada da absurda e exótica ópera italiana.

Ao banir uma forma estrangeira de entretenimento, John Gay teve a oportunidade de aplicar os ensinamentos de seu professor Robert Luck. Quando o poeta tinha treze anos de idade, conheceu Luck, que assumiu na escola em que ele estudava. Figura carismática, o mestre iniciou uma tradição de teatro escolar, cujas representações eram normalmente em latim. Ele adaptava peças dos dramaturgos romanos Terêncio e Plauto e inseria versos musicais próprios para serem cantados pelos alunos. Luck¹⁰⁶ também compunha os prólogos e epílogos das peças a serem representadas e apelava para o teatro na língua vernácula: “Terence henceforth be banished from our scenes; not all who hear him know what Terence means”.

Um dos contemporâneos de escola de John Gay é William Fortescue e é a ele que o poeta escreve, em conjunto com Alexander Pope. Ao pregar que “abençoado é o homem que nada espera porque ele nunca se decepcionará”, Pope dizia estar lutando contra o mundo. Na missiva escrita a quatro mãos, Pope diz que os amigos de Gay afirmavam que o ministro Walpole era amigo e mantinha a sua palavra. Para ele não havia nada de extraordinário em manter a palavra, o excepcional ficava por conta da sua própria atitude em não retribuir a visita do senhor Walpole, já que não tinha nada a pedir-lhe. Como Pope estava muito doente, poderia se considerar acima do ministro, que era incapaz de curar uma simples febre. Ao responder a carta de Gay sobre a recepção inicial de *The Beggar's Opera*, Jonathan Swift é direto e feroz em sua crítica ao ministro, pois ele acreditava que o mesmo era responsável pelo insucesso de Gay em alcançar a corte. Ele afirma ao destinatário que espera que Walpole tenha percebido a afronta dedicada a ele na peça:

I wonder whether you begin to taste the pleasures of independency; or whether you do not sometimes leer upon the Court, – sculo retorto –? Will you now think of an annuity when you are two years older, and have doubled your purchase-money? Have you dedicated your opera, and got the usual dedication fee of twenty guineas? Does W[alpole] think you intended an affront to him in your opera? Pray God he may, for he has held the longest hand at hazard that ever fell to any sharper's share, and keeps his run when the dice are charged. I bought your Opera to day for sixpence – a cussed print. I find there is neither dedication nor preface, both which wants I approve; it is the grand gout.

¹⁰⁶ Ibid., p. 32.

Na terceira cena do primeiro ato, Peachum diz detestar vagabundos preguiçosos, de quem nada se consegue até que sejam enforcados, e passa a listar os membros de sua gangue: “[...] *Robin of Bagshot, alias Gorgon, alias Bob Bluff, alias Carbuncle, alias Bob Booty*”. Essa parece ser uma referência direta ao ministro Robert Walpole, que acabou ganhando o apelido de *Bob Booty* pelo resto de sua carreira. Em seu artigo no *The Intelligencer*, Swift¹⁰⁷ faz referência ao insucesso de Gay na corte, das suspeitas sobre a autoria de uma personagem que parodiava um grande ministro e sua conseqüente punição:

It is true indeed that Mr. Gay, the author of this piece, hath been somewhat singular in the course of his fortunes, for it hath happened, that after fourteen years attending the court, with a large stock of real merit, a modest, and agreeable conversation, a hundred promises, and five hundred friends [he] hath failed of preferment, and upon a very weighty reason. He lay under the suspicion of having written a libel, or lampoon against a great m[inister]. It is true that great m[inister] was demonstratively convinced, and publicly owned his conviction, that Mr. Gay was not the author; but having lain under the suspicion, it seemed very just, that he should suffer the punishment; because in this most reformed age, the virtues of a great m[inister] are no more to be suspected, than the chastity of Caesar’s wife.

A briga entre Peachum e Lockit, na décima cena do segundo ato, faz alusão a um desentendimento entre os ministros Robert Walpole e Lord Townshend, levando a calorosos aplausos por parte da platéia. O lamento cantado por Macheath na ária XXXV(II, XIII), em que ele declara como seria feliz se pudesse ficar com suas duas esposas, Polly e Lucy, remete à relação simultânea de Walpole com sua esposa e sua amante Maria Skerrett.

Entusiasmado com o sucesso de sua ópera, John Gay promove um novo relato a Swift, em 20 de março de 1728. Até aquela data, sua ópera havia sido apresentada trinta e seis vezes, sempre com o teatro lotado e sem possibilidade de diminuição do público. Dentre os problemas enfrentados, estava o discurso dos diretores da Academia Real de Música contra as encenações da peça. Outro incidente aconteceu quando um dos atores ficou doente e o grupo foi obrigado a levar à cena outra peça. No entanto, a platéia exigiu a apresentação de *The Beggar’s Opera*, e eles foram obrigados a ceder para que o público não deixasse o teatro. As expectativas financeiras do poeta foram superadas, e ele revela ao amigo que até o momento havia lucrado entre setecentas e oitocentas libras, cifra infinitamente inferior à do diretor John Rich, que, deduzidas as despesas do teatro, lucrara perto de quatro mil libras. O remetente conta sobre a publicação de uma gravura da

¹⁰⁷ SWIFT; SHERIDAN, op. cit., p. 206.

personagem Polly, a heroína da ópera. A atriz escalada para o papel, Lavinia Fenton, de desconhecida passou à preferida do público e Gay suspeita que a sua fama seja superior à da própria peça:

The Beggar's Opera hath now been acted thirty six times, and was as full the last night as the first, and yet there is not the least probability of a thin audience; though there is a discourse about the town that the Directors of the Royal Academy of Musick design to sollicite against it's being play'd on the outlandish Opera days, as it is now call'd. On the Benefit day of one of the Actresse's last week one of the players falling sick they were oblig'd to give out another play or dismiss the Audience, A Play was given out, but the people call'd out for the Beggar's Opera, & they were forc'd to play it, or the Audience would not have stayd. I have got by all this success between seven & eight hundred pounds, and Rich, (deducting the whole charges of the House) hath clear'd already near four thousand pounds. In about a month I am going to the Bath with the Dutchess of Marlborough and Mr Congreve, for I have no expectations of receiving any favours from the Court [...]. There is a Mezzo-tinto Print publish'd to day of Polly, the Heroine of the Beggar's Opera, who was before unkmown, & is now in so high vogue, that I am in doubt, whether her fame does not surpass that of the Opera itself [...].

Dez dias após a sua chegada em Bath, Gay escreve a Swift, relatando que a sua ópera estava sendo apresentada na cidade de águas e que, apesar da Polly local não ter alcançado a fama como Lavinia Fenton, os atores estão ganhando dinheiro. Ironicamente, o poeta diz ter tido a honra de ter suas obras atacadas durante um sermão, mas acredita que o episódio em nada irá acrescentar a sua fama. No mês de março de 1728, o Dr. Thomas Herring, então Capelão da corte e futuro arcebispo de York e Canterbury, pronunciou um sermão na capela de Lincoln's Inn condenando *The Beggar's Opera*, por apresentar a contravenção de maneira favorável. Segundo David Nokes¹⁰⁸, o escritor Daniel Defoe traçou um paralelo direto entre a popularidade da ópera e o aumento da criminalidade nas ruas, pois Gay havia apresentado os ladrões sob uma ótica tão favorável, fazendo com que eles aprendessem a valorizar a sua profissão, ao invés de envergonharem-se. Com tudo isso, é pertinente observar que, na missiva, ao unir o seu nome ao das suas personagens, Polly e Macheath, Gay diz formar uma gangue:

The Beggar's Opera is acted here, but our Polly here hath got no fame, but the Actor's have got money. I have sent by Dr Delany the Opera Polly Peachum, & Captain Macheath, I would have sent you my own head which is now graving to make up the Gang, but it is not yet finish'd. I suppose you must have heard that I have had the honour to

¹⁰⁸ NOKES, op. cit.

have had a Sermon preach'd against my works by a Court Chaplain, which I look upon as no small addition to my fame.

Swift também usa seu espaço no *The Intelligencer* para atacar a atitude do pastor. O irlandês afirma não compreender por que jovens do clero são condenados por terem a curiosidade de assistir a uma peça inocente e moral. Ele igualmente reprova o rigor de uma autoridade eclesiástica que não permitia a presença de ninguém de seu clero no teatro. O receio de Jonathan Swift¹⁰⁹ é de que algum reverendo resolvesse imitar o Capelão da corte e pregasse contra *The Beggar's Opera*, “which will probably do more good than a thousand sermons of so stupid, so injudicious, and so prostitute a divine”.

Quase dois meses mais tarde, ainda em Bath, em seis de julho de 1728, Gay conta ao deão ter ficado sabendo que o duque de Bolton havia fugido com Polly Peachum: “*The D[uke] of Bolton I hear hath run away with Polly Peachum, having settled £400 a year upon her during pleasure, & upon disagreement £200 a year*”. Atriz e personagem se confundem nas palavras do criador, apresentando uma relação de verossimilhança entre o universo ficcional e o real. A fuga da atriz, que se tornou duquesa em 1751, após a morte da esposa do duque, é coerente com a personalidade e caráter da romântica e sonhadora personagem Polly. Carlos Reis¹¹⁰ salienta que “a própria distribuição de papéis constitui um momento com certo destaque para que a interpretação do ator possa dinamizar os aspectos significativos da personagem”. Para o autor-remetente, essa dinamização ultrapassou a fronteira dos palcos.

A longa permanência de Gay em Bath preocupa Swift. Diante da ingenuidade e imaturidade do poeta, o irlandês temia que o amigo gastasse demais. Mas é a Pope que ele dirige as suas aflições, em carta de dezesseis de julho:

I suppose Mr. Gay will return from the Bath with twenty pounds more flesh and two hundred pounds less in money. Providence never designed him to be above two-and-twenty, by this thoughtlessness and cullibility. He has as little foresight of age, sickness, poverty, or loss of admirers, as a girl of fifteen.

¹⁰⁹ SWIFT; SHERIDAN, op. cit., p. 207.

¹¹⁰ REIS, op. cit.

