UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

CAMILA NOGGI LULY SARMENTO

George Farquhar revisitado por dramaturgos contemporâneos

São Paulo
2015

CAMILA NOGGI LULY SARMENTO

camilanoggiluly@gmail.com

George Farquhar revisitado por dramaturgos contemporâneos

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Letras Modernas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em
Letras

Área de Concentração: Programa de Pós-
Graduação em Estudos Linguísticos e
Literários em Inglês

Orientadora: Profa. Dra. Munira Hamud
Mutran

São Paulo
2015

Nome: SARMENTO, Camila Noggi Luly

Título: George Farquhar revisitado por dramaturgos contemporâneos

Dissertação de mestrado apresentada à
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em
Letras

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para:

Meu pai (*in memoriam*)

Minha mãe

Meu esposo

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por essa oportunidade.

À minha família, pelo amor e amizade.

A meu esposo Ricardo, pelo companheirismo e força.

À professora Dra. Munira H. Mutran, por sua imensa dedicação a este trabalho.

À professora Dra. Laura Z. Izarra, pelo apoio à minha pesquisa.

Ao GEI (Grupo de Estudos Irlandeses) e a todos os seus integrantes, pelo conhecimento compartilhado durante esses anos.

A Declan Hughes, por seu talento, humor e generosidade.

A Ken Ludwig, por sua atenção e gentileza.

À Lindalva Moraes, pelo convite a reflexões diárias.

À Magaly Lemos, por sua compreensão e amizade.

Aos professores da banca, por dedicarem seu tempo à leitura e à discussão deste trabalho.

A arte encontra sua perfeição dentro, e não fora, de si mesma.

Oscar Wilde

RESUMO

SARMENTO, Camila Noggi Luly. **George Farquhar revisitado por dramaturgos contemporâneos**. 2015. 88f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

O presente estudo tem como objetivo apresentar e discutir as comédias escritas por George Farquhar, *Love and a Bottle* (1698) e *The Beaux' Stratagem* (1707), que, respectivamente, foram revisitadas pelo dramaturgo irlandês Declan Hughes e pelos dramaturgos norte-americanos Thornton Wilder e Ken Ludwig. Este trabalho visa verificar quais razões motivaram os dramaturgos a (re)escreverem tais obras e investigar seu método de (re)criação, analisando as mudanças significativas que ocorreram em seus processos criativos. Ademais, entender quais estratégias provocadoras de riso são utilizadas por George Farquhar, por Hughes e Wilder- Ludwig é fundamental para esta pesquisa. O referencial teórico deste estudo baseia-se em obras sobre adaptação e apropriação como *A Theory of Adaptation* (2006), de Linda Hutcheon e *Adaptation and Appropriation* (2006), de Julie Sanders, assim como obras sobre o riso e a comédia de Restauração, *História do riso e do escárnio* (2003), de George Minois e *A Companion to Restoration Drama* (2001), organizado por Susan J. Owen.

Palavras-chave: George Farquhar. Comédia. Adaptação. Apropriação. Dramaturgos contemporâneos.

ABSTRACT

SARMENTO, Camila Noggi Luly. **George Farquhar revisited by contemporary playwrights**. 2015. 88f. Dissertation (Master's Degree). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This study aims to present and discuss the comedies *Love and a Bottle* (1698) and *The Beaux 'Stratagem* (1707) written by George Farquhar and, respectively, revisited by the Irish playwright Declan Hughes and by the American playwrights Thornton Wilder and Ken Ludwig. The objective of this dissertation is to identify the reasons that motivated the playwrights to (re)write such works and investigate the method of (re)creation, analyzing the important changes that occurred in their creative processes. Moreover, understanding which strategies to provoke laughter are used by George Farquhar, by Hughes and Wilder-Ludwig is essential to this research. The theoretical framework of this study builds on works about adaptation and appropriation as *A Theory of Adaptation* (2006) by Linda Hutcheon and *Adaptation and Appropriation* (2006) by Julie Sanders, as well as works on laughter and Restoration comedy, *Histoire du rire et de la dérision* (2003) by George Minois and *A Companion to Restoration Drama* (2001) organized by Susan J. Owen.