Além de Bath, os mendigos de Gay se espalharam pela Inglaterra, para cidades como Bristol, pela Irlanda, Escócia e País de Gales. Segundo David Nokes¹¹¹, o periódico *Brice's Weekly Journal*, de 28 de julho de 1728, apresentou a seguinte reportagem:

We hear from Bath that Mr Gay, author of the celebrated *Beggar's Opera* has been there these two months drinking the waters for his health, during which time he has taken more than ordinary pains with the comedians of that city, in instructing them in the performance of his said opera, which has so good an effect that they have not only gained a great deal of money by it, but universal applause, insomuch that they played it all last season at Bath and still continue playing it at Bristol at their great booth in Bridewell lane near the corner of St James's Churchyard; and have been sent for by the quality to perform it at their houses, and to the Long Room near the Hot-Well several times.

Sobre a recepção em Dublin, é Swift quem realiza a entusiasmada exposição para o dramaturgo inglês. Apresentações contínuas, sempre com o teatro lotado e a presença do representante real britânico durante várias noites, divertindo-se muito, fazem parte do relato do irlandês. Dentre os admiradores políticos estava lorde Carteret, antigo inimigo de Walpole, nomeado para o cargo de tenente da Irlanda. Swift indaga sobre algumas cenas e dá a sua opinião para algumas situações da peça. O deão diz que são muitas as histórias contadas sobre a ópera e menciona uma que fala de dois ministros juntos em um camarote e todos olhando fixamente para eles. O remetente indigna-se com o fato de o diretor ganhar cinco vezes mais do que o autor e sugere que Rich faça uma doação a Gay. Com relação ao dinheiro ganho, Swift aconselha o amigo a não perdê-lo no jogo durante a sua estadia em Bath. A missiva é finalizada com uma frase de efeito que atesta a adoração dos alunos de Westminster e da universidade a Gay e compara o poder do poeta em fazer rir ao dos ministros em fazer chorar:

We have your opera for sixpence, and we are as full of it _pro modulo nostro_ as London can be; continually acting, and house crammed, and the Lord-Lieutenant several times there, laughing his heart out. I wish you had sent me a copy, as I desired to oblige an honest bookseller. It would have done Motte no harm, for no English copy has been sold, but the Dublin one has run prodigiously. I did not understand that the scene of Lockit and Peachum's quarrel was an imitation of one between Brutus and Cassius, till I was told it. I wish Macheath, when he was going to be hanged, had imitated Alexander the Great, when he was dying. I would have had his fellow-rogues desire his commands about a successor, and he to answer, 'Let it be the most worthy,' etc. We hear a million of stories about the Opera, of the encore at the song, 'That was levell'd at me', when two great ministers were in a box together, and all the world staring at them. I am heartily glad your Opera has mended your purse, though perhaps it may spoil your Court. I think that rich

¹¹¹ NOKES, op. cit., p. 448.

rogue, Rich, should in conscience make you a present of two or three hundred guineas. I am impatient that such a dog, by sitting still, should get five times more than the author. You told me a month ago of £700, and have you not yet made up the eighth? I know not your methods. How many third days are you allowed, and how much is each day worth, and what did you get for copy? Will you desire my Lord Bolingbroke, Mr. Pulteney, and Mr. Pope, to command you to buy an annuity with two thousand pounds? that you may laugh at Courts, and bid Ministers 'hiss, etc.'--and ten to one they will be ready to grease you when you are fat. I hope your new Duchess will treat you at the Bath, and that you will be too wise to lose your money at play. Get me likewise Polly's mezzotinto. Lord, how the schoolboys at Westminster and university lads adore you at this juncture! Have you made as many men laugh as ministers can make weep.

Na opinião de Lewis Melville¹¹² o sucesso de *The Beggar's Opera* recompensou Gay pela ingratidão da corte e aumentou a sua reputação, mudando seu *status* de autor de menor importância para o de autor consagrado. Com o intuito de conseguir alguma colocação na corte, Gay sempre se mostrou solícito em oferecer seus serviços. Diante do insucesso em atingir os seus objetivos, Nokes¹¹³ aponta que o poeta mudou de estratégia ao adotar uma política de desserviço, tentando atrair o reconhecimento ministerial não como recompensa pela sua serventia, mas como preço de sua independência. Jonathan Swift esperava que a ópera funcionasse como uma vingança contra os políticos que haviam frustrado e humilhado John Gay.

Seja como for, com *The Beggar's Opera* o autor atingiu o ápice de sua carreira. Surge, então, a idéia de continuar triunfando nos palcos e Gay escreve a continuação de sua ópera. Assim, em missiva de dois de dezembro de 1728, pouco mais de dez meses após a estréia da peça, John Gay diz a Swift que espera poder viajar em breve para cuidar dos negócios envolvendo a sua continuação, escrita durante o período em Bath para tratamento de saúde. Porém, o remetente informa que Rich havia recebido ordens para não ensaiar nenhuma peça até que a mesma fosse aprovada, pois corriam boatos de que eles estavam preparando uma peça imprópria para representação. O autor sente-se incerto em relação ao futuro da sua obra, mas afirma não ter escrito nada que possa ser legalmente proibido, a menos que os vícios, sob uma perspectiva desagradável, e as virtudes, sob uma ótica amigável, sejam capazes de causar ofensa:

¹¹² MELVILLE, op. cit.

¹¹³ NOKES, op. cit., p. 407.

[...] *I hope soon to get abroad about my business, which is, the care of the second part of the Beggar's Opera which was almost ready for rehearsal. But Rich receiv'd the Duke of Grafton's commands (upon an information he was rehearsing a Play improper to be represented) not to rehearse any new Play whatever 'till his Grace hath seen it; what will become of it I know not, but I am sure I have written nothing that can be legally suppress, unless the setting vices in general in an odious light, and virtue in an amiable one may give offense.*

Polly foi publicada, à custa do autor, em vinte e cinco de março de 1729, menos de quinze dias após o aparecimento da edição revisada e anotada de *Dunciad Variorum*, de Alexander Pope. As duas sátiras foram recepcionadas de maneira bem diversa. O poema de Pope foi apresentado pessoalmente pelo ministro Walpole ao rei e à rainha. David Nokes¹¹⁴ salienta que Walpole, ao considerar *The Beggar's Opera* um perigoso ataque político, fez de tudo para prevenir algo semelhante, banindo a sua seqüência, *Polly*. O duque de Grafton, responsável pela mensagem enviada a Rich, estava determinado a salvar o ministério de Walpole de outra ridicularização nos palcos londrinos. O trabalho de Gay havia atingido uma importância simbólica, cujo perigo para o governo estava menos no conteúdo das peças do que na interpretação dos adversários do ministro.

3.2 CORRESPONDÊNCIA E VIDA LITERÁRIA APÓS *THE BEGGAR'S OPERA*

A ópera de Gay lhe trouxe reconhecimento, fama e fortuna, constituindo um verdadeiro marco na sua carreira. Mas, ao atrair a atenção política para o seu trabalho, o autor enterrou definitivamente o seu sonho de ingressar na corte e não foi capaz de prolongar o seu sucesso. A retaliação do ministro Walpole trouxe dramáticas conseqüências para John Gay, e a saúde do poeta sofre um de seus maiores abalos, numa combinação de febre, asma e pleurisia. Apesar da seqüência de *The Beggar's Opera*, *Polly*, ter sido banida dos palcos, a falta de censura a livros permitiu a sua publicação. O pacífico e inofensivo John Gay havia se tornado o inimigo número um do governo e suas relações foram redefinidas, alguns ficaram ao seu lado e outros viraram-lhe as costas. O médico e amigo Arbuthnot esclarece a Swift a nova condição do poeta, em missiva de março de 1729, comparando-o ao pastor Sacheverell, que atacava em seus sermões o ministério do partido *Whig*:

¹¹⁴ Ibid.

John Gay, I may say with vanity, owes his life, under God, to the unwearied endeavours and care of your humble servant; for a physician who had not been passionately his friend could not have saved him. I had, besides my personal concern for him, other motives of my care. He is now become a public person, a little Sacheverell...The inoffensive John Gay is now become one of the obstructions to the peace of Europe, the terror of Ministers, the chief author of the Craftsmen, and all the seditious pamphlets which have been published against the Government. He has got several turned out of their places; the greatest ornament of the Court [the Duchess of Queensberry] banished from it for his sake; another great lady [Mrs. Howard] in danger of being chasée likewise; about seven or eight Duchesses pushing forward, like the ancient circumcelliones in the Church, who shall suffer martyrdom upon his account at first. He is the darling of the City. If he should travel about the country he would have hecatombs of roasted oxen sacrificed to him. Since he became so conspicuous, Will Pulteney hangs his head to see himself so much outdone in the career of glory. I hope he will get a good deal of money by printing his play ['Polly']; but I really believe he would get more money by showing his person; and I can assure you, this is the very identical John Gay whom you formerly knew, and lodged in Whitehall, two years ago.