Keywords: George Farquhar. Comedy. Adaptation. Appropriation. Contemporary playwrights.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 GEORGE FARQUHAR E A COMÉDIA DE RESTAURAÇÃO	24
3 UMA OBRA DE TRÊS AUTORES: <i>THORNTON WILDER AND KEN LUDWIG'S ADAPTATION OF THE BEAUX' STRATAGEM BY GEORGE FARQUHAR</i> :.....	38
4 O ENCONTRO DE DOIS DRAMATURGOS IRLANDESES: <i>LOVE AND A BOTTLE (WITH GEORGE FARQUHAR)</i>	54
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
REFERÊNCIAS	82

1 INTRODUÇÃO

A literatura não tem limites, seu alcance é infinito e uma obra literária dentro dessa infinidade não tem fronteiras. Como escreveu T. S. Eliot (1968), nenhum poeta e nenhum artista alcança sozinho o completo significado das coisas. Os romancistas, poetas, contistas e dramaturgos, antes de serem escritores, são leitores; escrevem a partir de suas experiências, vivências e, acima de tudo, do que leem.

O conjunto de influências e afinidades que compõe a formação de um escritor é impossível de ser determinado totalmente, porém o que podemos afirmar é que esse repertório é composto por obras que inspiram o diálogo entre textos. Afinal, uma grande obra de arte inspira o desejo de conhecê-la por diferentes ângulos, formas e gêneros.

A riqueza de um romance, conto, poema ou peça convida os artistas a desenvolvê-los e a explorá-los de outras formas, gerando releituras e reescrituras. Portanto, podemos afirmar que a literatura é uma expressão artística intertextual e isso permite que obras muito importantes ganhem vida nova.

Segundo Ítalo Calvino (1993), um clássico é uma obra literária que permanece viva através dos tempos, que continua a ser lida, relida e citada. Tais obras marcam seu tempo e deixam traços nas culturas que atingiram. Outro ponto interessante sobre os clássicos é que eles parecem ser uma fonte inesgotável de elementos a serem estudados e discutidos. Por isso, estão sempre presentes nos currículos escolares ou universitários. Além de serem a base para os estudos literários, estão sempre se renovando a partir de novos pontos de vista.

A relação entre o clássico e o leitor proporciona essa imortalidade à obra que

tem potencial para sobreviver durante séculos, mas que não seria imortalizada se não fossem os leitores que a resgatam. Muitos autores assumem a influência clássica em suas carreiras e alguns chegam a afirmar que vivem sob as sombras de autores do passado; outros, apenas dizem ser inspirados ou, até mesmo, desafiados por esses autores. Além disso, eles mudam o que têm a dizer de acordo com a perspectiva do leitor e de seu tempo e espaço.

Há obras tão ricas que podem ser exploradas de muitas formas diferentes, dependendo da relação intertextual dessas obras clássicas com as novas obras produzidas a partir delas. Seja para o cinema, teatro, televisão ou permanecendo no mesmo gênero como as comédias de George Farquhar, que foram revisitadas por dramaturgos contemporâneos e são estudadas no presente trabalho.

George Farquhar (1678-1707) é um exemplo de escritor que tem sua obra revisitada ao longo do tempo. Mencionamos alguns exemplos a seguir para ilustrar a presença do dramaturgo na atualidade. Stella Feehily, de origem irlandesa, mas nascida em Londres, tem trabalhado com alunos da escola de teatro *London Academy of Music and Dramatic Art* (LAMDA) em uma nova versão de *Love and a Bottle*, que teve sua primeira apresentação em julho de 2014. Em setembro de 2013, houve o segundo festival de teatro de George Farquhar, em Derry, cidade natal do escritor. Nesse evento, foi apresentada uma peça escrita por Lindsay Sedgwick, escritora dublinense, que retrata os últimos dias de vida de Farquhar em *A Fresh Gale and Cold Chicken* (2013). Além disso, a novela *The Adventures of Covent Garden* (1698), obra de Farquhar com traços autobiográficos que retrata a chegada de um jovem irlandês na sociedade inglesa, foi transposta para o palco e apresentada no evento sob a autoria de Darren Murphy.

Entre tantas revisitações à obra de Farquhar, destacam-se a adaptação da

comédia *The Beaux' Stratagem* (1707), iniciada por Thornton Wilder (1897-1975), em 1939, porém apenas finalizada em 2006, por Ken Ludwig (1950-) e *Love and a Bottle* (1698), reescrita em 1991 pelo dramaturgo irlandês Declan Hughes (1963-), objetos de estudo da presente dissertação.

O presente trabalho tem como objetivo verificar quais as razões que motivaram os dramaturgos a reescreverem tais obras pensadas para o público contemporâneo, analisando os critérios que utilizaram para selecionar o que permaneceria e o que seria eliminado das peças e quais mudanças mais significativas foram feitas em seus elementos (enredo, tema, cenário, e personagens), discutindo o porquê de tais modificações.

Durante a elaboração do projeto desta dissertação, a busca por autores contemporâneos de teatro irlandês nos levaram por diferentes caminhos. Tivemos contato com os mais variados tipos de obras dramáticas. Especialmente, nas disciplinas cursadas e nos encontros do GEI (Grupo de Estudos Irlandeses), que oportunizam o conhecimento de diferentes formas de se fazer teatro e as diferentes linhas que os dramaturgos irlandeses seguem atualmente. Após um levantamento de trabalhos sobre teatro irlandês contemporâneo, é possível afirmar que há pouco material produzido sobre as peças de Declan Hughes, principalmente no Brasil, onde não há nenhuma tese ou dissertação sobre sua obra teatral. Ao pesquisar a obra de George Farquhar e sua representação atual no teatro de língua inglesa, descobrimos que sua comédia *The Beaux' Stratagem* (1707) também foi reescrita, dessa vez por autores norte-americanos: o consagrado escritor Thornton Wilder e o contemporâneo Ken Ludwig. As comédias mencionadas acima foram selecionadas para fazerem parte deste trabalho.

Entre as inovações feitas pelos dramaturgos nas comédias, um dos pontos

principais estudados são os recursos cômicos. Entender quais estratégias provocadoras de riso são utilizadas tanto por George Farquhar, quanto por Hughes e Wilder-Ludwig é fundamental para esta pesquisa. Sabemos que o riso e as formas do cômico estão em constante transformação, devido aos diferentes contextos sócio-históricos nos quais estão inseridos, como no período de Restauração em que o gênero cômico manifestava-se por meio da comédia de costumes, diferente das comédias contemporâneas que não seguem as regras da peça bem feita.

Durante o período de Restauração, a comédia é o gênero mais produzido. No presente, em pleno século vinte e um, trata-se de um dos produtos culturais mais lucrativos de todos os tempos. Em *História do riso e do escárnio* (2003), Georges Minois afirma que o riso é fonte inesgotável de mistério e não há unanimidade sobre o assunto. Contudo, podemos afirmar que o humor nasce com a autoconsciência do ser humano ao perceber que é estranho a si mesmo.

Desde os filósofos gregos até o século vinte e um, tentamos encontrar explicações para tal fenômeno humano, sua finalidade e causa. Minois (2003), esquematiza a trajetória do riso em três etapas distintas: o riso divino, o diabólico e o humano. Cronologicamente, o autor retrata como o riso é visto desde a antiguidade clássica até o presente e nos ajuda a contextualizá-lo em diferentes períodos históricos, como se faz necessário para a análise das peças que compõem o *corpus* deste trabalho. De acordo com estudos realizados, podemos considerar que a existência do riso serve tanto para afirmar quanto para subverter ideias, além de ser uma estratégia que nos ajuda a lidar com a própria existência.

Comedy: Developments in Criticism (1984), organizado por D. J. Palmer, apresenta a comédia de literatura inglesa, suas tradições e seu desenvolvimento teórico, discutindo desde as ideias de Platão e Aristóteles até o pensamento

desenvolvido por Eric Bentley na década de sessenta. A evolução constante do gênero cômico prova que a tarefa de dramaturgos contemporâneos que decidem reescrever comédias é desafiadora. Diferente da tragédia que é atemporal (o que foi trágico há trezentos anos ainda é trágico hoje), as estratégias provocadoras do riso devem ser repensadas e adaptadas ao público contemporâneo, uma vez que nem tudo que foi engraçado no século dezoito, por exemplo, pode ser considerado engraçado nos dias atuais.