No mesmo mês, Gay informa a Swift que a impressão de *Polly* está quase pronta e sua expectativa é de que seus amigos contribuam com subscrições da peça. De um lado, ele informa que apenas uma duquesa pagou cem libras por uma cópia da ópera, mas, por outro lado, ele se queixa de cortesãos, outrora seus amigos e que agora se recusavam a colaborar com o seu projeto literário. Nessa carta temos o testemunho dos bastidores da publicação de *Polly*: a maneira caseira de impressão e confecção do livro. O autor afirma não querer promover o desenvolvimento industrial de sua obra, mas, diante das circunstâncias, ele não tinha outra alternativa para realizar a sua publicação, que, provavelmente, seria rejeitada por grandes editores. A necessidade do ar do campo para revigorar as suas forças tem dois aspectos, já que Gay estivera severamente doente e estava literariamente enfraquecido pela censura. O remetente relata a retaliação sofrida pela duquesa de Queensberry ao tentar defendê-lo perante o rei e confirma a afirmação de Arbuthnot de que o povo está ao seu lado. Ao expor a opinião de alguns amigos acerca da sua situação, Gay menciona sua antiga vida, reforçando a idéia de *The Beggar's Opera* como um divisor de águas:

[...] You must undoubtedly have heard that the Dutchess took up my defence with the King and Queen in the cause of my Play, and that she hath been forbid the Court for interesting herself to increase my fortune for the publication of it without being acted; the Duke too hath given up his employment which he would have done, if the Dutchess had not met this treatment, upon account of ill usage from the Ministers; but this hasten'd him in what he had determin'd. The Play is now almost printed with the Musick, words & Basses engrav'd on 31 Copper plates,

which by my friends assistance hath a probability to turn greatly to my advantage. The Dutchess of Marlborough hath given me a hundred pound for one Copy, & others have contributed very handsomely but as my account is not yet settled I cannot tell you particulars. For writing in the cause of Virtue and against the fashionable vices, I am look'd upon at present as the most obnoxious person almost in England, Mr Pulteney tells me I have got the start of him. Mr Pope tells me that I am dead and that obnoxiousness is the reward for my inoffensiveness in my former life [...]. I am impatient to finish my work, for I want the country air, not that I am ill, but to recover my strength, and I cannot leave my work till it is finish'd. While I am writing this, I am in the room next to our dining room with sheets all-round it, and two people from the Binder folding sheets. I print the Book at my own expence in Quarto, which is to be sold for six shillings with the Musick. You see I dont want industry, and I hope you will allow that I have not the worst Oeconomy. Mrs Howard hath declar'd herself strongly both to the King & Queen as my advocate [...]. You see my fortune (as I hope my Virtue will) increases by oppression. I go to no courts, I drink no wine, and am calumniated even by Ministers of State, and yet am in good Spirits. Most of the Courtiers, though otherways my friends, refuse to contribute to my undertaking, but the City and the people of England take my part very warmly, and I am told the best of the Citizens will give me proofs of it by their contributions [...].

A proibição de *Polly* estimulou a curiosidade dos leitores e mais de dez mil cópias da ópera foram impressas, totalizando aproximadamente mil e duzentas libras em sua forma escrita, mais do que o autor poderia esperar pela sua produção teatral. Mesmo quando surgiram cópias não autorizadas do texto, que forçaram uma queda no preço das edições, os lucros foram vantajosos. Em maio de 1729, Arbuthnot informa a Swift a dimensão dos efeitos da pirataria sobre a ópera de Gay: “*He has about twenty lawsuits with booksellers for pirating his book*”. O próprio autor, em carta de dezembro de 1731, reclama a Swift da demora nos processos legais e da possibilidade de altas custas advocatícias:

[...] I have had an injunction for me against pyrating-booksellers, which I am sure to get nothing by, and will, I fear, in the end drain me of some mony. When I begun this prosecution, I fancy'd there would be some end of it, but the law still goes on, and 'tis probable I shall some time or other see an Attorney's bill as long as the Book [...].

Além dos transtornos judiciários, o escândalo *Polly* transformou John Gay em *persona non grata* na corte e ele foi despejado de seu apartamento em Whitehall, recebido quando ele assumira o cargo de encarregado da loteria. Numa mudança de discurso, o poeta confia a Swift, em missiva de nove de novembro de 1729, a superstição de não usar mais as palavras suborno e corrupção:

[...] *I have been in Oxfordshire with the Duke of Queensberry for these three months, & have had very little correspondence with any of our Friends. I have employ'd my time in new-writing a damned play which I writ several Years ago call'd the Wife of Bathe, as 'tis approv'd or disapprov'd of by my friends when I come to town I shall either have it acted or let it alone, if weak Brethren do not take offence at it. The ridicule turns upon Superstition, & I have avoided the very words Bribery & corruption. Folly indeed is a word that I have ventured to make use of, but that is a term that never gave fools offence [...]. Next week I believe I shall be in town. Not at Whitehall for those lodgings were judg'd not convenient for me & dispos'd of [...].*

Apesar da censura sofrida, da perda de sua moradia, Gay não perdeu seu cargo na loteria. Porém se ele persistisse em criar óperas satíricas, corria o risco de novas repreensões até perder o seu emprego. Então, ao invés de trabalhar em algo novo e correr o risco de suscitar novas retaliações do governo de Walpole, o autor decide empregar o seu tempo na recriação de uma antiga peça chamada *The Wife of Bath*. Nas palavras de Nokes¹¹⁵, “ele não tinha nem energia, nem estômago para mais controvérsias políticas”. Seu mentor, no entanto, desaconselha-o a voltar para um trabalho conhecido: “*I have heard of the Wife of Bath, I think in Shakespeare; if you wrote one it is out of my head. I had not the cant word ‘damned’ in my head; but if it were acted and damned printed, I should not be your counsellor to new lick it*”.

O *Daily Journal*¹¹⁶ de vinte de dezembro de 1729 relata que a comédia *The Wife of Bath*, escrita, revisada e alterada pelo senhor Gay, estava em ensaio no teatro real do Lincoln’s Inn Fields e sua estréia se daria em poucos dias. Efetivamente, no dia dezanove de janeiro de 1730, a peça iniciou uma temporada que duraria apenas três noites. Em missiva de três de março, Gay diz a Swift que a sua velha peça não lhe trouxe dinheiro, pois não obteve sucesso. Na opinião do irlandês, Gay deveria manter-se fiel ao seu estilo satírico, sugerindo mais atos de rebeldia: “*I wonder you will doubt of your ingenious. The world is wider to a poet than to any other man, and new follies and vices will never be wanting any more than new fashions*”.

O fracasso da segunda versão de *The Wife of Bath* deixou Gay num grande dilema. A sátira para a qual seu talento convergia e que era clamada pelo público era precisamente o tipo de trabalho a gerar polêmicas, com o risco de sérias conseqüências para sua reputação. Naquele momento suas cartas estavam sendo regularmente

¹¹⁵ Ibid., p. 474.

¹¹⁶ Ibid., p. 475.

interceptadas pelo governo, numa pressão exercida pelo ministro Walpole aos seus adversários políticos.

The Wife of Bath foi o último trabalho de Gay publicado em vida. Até a sua morte, em 1732, o escritor trabalhou num segundo volume de *Fables* e em três peças com fortes elementos de sátira social, *Achilles*, *The Distressed Wife* e *The Rehearsal at Gotham*, destinadas a entreter os seus convidados em Amesbury, local escolhido para o seu auto-exílio. Na carta de três de março de 1730, John Gay conta a Swift que raramente tem viajado e que não fora nenhuma vez à corte. O poeta diz estar suficientemente velho para desejar a aposentadoria, afirmando que após a sua grave enfermidade, ele já não suporta a cidade como antes, pois sua saúde necessita de um ar mais puro:

[...] *I am going very soon into Wiltshire with the Duke of Queensberry with intention to stay there till the winter; since I had that severe fit of sickness I find my health requires it, for I cannot bear the town as I could formerly [...]. I have been very seldom abroad since I came to town, & not once at Court; this is no restraint upon me, for I am grown old enough to wish for retirement [...]. I dont hate the world but I laugh at it; for none but fools can be in earnest about a trifle.*

Gradativamente, o poeta vai se isolando e ficando cada vez mais distante da vida na corte. Se antes Gay confessou não odiar o mundo, em carta ao irlandês, escrita em conjunto com a duquesa de Queensberry, ele confidencia não invejar seu maior adversário, o ministro Walpole: “*I do not Envy either Sir Robert, or Stephen Duck who is the favorite Poet of the Court*”. No mês seguinte, em missiva à senhora Howard, Gay declara que não sente vontade alguma de ir à cidade e que pretende passar o resto de sua vida em Amesbury, servindo à duquesa de Queensberry: “*I have no desire to come to town at all, for if I were there I can't see you, so that unless she turns me away I am fixt for Life at Amesbury*”.

Em julho de 1730, Gay confidenciara a Swift que não escolheria um estado de indolência por não apreciá-lo. Naquele momento ele acreditava estar no auge da sua ambição, uma vez que não pensava na corte e estava feliz por viver ao lado de alguém que podia ser considerada sua amiga. Contudo, a opção de viver num exílio rural com a duquesa de Queensberry não deixava de ser apática. Se de um lado o poeta estava tentando cuidar de sua saúde física, de outro, estava tentando resguardar sua saúde moral a fim de

não causar mais controvérsias. Sua prolongada estada em Amesbury nada mais era do que um necessário afastamento dos poderes vigentes.

Longe da censura, o poeta podia criar e usar a literatura como uma forma de aliviar seus sentimentos de frustração. Assim, ele cria uma comédia de um ato chamada *The Rehearsal at Goatham*, que conta a história do escritor Peter e seu teatro de marionetes. O chefe político de Goatham, Headstrong Bustle, suspeita que Peter seja um emissário secreto da corporação rival e tem suas suposições reforçadas pelas intrigas do escritor Jack Oaf e seu amigo Will Gosling, cujo tio é responsável pelo teatro Swan Inn. Toda a trama da peça remete ao acontecimento da censura de *Polly*. Assim como Gay, Peter tem seu teatro de marionetes proibido para exibição e suas palavras de defesa são interpretadas por Headstrong como perigosas insinuações. As últimas palavras de Peter¹¹⁷ indicam sua retirada da cidade: “não há mais nada a ser feito aqui, eles têm o poder e a nós resta a obediência. Então, amanhã nós deixaremos a cidade”.

E é justamente longe da cidade que Gay lentamente retoma seus planos de escrita. Em missiva de onze de abril de 1731, o poeta fala de sua intenção ao amigo Swift, atestando que, apesar de ainda não ter um esquema, sua inclinação é para escrever contra o vício: “[...] *Ten to one but I shall have a propensity to write against Vice, & who can tell how far that may offend? But an Author should consult his genius rather than his interest, if he cannot reconcile ‘em’*”. Oito meses mais tarde, contudo, Gay revela a Swift que, embora não estivesse plenamente ocioso, ainda não havia concluído nada, apenas trabalhara em algo semelhante às fábulas já publicadas. Em março do ano seguinte, o poeta professa seu desgosto com a sociedade e seu desejo de romper com ela, apesar de não saber como fazê-lo: “[...] *indolence & idleness are the most tiresome things in the world, & I begin to find a dislike to society. I think I ought to try to break myself of it, but I cannot resolve to set about it [...]*”.