A partir do início do século vinte, muitos textos sobre o fenômeno que intriga estudiosos de diversas áreas começam a ser publicados. De acordo com Minois (2003), no século vinte e um, o riso é ameaçado por seu próprio sucesso e por sua comercialização. Por ter se tornado um bem de consumo desejado por todos, o riso perde sua eficiência em lutar contra o poder. Em um mundo em que todas as áreas buscam ser cômicas, a caricatura já não funciona tanto. Por exemplo, os políticos já são cômicos por natureza, portanto o riso já não serve como estratégia para criticá-los. O poder do riso foi descoberto e adotado por todos, o que limitou tal poder, uma vez que, utilizado por todos, já não possui mais sua exclusividade revolucionária. “O riso baseia-se num deslocamento: se tudo é risível, o riso perde sua força” (MINOIS, 2003, p.605).

O século vinte despertou a necessidade de utilizarmos o riso a qualquer custo como último recurso disponível para lidarmos com a realidade. Se não há nada a ser feito, vamos rir. Rir para não chorar, rir para sobreviver. Esse riso está relacionado às ideias freudianas desenvolvidas no ensaio “Os chistes e sua relação com o inconsciente” (1905). De acordo com Freud, o riso é uma válvula de escape, descarga de tensão, uma estratégia para continuarmos em frente, mesmo diante de tantos fatos que impossibilitariam o riso do indivíduo.

Segundo Minois (2003), “No domínio da psicanálise, o riso é sempre visto como uma economia de energia e descarga de tensão [...]” (p.615). O riso transforma-se na solução coletiva para os males do mundo. A medicina também contribui para o riso ser cada vez mais utilizado como recurso para uma vida mais saudável. Por produzir hormônios que trazem sensações agradáveis ao ser humano e, até mesmo, combate dores, ansiedade, problemas como insônia, entre outros, a terapia do riso torna-se bem aceita na área da saúde. “Único remédio contra a angústia através da qual deslizamos lentamente para a morte, a explosão de riso seria uma explosão de vida” (MINOIS, 2003, p.619).

A ironia, bastante explorada no gênero cômico, também deve ser elaborada de acordo com o tempo e o espaço que a envolve. Em *Irony* (1970), D. C. Muecke elabora e discute o conceito, afirmando que as propriedades e fatores constituintes da ironia são os mesmos, porém suas formas e temas se mostram diferentes de acordo com os contextos. Portanto, a ironia, assim como o riso, em alguns momentos, não é universal, e deve ser reelaborada quando transposta de um período histórico para outro.

A revisitação de George Farquhar por autores contemporâneos de língua inglesa é uma pesquisa baseada na intertextualidade entre autores e em diferentes conceitos desenvolvidos por críticos contemporâneos e no talento individual e originalidade, como discute T. S. Eliot (1888 - 1965), em *A tradição e o talento individual* (1968). Eliot defende a importância do senso histórico e da consciência do passado que os artistas precisam ter para compreenderem, não apenas seu tempo, mas a literatura europeia desde os gregos até chegar a seu país no período atual. E que a tradição não é a simples repetição do passado no presente, portanto, para conquistá-la, o escritor precisa trabalhar arduamente.

O diálogo entre passado e presente é desenvolvido por Mikhail Bakhtin (1895 – 1975) no conceito de dialogismo entre autores que representa a co-construção das obras literárias por autores que leem uns aos outros, sendo assim fundamental a importância do outro na criação de um novo texto por meio do encontro de vozes.

Gérard Genette (1930 -) usa a metáfora do pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, o que chamamos de palimpsesto, nome que intitula sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (1997). De acordo com o crítico, um texto sempre pode ler outro, e assim por diante, resultando na intertextualidade literária como denominou Julia Kristeva (2005), afirmando que todo texto é um mosaico de ideias advindas de outros textos que foram transformados em um novo. O hipotexto influencia e inspira a criação do hipertexto, que resulta dessa absorção e (re)construção; portanto, todas as obras literárias são hipertextos, pois é inerente a elas a presença de uma outra ou outras obras.

De acordo com Graham Allen (2000), em *Intertextuality*, as relações intertextuais representam a ideia central dos estudos contemporâneos de teoria literária, arte e cultura. Ademais, o conceito de intertextualidade proporciona uma nova visão da palavra significado. Allen (2000) afirma que os estudos sobre intertextualidade são fundamentais para a compreensão da literatura e da cultura contemporânea.

O presente estudo tem como foco principal as relações intertextuais e, para tanto, o conceito de intertextualidade será utilizado como um termo geral, do qual expressões com significados mais específicos derivam. Afinal, podemos afirmar que há diferentes formas de intertextualidade; diferentes camadas e níveis, dos mais superficiais até os mais profundos. Além do mais, André Lefevere (1992) em *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, defende a ideia de que

reescrever um texto-fonte é também manipular esse texto. O autor afirma que a arte de reescrever é responsável pela evolução da literatura e que é movida por motivações poéticas e ideológicas, afinal, ao recriar uma obra literária, o autor permite-se introduzir novas características a ela e suprimir outras que não considera relevantes de acordo com suas tendências artísticas.

A *Theory of Adaptation* (2006), de Linda Hutcheon, descreve a adaptação como um fenômeno que herdamos da antiguidade e, principalmente, da era vitoriana. Hutcheon (2006) apresenta suas ideias, ressaltando a tendência que existe de sempre considerarmos as adaptações obras inferiores às “originais” (as usadas pela autora). Essa visão provocativa nos convida a pensar, não apenas no conceito de adaptação, mas também no conceito de texto original e nas relações que existem entre ambos.

Em *Adaptation and Appropriation* (2008), Julie Sanders discute os conceitos que intitulam seu livro. Sanders (2006) afirma que há muitas intersecções entre adaptação e apropriação, porém trata-se de processos de criação diferentes. De acordo com a autora, a adaptação tem o mesmo conceito desenvolvido por Linda Hutcheon, trata-se de um termo referente a uma revisitação à outra obra já existente. Enquanto a apropriação se trata de uma relação mais independente entre os textos, podendo ser uma revisitação, porém, além disso, traz também recriações. O autor não apenas reescreve, mas também tem seu percentual de criação na obra apropriada. Adaptação e apropriação, mesmo sendo diferentes, andam juntas na maioria das vezes, quando algumas obras têm uma definição dupla por possuírem características de ambos os conceitos.

Muitos escritores fazem apenas adaptações das obras e, quando falamos em adaptação, entendemos tal conceito como a ação de adaptar tal obra com o objetivo

de torná-la acessível a certo público ou compatível a certo gênero. O conceito de adaptação está relacionado com a possibilidade da leitura, da compreensão ou do acesso à obra de arte já existente. Quando um romance é transposto para as telas do cinema, por exemplo, torna-se uma obra de maior alcance. Por isso, Shakespeare é mais citado do que lido, muitas vezes, por pessoas que conheceram trechos ou a ideia geral de sua obra por meio de outras obras, mas nunca leram o texto-fonte.

Pensando nos escritores estudados nesta dissertação, o ensaio de T. S. Eliot (1968) nos convida a pensar como Hughes, Thornton Wilder, Ken Ludwig e o próprio George Farquhar se relacionam com a tradição e o passado em suas carreiras artísticas. George Farquhar mostrou imenso talento na criação de comédias e, de acordo com Vivien Mercier em *The Irish Comic Tradition* (1962), seu nascimento e formação na Irlanda, assim como William Congreve, Oscar Wilde e Bernard Shaw, pode ser um dos elementos responsáveis para a veia cômica do escritor. Mercier (1962) escreve sobre o espírito cômico na literatura anglo-irlandesa. Segundo Anthony Roche (2004), o livro de Mercier é precursor no que se propõe a fazer e até hoje não houve a criação de outro livro que o tenha inovado ou substituído. Artigos e resenhas sobre as comédias de Farquhar revisitadas na contemporaneidade também foram utilizados no presente estudo.