Com o corpo enfraquecido e a moral abalada, John Gay decide não seguir os conselhos de Pope para escrever versos em homenagem à rainha. Mais do que isso, o autor sente-se arrependido de versos que porventura tenha escrito. O desejo do reconhecimento real ficou no passado e o autor não se considera mais digno de recompensa. As palavras escritas na última carta a Alexander Pope, em sete de outubro de 1732, realçam a sua fragilidade:

¹¹⁷ Ibid., p. 493.

I am at last return'd from my Somersetshire expedition, but since my return I cannot so much boast of my health as before I went, for I am frequently out of order with my colical complaints, so as to make me uneasy and dispirited, though not at any violent degree [...]. All this journey I perform'd on horseback, and I am very much disappointed that at present I fell my self so little the better for it. I have indeed follow'd riding and exercise for three months successively, and really think I was as well without it, so that I begin to fear the illness I have so long and so often complain'd of is inherent in my constitution, and that I have nothing for it but patience. As to your advice about writing Panegyrick, 'tis what I have not frequently done. I have indeed done it sometimes agaisnt my judgment and inclination, and I heartily repent of it. And at present as I have no desire of reward, and see no just reason of praise, I think I had better let it alone. There are flatterers good enough to be found, and I wou'd not interfere in any Gentleman's profession. I have seen no verses upon these sublime occasions, so that I have no emulation. Let the patrons enjoy the authors and the authors their patrons, for I know myself unworthy.

Ao compor a peça *The Distressed Wife*, Gay expôs as vaidades da vida na cidade e na corte. Segundo David Nokes¹¹⁸, o texto evidencia a retrospectiva amarga das futilidades e frustrações vividas pelo autor enquanto almejava um lugar na corte, conferindo-lhe um alto grau revelador sob a perspectiva biográfica. Nos palcos, porém, a peça não alcançou sucesso, totalizando somente quatro apresentações, um ano e meio após a morte de Gay.

Em dezembro de 1732, John Gay é derrotado pelas cólicas e morre. Seus amigos, prontamente, organizaram um grandioso funeral para prestar-lhe as honras negadas em vida. Sarcasticamente, Arbuthnot afirma a Swift que Gay havia sido enterrado “*as if he had been a peer of the realm [...] These are little affronts put upon vice and injustice and is all that remains in our power*”. Em tributo ao autor, foi produzida a sua última peça, *Achilles*, que contou com a presença do Príncipe de Gales na segunda apresentação, de um total de dezenove na primeira temporada.

Olhando para a trajetória de Gay, aqui revista sob o viés de sua correspondência, podemos afirmar que, em virtude de seu perfil, de sua maneira de quebrar as regras vigentes, na literatura e na vida, o autor foi um homem adiante do seu tempo. Sua maior obra, *The Beggar's Opera*, é uma grande sátira de valores políticos e morais e mostra que o crime e o vício estão presentes em todos os níveis da sociedade. Dois séculos mais tarde, Bertolt Brecht reconhece a relevância satírica de Gay e cria, juntamente com Kurt Weill,

¹¹⁸ Ibid., p.496.

Die Dreigroschenoper, a versão mais famosa da ópera inglesa, que satiriza a burguesia e a sociedade capitalista. Durante a ditadura militar no Brasil, Chico Buarque, baseado nas peças de Gay e Brecht, escreve *Ópera do Malandro*, transportando a crítica social para o contexto brasileiro.

CONCLUSÃO

Mais que um registro de vida, esses papéis [as cartas] se assemelham de fato a máscaras deliberadamente caleidoscópicas, mutáveis. Nelas, importam, sim, os olhos; especialmente daqueles que os lêem (LEOPOLDO COMITTI).

Determinadas obras e determinados autores ultrapassam as fronteiras de suas culturas de origem e ganham o mundo. John Gay e sua *The Beggar's Opera* formam um típico exemplo de universalidade. A pertinência e atualidade do tema tratado na peça escrita pelo poeta e dramaturgo inglês fizeram com que ela permanecesse muito além do século XVIII e em lugares bem distantes de Londres. Para Anthony Burgess¹¹⁹, a *ballad opera* de Gay é um dos poucos oásis na aridez do teatro britânico contemporâneo e sua originalidade foi capaz de garantir um estrondoso sucesso. Ao expor a sociedade sob o ponto de vista de grupos marginais como ladrões, prostitutas e mendigos, o autor ganhou uma legião de seguidores, conforme previra Jonathan Swift acerca da influência futura da obra de Gay.

A versão mais famosa da ópera inglesa é de autoria do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, em parceria com o compositor Kurt Weill. Os mendigos londrinos setecentistas encantam Brecht e ele reinterpreta a peça à luz do olhar do século XX, satirizando a burguesia e a corrupção na sociedade capitalista. *Die Dreigroschenoper* estréia em Berlim, em 1928, durante o período da República de Weimar. O autor mantém as personagens da peça de Gay, mas desloca a ação para Londres no século XIX. Após a montagem alemã, seguiram-se várias encenações nos Estados Unidos, sendo que a mais recente foi em 2006, estrelada pelo ator Alan Cumming e pela atriz e cantora Cindy Lauper.

¹¹⁹ BURGESS, Anthony. *English Literature: a survey for students*. London: Longman, 1974.

Baseado nas peças de Brecht e Gay, Chico Buarque cria *Ópera do Malandro*, que apresenta o submundo dentro do contexto brasileiro. Assim como o dramaturgo alemão, Chico Buarque dribla a censura através do deslocamento da ação. Escrita em 1978, durante o período da ditadura militar no Brasil e sob a censura do Ato Institucional 5, a ópera se passa na década de 1940. Apesar de aprovada pelo governo, a peça sofre alguns cortes antes de sua estréia. *The Beggar's Opera* inicia com uma introdução enquanto *Die Dreigroschenoper* apresenta um prólogo. *Ópera do Malandro* associa os dois inícios e começa com uma introdução e um prólogo. Na introdução, o produtor apresenta o autor da obra, cujo nome João Alegre remete ao criador da ópera inglesa.

Se as personagens de John Gay representam a degradação moral da sociedade inglesa do século XVIII, as de Brecht reproduzem os códigos éticos e políticos da burguesia alemã do século XX e as de Chico Buarque refletem a sociedade brasileira da década de 1970. As questões satirizadas por Gay em sua obra são bastante próximas do contexto atual brasileiro. O governo do ministro Robert Walpole caracterizava-se pela forte presença da corrupção e, apesar de sofrer investigações, nada ficou provado. Fato semelhante ocorre no século XXI, no Brasil, onde várias Comissões Parlamentares de Inquérito são instauradas a fim de comprovar e punir atos de corrupção, sem, contudo, chegar ao fim desejado. Na década de 1720, Jonathan Wild controlava os seus negócios de dentro do presídio de Newgate, assim como muitos presos brasileiros o fazem ainda hoje.

The Beggar's Opera, portanto, está muito mais próxima da nossa realidade do que possa parecer inicialmente. Na maioria das vezes, o texto definitivo de uma obra literária é resultado de um processo, no qual o autor deixa marcas e pistas de sua elaboração. Ao escolher a correspondência de John Gay como *corpus* desta pesquisa, procurou-se traçar o caminho percorrido pelo autor durante seu processo de criação, através da reconstituição do seu pensamento em relação aos diferentes destinatários, das fontes de leitura mencionadas, das mudanças de atitude e da ligação entre seus próprios textos e de outros autores, contemporâneos ou precedentes.

As cartas analisadas, pertencentes à correspondência ativa e passiva do autor, demonstraram ir muito além do objetivo de comunicação, pois através delas foi possível examinar algumas etapas do processo criativo de John Gay, afirmando o caráter literário da correspondência, como meio de expressão artística e território da criação. A expressão artística de Gay revelou-se nas cartas de diferentes maneiras: através de trechos de poemas,

de alusões literárias e de informações de fontes. As missivas do poeta, principalmente aquelas do início de sua carreira literária, evidenciaram a abertura de sua produção à crítica dos amigos, permitindo a participação dos destinatários no seu processo de criação.

A fim de suscitar o debate sobre suas produções, Gay anexava poemas às cartas ou inseria versos no corpo das missivas. Além de reforçar a idéia da carta como espaço de experimentação, a análise de tais documentos propiciou o questionamento dos limites entre os gêneros literário e epistolográfico. Ao integrar o texto ficcional à carta, já não é mais possível estabelecer a distinção entre os gêneros. No caso de John Gay, esse ponto é bastante relevante, pois o poeta conheceu o sucesso quando conseguiu levar para o teatro a mistura de gêneros, experimento realizado por ele primeiro na correspondência para depois alcançar os palcos, com *The What D'Ye Call It* e, finalmente, *The Beggar's Opera*.

Outro ponto encontrado que problematiza a divisão entre os gêneros é a presença de alusões literárias na correspondência de Gay, aproximando a vida e arte, assim como a epistolografia e a literatura. Em suas cartas, suas idéias são reforçadas por autores como Virgílio, com citações diretas do latim, Alexander Pope, um de seus grandes amigos, John Milton e William Shakespeare, na figura da personagem John Falstaff. A professora Marlene Soares dos Santos¹²⁰ considera Falstaff a maior criação cômica shakesperiana, que é capaz de transformar as duas partes de *Henrique IV* em um novo gênero, “o cômico-histórico”. Verificou-se, então, mais uma vez, a atração de Gay por aspectos que envolviam a mistura de gêneros.

Além de citado, Virgílio é mencionado como fonte de inspiração para a composição do poema *The Fan*. O diálogo do autor com outras obras e autores foi, várias vezes, expresso na sua correspondência. John Milton e seu *Paradise Lost* serviram de inspiração para a composição do primeiro poema do poeta, em 1708, e para reforçar a sua melancolia em missiva a Pope quase vinte anos mais tarde. Nas pistas deixadas pelo autor-missivista foi possível estabelecer a relação entre ele e outros autores nos eixos diacrônico e sincrônico.

As fontes de Gay não ficaram restritas ao mundo literário. A música influenciou fortemente o poeta na criação de *The Beggar's Opera*. A obra-prima do poeta e dramaturgo inglês estreou em 1728, mas em 1723 já era possível vislumbrar o início de seu

¹²⁰ SANTOS, Marlene Soares dos. Rindo com o bardo. *Entrelivros*, São Paulo, n. especial, p. 64-75.

projeto literário. Em carta à grande amiga, Henrietta Howard, o autor comparou os políticos aos ladrões de estradas, sementes das futuras personagens Peachum e Macheath. Exemplos como esse conferem às cartas *status* de arquivos da criação literária. Na busca pelas pistas da composição de *The Beggar's Opera*, encontramos um percurso epistolográfico triangular formado por Jonathan Swift, Alexander Pope e John Gay. A dica de uma pastoral no presídio de Newgate partiu de Swift e chegou a Gay através de Pope.

A correspondência de Gay revelou a sua rede de relações, demarcando a inserção do autor no mundo intelectual e cultural da sua época. Fazendo parte de um clube literário que reunia grandes intelectuais da época, os destinatários de Gay concentravam-se em importantes figuras políticas e literárias, com especial destaque a Pope e Swift. A importância do destinatário no estudo das cartas foi prevista desde a conceituação de Cícero, uma vez que o remetente molda-se de acordo com o seu receptor. O missivista John Gay apresentou várias fisionomias diante de seus diversos destinatários, ao longo de sua vida. Um dos exemplos que comprovaram a face multifiosômica do autor foi a constatação de sua relação ambígua diante da crítica. Perante três destinatários diferentes, o remetente apresentou posições distintas, como solicitação de uma crítica “amiga”, opinião imparcial e reclamação da crítica contrária à sua obra.

Dentro do círculo limitado de correspondentes do autor de *The Beggar's Opera*, o mais importante destinatário foi Jonathan Swift. Com o autor de *Gulliver's Travels*, ele estabeleceu um íntimo diálogo durante quase vinte anos, permeado por declarações de afeto, conselhos, confidências, tensões e até silêncios. O irlandês, homem de ação, com postura de líder, cobrava de Gay uma atitude crítica na literatura e na vida. Essa pesquisa buscou recuperar o rastro da amizade fraternal e intelectual entre os dois autores, aproximando em diálogo as suas cartas. Após o período em que Swift foi hóspede de Gay, em 1726, os dois amigos mantiveram a sua amizade somente através da correspondência. Mesmo durante o silêncio do irlandês, o missivista John Gay manteve-se fiel e diligente, chegando a afirmar que continuaria escrevendo ainda que não obtivesse resposta. Independentemente de retorno, o inglês continuou relatando seus avanços literários, seus problemas de saúde, sua abstinência forçada do vinho e as dificuldades com a censura. O laço que unia os dois escritores era muito forte, e foi a Swift que Gay escreveu sua última carta. As missivas também evidenciaram o elo intelectual, com a troca de opiniões sobre a produção literária de Gay e, principalmente, com a dica para a sua grande obra.

“A *Newgate pastoral, among the whores and thieves*” se transformou pelas mãos de Gay no grande sucesso *The Beggar’s Opera*. Através das cartas de Alexander Pope foi possível perceber a incerteza da repercussão da ópera pelos amigos do autor. Gay, por sua vez, enviou detalhes minuciosos de seu sucesso a Jonathan Swift, que teve a oportunidade de retribuir com o relato da recepção em Dublin. A partir da análise do *corpus*, foram examinados os bastidores da produção literária, em seus diversos estágios: desde a dica de Swift em 1716, passando pelas declarações do autor acerca dos políticos à senhora Howard em 1723, chegando à declaração da obra concluída em 1727 e, finalmente, culminando com os vários relatos da sua recepção, em diferentes lugares, em 1728.

Remetendo-nos à epígrafe desta conclusão, podemos afirmar que as cartas são muito mais do que um simples registro de vida e fatos cotidianos. A sua análise, por parte do pesquisador, proporciona um verdadeiro mergulho num emaranhado de informações, nem sempre conexas e lineares. Portanto, o *corpus* deste trabalho esteve em permanente diálogo com a obra do autor, em especial *The Beggar’s Opera*, e outras fontes como a biografia de John Gay escrita pelo professor David Nokes, as teses de doutoramento de Douglas Franklin O’Keefe e Todd Seacrist Gilman e as informações divulgadas pelos editores das correspondências, Burgess e Melville.

Como afirma Tania Franco Carvalhal¹²¹:

[...] se a noção de intertextualidade trouxe para a literatura comparada uma revitalização, também lhe provocou um grande desafio: a sua permanente redefinição como prática de leitura que remete constantemente a outros textos, anteriores ou simultâneos, que estão presentes naquele que temos sob os nossos olhos.

O presente trabalho pousou sobre a correspondência de John Gay um olhar comparatista e traçou, através desse espaço heterogêneo, o caminho percorrido pelo autor de *The Beggar’s Opera* desvendando os movimentos de sua escritura, o que permitiu traçar um percurso hipotético de composição, produção e recepção desta peça.

Esta dissertação, finalizada em 2008, agrega mais um “oito” aos outros envolvidos nesta pesquisa. *The Beggar’s Opera*, que satirizou a sociedade inglesa do século XVIII e estreou em 1728. As peças de Bertolt Brecht e Chico Buarque foram escritas em 1928 e 1978, respectivamente. Os números podem ser considerados símbolos

¹²¹ CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003, p. 87.

complexos, repletos de significado. Para os chineses, o número oito representa prosperidade. Assim como as três peças obtiveram êxito, espera-se que o trabalho aqui desenvolvido tenha incrementado os estudos epistolográficos realizados no Brasil.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA PRADO, Décio de. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 51-101.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BENDER, Ivo. *Comédia e riso – uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1996.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

BURGESS, C. F. *The letters of John Gay*. Oxford: Clarendon Press, 1966.

BURGESS, Anthony. *English Literature: a survey for students*. London: Longman, 1974.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

BRECHT, Bertolt. *The Threepenny Opera*. Trad. Desmond Vesey. New York: Grove, 1960.

BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Cultura, 1979.

CARVALHAL, Tania Franco. 4. ed. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática. 1993.

_____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

CASSAL, Sueli Tomazini Barros. *Amigos escritos: quarenta e cinco anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2002.

CESAR, Ana Cristina. Correspondência completa. In: _____. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 341-344.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera clássica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

COMITTI, Leopoldo. Elisões e alusões na correspondência de escritores. *Letras de hoje*, Porto Alegre, n. 118, p. 15-28, 1999.

CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DIAZ, José-Luis. Qual genética para as correspondências? Tradução de Cláudio Hiro, com a colaboração de Maria Sílvia Ianni Barsalini. *Manuscrita*, São Paulo, n. 15, p. 119-162, 2007.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

EYRE, A.G. *An outline history of England*. London: Longman, 1982.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor*. Lisboa: Veja Passagens, 1992.

GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (Orgs.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudo sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GAY, John. *The Beggar's Opera*. New York: Dover, 1999.

GILMAN, Todd Seacrist. *The theory and practice of English Opera and related genres in London, 1675-1745: John Gay, George Frideric Handel, their predecessors and contemporaries*. 1994. 246 f. Tese (Doutorado em Literatura Inglesa) – University of Toronto, Toronto, 1994.

GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GROUT, Donald Jay. 2. ed. *A short history of opera*. New York: Columbia University Press, 1965.

McDOWALL, David. *An illustrated history of Britain*. London: Longman, 2002.

MAUROIS, André. *História da Inglaterra*. Trad. Carlos Domingues. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Eds., 1959.

MELVILLE, Lewis. *Life and letters of John Gay*. London: Daniel O'Connor, 1921. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org-files/13790>>. Acesso em: 15 de abril de 2007.

MORAES, Marcos Antonio de (org). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: IEB; USP, 2000.

_____. *Antologia da carta no Brasil: me escreva tão logo possa*. São Paulo: Moderna, 2005.

_____. Epistolografia e crítica genética. *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 59, n. 1, 2007. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100015&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02 de abril de 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Origem da tragédia*. São Paulo: Moraes, 1984.

NOKES, David. *John Gay, a profession of friendship*. New York: Oxford University Press, 1995.

O'KEEFE, Douglas Franklin. *Ballad Opera, Imitation, and the Formation of Genre*. 2007. 279 f. Tese (Doutorado em Inglês) – Northwestern University, Evanston, 2007.

ÓPERA do Malandro. Direção de Ruy Guerra. Produção de Ruy Guerra, Austra cinema e comunicações, MK2 Productions e TF1 Films Productions. Roteiro de Chico Buarque, Orlando Senna e Ruy Guerra. Distribuição de Conceito Audiovisual, 1985. DVD (105 min).

PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RODRIGUES, Selma Calasans. John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em três tempos. In: BADER, Wolfgang. *Brecht no Brasil: Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Lisboa: Edições 70, 1999.

ROSA, Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano*. Edoardo Bizzarri (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

SANDERS, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

SANTOS, Marlene Soares dos. Rindo com o bardo. *Entrelivros*, São Paulo, n. especial, p. 64-75, s.d.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. *A gênese de Incidente em Antares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SWIFT, Jonathan; SHERIDAN, Thomas. A vindication of Mr. Gay, and the Beggar's Opera. *The Intelligencer*, Inglaterra, p. 204-209, 1728. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?pageno=204&fk_files=87158>. Acesso em: 14 de maio de 2005.

TIN, Emerson. *A arte de escrever cartas*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2005.

TYNIAANOV, J. Da evolução literária. In: *Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

VALVERDE, Maria de Fátima. *A carta, um gênero ficcional ou funcional?* Comunicação Universidade de Évora. Disponível em <[http://www.eventos.uevora.pt/comparada/Volume I/ A%20 carta-um%20genero%20ficcional%](http://www.eventos.uevora.pt/comparada/Volume%20I/A%20carta-um%20genero%20ficcional%20)>. Acesso em: 31 de março de 2008.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. *História das lágrimas: séculos XVII-XIX*. Trad. Luiz Marques, Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bishof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOODWARD, E. L. *Uma história da Inglaterra*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

ANEXOS

ANEXO 1

Última carta de John Gay para Jonathan Swift

81. Gay to Swift 16 November 1732

Add. 4806

Novr. 16. 1732.

Dear Sir. / I am at last come to London before the family to follow my own inventions; in a week or fortnight I expect the family will follow me. You may now draw upon me for your money as soon as you please; I have some of my own too that lyes dead, and I protest I do not [know] which way at present to dispose of it; every thing is so very precarious. I paid Mrs Launcelot twelve pounds, and pay myself the five Guineas you had of me, and have deducted your Loss by paying off one of the Southsea bonds; and I find I have now remaining of yours two hundred and eleven pounds fifteen shillings and sixpence. And I believe over and above that summ there will be more owing to you upon account of interest on the Bonds about four or five pounds. Mr Hoare hath done this for me, but I have not had time to call upon him yet, so that I cannot be more particular. As the money now lyes in Mr Hoare's hands you see it is ready on demand; I believe you had best give notice when you draw on me for it, that I may not be out of the way. I have not as yet seen Mr Pope, but design in a day or two to go to him; though I am in hopes of seeing him here to day or to morrow. If my present project¹ succeeds you may expect a better account of my own fortune a little while after the holidays; but I promise myself nothing for I am determin'd that neither any body else or myself shall disappoint me. I wish the Arguments made use of to draw you here were every way of more consequence; I wou'd not have [you] change one comfort of life for another; I wish you to keep every one of those you have already with as many additional ones as you like. When sit down to consider on the choice of any subject to amuse myself by writing, I find I have a natural propensity to write against Vice, so that I dont expect much encouragement, though I really think in justice I ought to be paid for stifling my inclinations, But the Great are ungratefull. Mr Pulteney's young son hath had the small Pox, and is perfectly recover'd; he is not in to[wn but]¹ is expected in about a week from the Bath. I must answer the Letter you wr[ote to the] Dutchess & me when her Grace comes to town, for I know she intended to have [writ some?] in it. Why can't you come among us in the beginning of the new Year? The C[ompany] will be then all in town and the Spring advancing upon us every day. What I me[an by the] Company is, those who call themselves your friends & I believe are so. 'Tis [believed?] the Parliament will not meet till about the middle of January. I have not been [idle] while I was in the Country, and I know your wishes in general & in particular that industry may always find it's account. Believe me, as I am, unchangeable in the regard, Love & esteem I have for you.

Address: To / The Revd. Dr Swift Dean / of St Patricks in / Dublin. / Ireland.

Endorsement: Mr Gay / Novr. 22. 1732 / He dyed soon after / His last Lettr [Swift's hand]

ANEXO 2**Carta de Johathan Swift a John Gay**

Dublin, March 28th, 1728.

"We have your opera for sixpence, and we are as full of it pro modulo nostro as London can be; continually acting, and house crammed, and the Lord-Lieutenant several times there, laughing his heart out. I wish you had sent me a copy, as I desired to oblige an honest bookseller. It would have done Motte no harm, for no English copy has been sold, but the Dublin one has run prodigiously.

"I did not understand that the scene of Lockit and Peachum's quarrel was an imitation of one between Brutus and Cassius, till I was told it.

"I wish Macheath, when he was going to be hanged, had imitated Alexander the Great, when he was dying. I would have had his fellow-rogues desire his commands about a successor, and he to answer, 'Let it be the most worthy,' etc.

"We hear a million of stories about the Opera, of the encore at the song, 'That was levell'd at me,' when two great ministers were in a box together, and all the world staring at them.

"I am heartily glad your Opera has mended your purse, though perhaps it may spoil your Court.

"I think that rich rogue, Rich, should in conscience make you a present of two or three hundred guineas. I am impatient that such a dog, by sitting still, should get five times more than the author.

"You told me a month ago of £700, and have you not yet made up the

eighth? I know not your methods. How many third days are you allowed, and how much is each day worth, and what did you get for copy?

"Will you desire my Lord Bolingbroke, Mr. Pulteney, and Mr. Pope, to command you to buy an annuity with two thousand pounds? that you may laugh at Courts, and bid Ministers 'hiss, etc.'--and ten to one they will be ready to grease you when you are fat.

"I hope your new Duchess will treat you at the Bath, and that you will be too wise to lose your money at play.

"Get me likewise Polly's mezzotinto.

"Lord, how the schoolboys at Westminster and university lads adore you at this juncture! Have you made as many men laugh as ministers can make weep."

ANEXO 3

MENDIGO OU MALANDRO?

Lilian Fontes e Nubia Melhem Santos

*Entre parangolês e patrões
o malandro anda assim de viés*

Chico Buarque de Hollanda
Versos de *A volta do malandro*

A *Ópera do malandro* tem um caminho que se iniciou em 1728, quando John Gay encenou a *Ópera do mendigo*, uma ópera-balada que não falava de deuses e heróis. John Gay queria dar voz a outras criaturas e trouxe para o palco a Boca do Lixo londrina, as negociatas da alta roda política, a prostituição e a violência. A *Ópera do mendigo* surpreendeu Londres com um estrondoso sucesso, chegou a abalar a moda da ópera italiana, que vigorava na Inglaterra como em toda Europa.

Duzentos anos depois, em 1928, Bertolt Brecht e Kurt Weill se inspiraram nesta peça para criar *A ópera dos três vinténs*. Mas Brecht partiu da peça de John Gay com a intenção de formular uma nova função ao teatro, essencialmente social. Sua visão exigia do ator uma consciência da história, da luta de classes, mostrando suas contradições, dizendo-as com absoluta lucidez, fazendo com que o público visse seus desejos criticados no momento mesmo em que os vê realizados.

A *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, foi encenada pela primeira vez em julho de 1978, quando os primeiros acordes da abertura política começaram a soar. Na ocasião, Chico disse em entrevista que era “um texto novo em cima da *Ópera do mendigo*, com algumas citações de Brecht.” Tem “a estrutura da peça de John Gay, o enfoque crítico de Brecht, mas é essencialmente brasileiro.” A peça foi situada no período que antecede o fim do Estado Novo com Getúlio Vargas no poder. A época escolhida foi, entre outros motivos, uma forma de driblar a censura e mostrar a semelhança entre os regimes autoritários. A história se passa na Lapa, abordando o submundo dos anos 40, os bordéis, os agiotas, os contrabandistas, os policiais corruptos. Chico adota uma linguagem urbana e popular e faz uma caricatura da burguesia brasileira. A temática gira em torno do dinheiro, da entrada no país do capital estrangeiro. De um lado estão os poderosos que disputam a acumulação do capital, do outro, os marginalizados lutando para conseguir uns trocados. Opressores e oprimidos se enfrentam no palco, expondo um círculo íntimo de interdependência.

Mendigo ou malandro são personagens marginais que desmitificam os valores burgueses. “Primeiro comer, depois a moral!”, dizia Brecht.

John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque usaram o palco para dar voz ao lado obscuro do sistema social. Na *Ópera do mendigo* predomina o espírito satírico, na *Ópera dos três vinténs* Brecht mergulha mais fundo na crítica social, e na *Ópera do malandro*, Chico Buarque reforça um outro campo: dos afetos, da sexualidade, do desejo. A partir da questão da marginalidade social, sua lírica dramática percorre uma trilha na qual se sobrepõem as imagens da cidade e da mulher, o afetivo e o social, o erótico e o político. Homem, mulher, impossível ficar imune. O texto conta uma história, a peça acaba e fecham-se as cortinas. Já as músicas, que falam do amor, do corpo, da malandragem, saem do teatro, caminham com a gente, entram na nossa casa e sorratamente se instalam no nosso coração.

ANEXO 4

ÓPERA DO MENDIGO

John Gay

PRÓLOGO UM MENDIGO E UM ATOR

O Mendigo se apresenta como o autor da peça e conta que a escreveu para o casamento de dois cantores populares e que ela foi representada várias vezes para mendigos. Diz que sua fonte de renda é a esmola e afirma ganhar mais que muitos poetas. Desculpando-se por não apresentar uma ópera "Da Moda", agradece, "A Caridade" de se fazer representar sua peça neste teatro. O ator em seguida diz que por gratidão às musas ele é levado a encorajar todos os poetas e afirma que seja o autor pobre ou nobre os atores servirão até o fim e finaliza desejando ao mendigo-autor do fundo do coração: Merda! e pede ao maestro para tocar a abertura.

PRIMEIRO ATO CASA DE PEACHUM

CENA 1: Apresentação do Comerciante Mr. Peachum

Peachum, sentado a uma mesa, com um enorme livro de contabilidade à sua frente, canta: todas as profissões são suspeitas.

Peachum é informante da polícia e vendedor de objetos roubados (se julga tão honesto quanto um advogado) e mostra sua dupla forma de agir (contra os marginais & a favor dos marginais). Sua fonte de renda são os marginais.

CENA 2: Um Exemplo Prático do Trabalho de Mr. Peachum

Entra Filch, seu "office-boy", vindo de Newgate, trazendo pedidos de absolvição de marginais acusados dos mais diferentes crimes.

Peachum, vendo os lucros garantidos destas absolvições, decide trabalhar para absolver todos.

Peachum fala da rentabilidade das mulheres nos negócios: é delas que depende a reprodução da caça.

Filch elogia a mulher de Peachum por recuperar jogadores para ladrões (um jogador a menos, um ladrão a mais), canta sobre as artimanhas dos corações femininos e volta correndo a Newgate levar as decisões de Peachum a seus companheiros.

CENA 3: Peachum com as Vidas dos Marginais em suas Mãos

Peachum, só, resolve condenar todos os marginais que não dão nada a não ser quando enforcados.

Pega a lista de acusações do tribunal e também seu livro de contabilidade, coloca um ao lado do outro e começa a pesar os valores das vidas dos acusados. Friamente, condena três como absolve três. Quando fala em Bob Beety, um dos muitos nomes de *Robin of Bagshot*, saltador da quadrilha do capitão Macheath, entra Mrs. Peachum.

CENA 4: Perigo! Uma Séria Ameaça aos Negócios de Peachum

Entra Mrs. Peachum advogada de defesa dos bandidos. Defende seu favorito Bob Beety e deixa a última palavra ao marido, pois as mulheres são mais cruéis para julgar estes casos.

Peachum fala da honestidade e elegância de um assassinato.

Vão aos negócios: Peachum pergunta por seu cliente, o Capitão Macheath. Mrs. Peachum deixa escapar que ele está apaixonado por sua filha Polly e há possibilidade de casamento. Peachum fica desesperado: sua filha é seu maior investimento e este casamento significaria não só um abalo aos seus negócios como também sua ruína total.

Peachum sai, desesperado, em busca de sua filha para convencê-la a mudar de idéia. Mrs. Peachum fica em casa para dar adiantamento ao trabalho do marido.

CENA 5: Quem dá o Preço da Mulher é o Marido

Mrs. Peachum leva Filch a seu quarto com a certeza de ços roubados, endossa o marido, lamenta a honestidade e critica as virtudes de sua filha e canta: quem dá o preço da mulher é o marido.

CENA 6:
Mrs. Peachum quer Arrancar de Filch
O Segredo de Sua Filha

Filch vem prestar contas seus roubos da noite passada. Conta, espantado, todas as peripécias que passa em sua profissão, diante das gargalhadas de Mrs. Peachum.

Mrs. Peachum suspeita que ele sabia alguma coisa de Polly Macheath. Filch não quer trair Polly, a quem havia jurado segredo.

Mrs. Peachum leva filch a seu quarto com a certeza de arrancar este segredo.

CENA 7:
Argumentação (Falsa) de Polly

Entram Polly e Peachum. Polly, quer convencer Peachum que está agindo corretamente com Macheath dentro da filosofia do pai e canta: a mulher solteira é uma flor viva e a casada é uma flor morta. Peachum não se convence muito com a argumentação de Polly.

CENA 8:
Pânico em Família

Mrs. Peachum, que conseguiu arrancar os segredos de Filch, sai de seu quarto e canta, com uma cólera terrível, uma maldição à sua filha Polly. Entrega ao marido o casamento de sua filha com o rei dos bandidos.

Peachum, estupefato, começa a imaginar sua falência mas não perde a cabeça: começa a tramar uma saída.

Beliscam a filha para saber se está legalmente casada.

Polly confessa, cantando, que se casou com o salteador de estradas Macheath. Melodrama familiar: Peachum exige que Polly se divorcie, o que ela não admite, sustenta que se casou por amor. Por Amor?! Isso provoca um desmaio em Mrs. Peachum, que só consegue voltar a si com uma dose dupla de conhaque.

Peachum tem uma idéia e faz Polly sair para poder combinar livremente com sua mulher uma saída para esta catástrofe.

CENA 9:
Pode Haver Tanta Gente
na Catástrofe de um Casamento?

Peachum convence sua mulher a não perder a cabeça: Macheath tem muito dinheiro. Mrs. Peachum lembra ao marido que Polly pode não ser a única herdeira de Macheath, podendo sua herança entrar em juízo. Peachum considera a observação da mulher e canta: como é vulnerável o mundo das leis!

CENA 10:
A Drástica Decisão de Peachum

Polly, que havia saído para atender uns clientes, volta e a família retorna a discussão.

Peachum exige de Polly: “denuncie o marido no próximo tribunal, pegue toda sua fortuna e seja uma viúva riquíssima.”

Horrorizada Polly recusa e canta: “Sem Ele Morrerei”.

Os pais se convencem de sua paixão mas não se comovem: exigem que o plano seja cumprido e expulsam Polly de casa para denunciar o marido como uma mulher decente.

CENA 11:
Os Primeiros Preparativos para o Golpe

Polly fica escutando, às escondidas, a confabulação dos pais.

Os Peachum começam a arquitetar todos os detalhes do plano.

Peachum chega a vacilar (Macheath lhe valeria mais vivo ou morto?) Mrs. Peachum convence que a execução é absolutamente necessária.

Juntos dão início ao golpe: ele vai preparar as acusações para o tribunal e ela vai usar de todos os meios para convencer Polly.

CENA 12:
Polly, Com o Coração Sangrando,
Decide Alertar Macheath

Nem monólogo rapsódico, Polly que esteve escutando o plano de seus pais começa a fantasiar a morte de Macheath. Cai em si e resolve sair para salvar sua paixão – será preciso uma separação.

CENA 13:
A Despedida e Fuga de Macheath

Macheath e Polly, cantando, trocam juras de amor eterno e verdadeiro. Polly avisa Macheath dos planos de seu pai. É difícil a separação.

Macheath e Polly olhando um para o outro se despedem saindo, ele por uma porta e ela por outra cantam: ele como um avarento que perdeu uma moeda, ela como uma criança que perdeu seu passarinho.

FIM DO PRIMEIRO ATO

SEGUNDO ATO
Terceiro Quadro – Uma Taverna Perto
de Newgate

CENA 1:
Declarações da Quadrilha de Macheath

OS BANDIDOS DA QUADRILHA de Macheath estão sentados a uma grande mesa com vinho, conhaque e tabaco. Os bandidos conversam sobre o cotidiano de suas vidas: deportações, mortes, etc. Protestam contra o mundo legal capitalista. Já estão prontos para trabalhar: vão para as estradas colher dinheiro. Cantam, com muita felicidade, um elogio ao vinho e ao prazer.

**CENA 2:
Desta Vez Macheath Não Trabalha**

Entra Macheath pedindo desculpas por seu atraso. Diz que não poderá participar do assalto: é obrigado a fugir, explica as razões, sustenta que seus companheiros devem continuar fazendo as transações com Peachum.

Combinam se encontrar o mais breve no esconderijo do pântano. Os bandidos com muito prazer e alegria carregam as armas e cantam a ciência de seu trabalho "os alquimistas são todos uns burros, nosso chumbo é melhor que o deles, nosso chumbo vira ouro". Os bandidos saem cantando e dançando, Macheath fica só.

**CENA 3:
Não Vai Trabalhar e Nem Foge de Peachum**

Macheath diz a seus botões que Polly está enganada.



Longe disso, Macheath ama o sexo. Canta a necessidade do amor de uma mulher.

Se orgulha de sua virilidade. Pergunta ao taverneiro pelas prostitutas que mandou buscar pelos quatro cantos da cidade para acabar com sua solidão. O taverneiro diz que elas estão chegando.



**CENA 4:
Macheath é Traído Pelas Prostitutas**

Chegam dos quatro cantos da cidade, e a pedido de Macheath, oito prostitutas das mais variadas idades e espécies. Macheath comanda com todas as mulheres num monólogo. Todas as mulheres dançam com o único parceiro, uma quadilha à francesa, cantam que o que é bom (juventude) dura pouco, é preciso aproveitar.

Macheath conversa sobre a vida dos negócios de Mrs. Coaxer, o que provoca ciúme entre elas e provoca uma briga entre Mrs. Vinen x Molly, Mrs. Coaxer x Jenny. Todas as mulheres disputam Macheath, que acabará se retirando com uma. Jenny lhe cobra que escolha rápido. Como uma franga, canta a música do galo e das galinhas. Macheath parece escolher Jenny, o que provoca outra cena de ciúmes entre as outras. Trull x Tawdry. Sukey Tawdry começa a se aproximar mais de Macheath. Jenny canta condenando o vício de Macheath. S. Tawdry e Jenny desarmam Macheath. Em tom de brincadeira, enganam Macheath. Jenny dá o beijo de judas em Macheath todas as mulheres se atiram em seu pescoço e fazem sinal a Peachum e aos guardas, que se atiram sobre ele.



**CENA 5:
Macheath Está Nas Mãos de Prachum
e da Justiça**

Entra Peachum com seis guardas prendem Macheath, que se espanta com a atitude delas. Peachum diz a Macheath para não se espantar – este caso não tem nada de excepcional. Macheath vai preso condenando a atitude de suas “amigas”.

**CENA 6:
A Divisão de Lucros da Prisão de Macheath**

As mulheres, sós, se transformam em vóboras: querem rachar entre todas a recompensa (o combinado seria Sukey Jenny Diver) já que todas foram cúmplices. As duas convencem que a grana é curta, as outras desistem e as duas repartem o dinheiro.

**CENA 7:
Macheath Preso em Newgate,
Como um Lord**

Macheath chega à prisão. Lockit, o carcereiro o recebe elegantemente. Macheath paga por um par de algemas mais confortável. Lockit o equipa com um *lord* e deixa Macheath entregue às suas meditações.

**CENA 8:
Macheath Está Comprometido
Com Outra Mulher**

Macheath, desolado, canta as desgraças que a mulher provoca. Revela a existência de Lucy, filha do carcereiro Lockit, sua outra mulher. Macheath teme que Lucy saiba de seu casamento com Polly.

**CENA 9:
A Violenta Paixão de Lucy**

Entra Lucy, furiosa, está sabendo de tudo. Diz a Mac-

heath que quer que desapareça e canta seu ódio, ela uma boa dona-de-casa, ele um mísero rato. Macheath tenta embromar Lucy, consegue. Lucy quer se casar imediatamente. Macheath consente. Lucy vai buscar um padre.

O ESCRITÓRIO DE LOCKIT EM NEWGATE

**CENA 10:
A Sociedade de Peachum e Lockit
(Tudo Começou com um Suborno)**

Peachum e Lockit, com um livro de contabilidade dividem os benefícios da prisão de Macheath. Peachum sugere, aproveitando a ocasião, uma pequena reunião dos negócios com a finalidade de pôr as coisas em dia. Peachum reclama dos impostos do governo. Lockit canta aconselhando à prudência, *tome cuidado*. Peachum duvida da honestidade de Lockit, acaba revelando suas fraudes e trambiques. Começa uma discussão: Lockit lhe atira na cara que o salvou da forca. Um salta na garganta do outro. Peachum pede para Lockit refletir: os dois têm o poder recíproco de se enforcar. Tiram o tom apaixonado da discussão, raciocinam como negociantes e se despedem como amigos.

**CENA 11:
Lucy Não Consegue Apoio Paterno**

Desesperada, entra Lucy que não encontra o padre e vai pedir apoio ao pai, não consegue. Lockit, como Peachum, quer submeter a filha à sua vontade, que aceita a viuvez. Lucy não aceita, Lockit insiste.

CELA MACHEATH

**CENA 12:
Lucy se Empenha em Salvar Macheath**

Lucy não encontra o padre, não consegue falar com o pai, está desesperada. Macheath lhe pede que proponha um suborno à seu pai. Lucy topa qualquer parada, seu negócio é casamento.

**CENA 13:
Luta Pela Propriedade
O Choque Das Duas Paixões**

Entra Polly como boa esposa, sofredora. Situação embaraçosa. Macheath renega Polly, Lucy não acredita, as duas atacam Macheath.

Macheath, não sabendo o que fazer, canta o nada o blá-blá-blá.

As duas mulheres forçam uma definição do coração de Macheath. Cantam o dueto das enganadas. As duas querem matá-lo. Macheath consegue jogar uma contra outra e cantam um desafio: dueto do ciúme.

**CENA 14:
A Vitória de Lucy**

Peachum furioso, nem vai buscar Polly. Outro melodrama.

Polly se atira em Macheath. Peachum arranca sua filha e a arrasta à força para casa.

CENA 15:
Lucy Salva Macheath da Prisão

Macheath consegue enganar a paixão cega e violenta de Lucy. Convence Lucy de seu amor por ela. Macheath encontra um meio de escapar através dela. Lucy rouba as chaves. Macheath foge prometendo buscar Lucy. Lucy canta a ária da partida: A Despedida.

FIM DO 2º ATO

TERCEIRO ATO

CASA DE LOCKIT EM NEWGATE

CENA 1:
Os Prejuízos da Família Lockit

O carcereiro Lockit, furioso, interroga sua filha Lucy pela fuga de Macheath. Lucy se defende, acusa Polly e Peachum. Lockit não desiste: já que Macheath fugiu, decerto sua filha recebeu dele alguma gratificação (Lucy devia estar acostumada a isso, como criada de taverna). Lucy confessa que ajudou Macheath a fugir por amor, sem receber alguma gorjeta. Lockit fica furioso, lhe dá uma lição de moral - Lucy cai em si, seu feitiço virou contra o feiticeiro: Macheath acabará ficando com Polly, que dará cabo dele por uma boa recompensa e com isso Lucy e Lockit não ganharam nada e podem ter um prejuízo enorme! Lucy, furiosa, canta o seu ódio e Polly e ao seu papel de palhaça. Lockit fica mais furioso ainda e castiga severamente sua filha.

CENA 2:
A Declaração de Guerra:
Lockit x Peachum

Lockit através dos pensamentos de Lucy agora tem certeza da deslealdade de seu sócio Peachum. Lockit declara guerra a Peachum. Manda chamar Filch.

CENA 3:
Lockit Vai À Caça de Peachum

A aparência de Filch, que estava na cantina da prisão de Newgate, espanta Lockit. Filch tem engravidado mulheres para escaparem do tribunal. Lockit está fraco. Lockit pergunta por seu patrão, Filch responde que está em seu depósito em Cooked Billet. Lockit sai à caça de Peachum.

UMA CASA DE JOGO

CENA 4:
Vício de Macheath

Macheath, com um elegantíssimo casaco amarrotado,

Ben Budge e Matt of the Mint. Estão meio desolados porque a estrada estava seca de dinheiro. Macheath, divide entre eles seu próprio dinheiro e canta: amizade não impede traição mas aposta na lealdade de sua gang. Ben e Matt condenam o jogo e protestam que sua classe (a dos ladrões) não seja reconhecida. Macheath lembra que as estradas na sexta-feira vão estar cheias de dinheiro, os bandidos confundem burgueses com ladrões e se despedem de Macherth, que volta ao jogo.

DEPÓSITO DE PEACHUM EM CROOKED BILLET

VINHO, CONHAQUE, CACHIMBO E TABACO

CENA 5:
Da Guerra

Peachum e Lockit estão tentando arrancar habilmente o segredo do ouro numa mesa. Conversam sobre a contabilidade comum. Lockit duvida das contas Peachum, pede mais bebida e confessa que os dois foram enganados por Macheath. Desviam, então, a guerra particular entre eles para outra guerra: os dois *versus* Macheath. Lockit canta como os homens são burros. Caem nas armadilhas das mulheres. Peachum lembra que foi Lucy quem livrou Macheath. Lockit responde que os homens não são responsáveis pelos absurdos de suas mulheres. Filch anuncia a chegada de Mrs. Trapes. Peachum e Lockit acham oportuníssima esta visita.

CENA 6:
Macheath é Vendido Pela Segunda Vez

Mrs. Trapes, vendedora de *toilette* feminina para as putas é paparicada por Peachum e Lockit. Mal chega, quer beber e canta à juventude e ao amor. Mrs. Trapes veio negociar com Peachum artigos da moda: *écharpes*, *manteaux*, etc. Peachum se queixa do pouco dinheiro que recebe em suas negociações. Mrs. Trapes vai mais longe, se queixa das dificuldades de seu comércio. Peachum volta a queixar do pouco dinheiro que recebe. Mrs. Trapes explica as dificuldades da revenda. Mrs. Trapes diz que quem fez a fortuna dessas mulheres é ela! Fal de Mrs. Coaxer, sua cliente indébita, através deste caso, deixa escapar que Macheath está em sua casa. Peachum se desmonta dando-lhe presentes, gratificações etc. Mrs. Dye recusa explicações, lava as mãos. Já que negociou quer uma garantia: sai levando uma *écharpe*.

CASA DA FAMÍLIA: LOCKIT EM NEWGATE

CENA 7:
O Golpe de Lucy

Lucy canta às desgraças de sua vida e clama por vingança, vingança. Lucy está esperando Polly que vem lhe fazer uma visita. Lucy lhe prepara um dose de gin com raticida para envenenar. Polly, nem se importando com as conseqüências. Filch anuncia a chegada de Polly.

CENA 8:
As Delicadas Investidas de Lucy.

Lucy recebe Polly delicadamente, e pede desculpas pelo

ocorrido e propõe uma reconciliação. Polly lhe responde com a mesma delicadeza, justifica e acusa Lucy de seu sofrimento. Lucy, como "prova de amizade" oferece uma taça de gin (envenenado). Polly recusa: gin lhe dá enxaqueca. Lucy se ofende, insiste. Polly recusa e muda de assunto. Lucy sonda se Macheath está com Polly. Não está. As duas, sem Macheath, no mesmo barco, cantam um dueto das desgraças de uma mulher apaixonada. Começam a analisar Macheath um pouco mais friamente. Polly canta "Os Homens Coquettes". Lucy insiste no gin, canta as delícias do gin e sai.

**CENA 9:
Polly é Muito Viva!**

Polly suspeita das intenções de Lucy e decide não beber para sacar o jogo.

**CENA 10:
O Fracasso de Lucy**

Polly, mais uma vez recusa a bebida, Lucy insiste. Polly vendo Macheath entrar preso em Newgate, deixa cair o cálice. Lucy se preocupa mais com Polly do que com Macheath.

CORREDOR DA PRISÃO DE NEWGATE

**CENA 11:
Como Evitar um Processo Entre 2 Viúvas
ou a Definição do Coração de Macheath**

Lockit e Peachum trazem Macheath preso. O julgamento será imediatamente. Peachum expulsa as duas mulheres de Macheath. Polly e Lucy enlouquecem de dor. Cantam *Olha Prá Mim, Macheath!* Peachum exige de Macheath uma definição entre as duas para aliviar um processo entre elas. Macheath canta a tragédia de se ter duas esposas. Polly implora ao pai por Macheath, nada consegue. Lucy faz o mesmo com seu pai, também fracassa. Peachum e Lockit pedem para suas filhas se conformarem. Macheath canta, para surpresa geral que passou a amar as duas. Parte para seu julgamento heroicamente.

**CENA 12:
A Espera Angustiante De Polly e Lucy**

Polly e Lucy aguardam a sentença de Macheath com transmissão direta de Filch. Alguns prisioneiros têm seus julgamentos adiados, entre eles não está Macheath, fazem uma festa. As duas fogem para cultivar suas desgraças.

**A DANÇA DOS PRISIONEIROS ACORRENTADO
CELA DE CONDENADO À MORTE**

**CENA 13:
O Desespero de Macheath**

Macheath, que voltou do julgamento, aguarda sua execução na cela de condenado à morte. Bebe para criar coragem e canta seu cruel caso: não existe solidariedade, não volta a-

trás, tem medo da morte, não quer perder suas mulheres? revolta: sem o suborno não haveria mais cordas no mundo.

O ÚLTIMO DESEJO DE MACHEATH

**CENA 14:
A Despedida dos Amigos de Macheath**

Ben Budge e Matt of Mint vêm se despedir de Mac. Macheath lhes diz que seu carrasco será Jemmy Twitcher, da *gang*. A presença da morte faz Macheath constatar que não existe a possibilidade de confiar em ninguém. Macheath faz seu último desejo: a prisão de Peachum e Lockit. Os bandidos fazem o juramento. O carcereiro anuncia a chegada de Lucy e Polly.

**CENA 15:
A Despedida Das Mulheres de Macheath**

Macheath se despede de Polly e Lucy. Aconselha as duas a procurarem marido na Índias Ocidentais. Os três cantam a despedida.

Macheath não tem mais o que beber. O carcereiro anuncia a chegada de mais quatro mulheres com crianças. Macheath prefere morrer e sai com os guardas para ser enforcado.

**CENA 16:
UMA INTERRUPTÃO**

O Ator e o Mendigo

O ator que apareceu no prólogo interrompe a peça e questiona o final tão amargo. O mendigo defende o triste final: para a perfeição é preciso a justiça poética. O ator lembra que está numa ópera e uma ópera deve acabar bem. O mendigo aceita a objeção.

Em sendo uma ópera pouco importa o absurdo. Mudam o final da peça, Macheath é absolvido! O ator diz que é preciso fazer concessões ao gosto do público. O mendigo se adianta:

"Do começo ao fim da peça os senhores vão constatar uma tal semelhança de costumes nas classes altas e baixas da sociedade e é bem difícil, se nos vícios da moda, os cavalheiros imitam os bandidos ou se os bandidos imitam os cavalheiros. Se a peça terminasse como eu pretendia, a peça teria uma moral admirável: demonstraria que as pessoas que vivem nas baixas condições possuem, até certo ponto, os mesmos vícios que os ricos... e por causa deles são castigados!"

**DÉCIMO TERCEIRO QUADRO
O FINAL FELIZ**

**CENA 17:
A Definição de Macheath**

Macheath é obrigado a definir publicamente sua mulher. Propõe uma dança, pede a licença de dançar com Polly, continua sendo seu marido em segredo e canta hino crítico à monogamia.

Luis Antonio Correa

FIM DA PEÇA