Para a realização deste trabalho, foi feita uma pesquisa sobre o período de Restauração e a vida e obra de George Farquhar. *A Companion to Restoration Drama* (2001), organizado por Susan J. Owen, foi utilizado para ilustrar o gênero do período, como descrições de como eram os espaços cênicos, o regulamento teatral, a comédia em si e a carreira artística da época, assim como um texto especialmente

dedicado a Farquhar, o último grande nome da Restauração. Ademais, a obra *The Dramatic Works of George Farquhar: with Life and Notes* (2013), escrito por Alex Charles Ewald, apresenta a vida e a obra teatral do dramaturgo com importantes referências ao contexto histórico-social do qual Farquhar fazia parte.

Além da obra teatral de George Farquhar, seu ensaio *A Discourse Upon Comedy* (1702), que discute a comédia e seu processo criativo como artista irlandês que escreve para o público inglês, é utilizado como suporte para a análise de suas peças e o entendimento do gênero em sua época. Apesar de suas obras serem conhecidas como comédia de costumes, como afirma David L. Hirst em *Comedy of Manners* (1979), George Farquhar deve ser considerado parte do período de pós-Restauração. O dramaturgo antecipou o drama do século dezoito no final de sua carreira, contribuindo com evoluções significativas para o gênero. Assim, podemos considerar a comédia de Restauração e a comédia de costumes sinônimos, se estivermos falando das comédias do século dezessete, porém Farquhar vai além de tal gênero.

George Farquhar é considerado, por muitos, o maior dramaturgo do período de Restauração e também bastante moderno para sua época, antecipando tendências que foram desenvolvidas muitos anos mais tarde no final do século dezoito. A importância de sua obra reflete-se no resgate de seu trabalho por autores contemporâneos, como fizeram Thornton Wilder (1897-1975) e Ken Ludwig (1950-), com a peça *The Beaux' Stratagem* (1707), uma trajetória que resultou em uma nova obra criada pelo conjunto de três autores. George Farquhar, como criador do texto-fonte; Thornton Wilder, que decidiu adaptá-lo para o público norte-americano no início do século vinte, porém não finalizou o projeto, e Ken Ludwig que cumpriu a missão de concluir a adaptação da peça.

Thornton Wilder nasceu em Madison, Wisconsin em 1897, mas cresceu na Califórnia, onde começou a escrever peças de teatro ainda jovem. Estudou na universidade de Yale onde se formou em 1920 e fez mestrado em francês pela universidade de Princeton. Wilder é uma figura importantíssima no teatro e, além de dramaturgo, atuava em suas próprias peças e era professor universitário. Sua obra dramática de maior sucesso é *Our Town*, que estreou em 1938 e tornou-se um marco na história do teatro. A peça foi traduzida para mais de trinta línguas e se faz presente na contemporaneidade por tratar de questões atemporais, como o passar do tempo, que se dá rápido demais de acordo com nossa concepção humana, a vaga compreensão que temos da vida e da morte, que se materializa em algum momento de nossa existência, fazendo-nos entender que para tudo há um fim.

As obras de Thornton Wilder passaram por diversas transformações, por exemplo, em 1938, escreveu *The Merchant of Yonker*, porém essa obra só conquistou seu ápice de sucesso quando o autor a reinventou, mudando inclusive seu título para *The Matchmaker*, em 1955. Em 1964, *The Matchmaker* (1955) é transformado em musical de grande sucesso da Broadway, *Hello, Dolly!* Entre as obras teatrais do autor estão três coletâneas de peças de um ato: *The Long Christmas Dinner and other Plays in One Act* (1931), *The Ages of Man* (1960) e *The Seven Deadly Sins* (1962).

Ainda no início de sua carreira, Wilder inicia a adaptação de *The Beaux' Stratagem* (1707), uma das comédias mais populares na Inglaterra e encenadas até hoje. Sua motivação foi o fato de que, nos Estados Unidos, a obra-prima de George Farquhar era dificilmente revisitada fora das universidades; portanto, o autor se propôs a reescrevê-la de forma mais atraente e acessível para o público moderno,

porém o escritor desistiu de finalizar seu projeto ao se envolver na criação de outras obras.

Décadas se passaram e, em 2004, Tappan Wilder, sobrinho de Thornton Wilder, entrou em contato com um escritor contemporâneo e bastante aclamado pelo público norte-americano e traduzido para vários países, propondo que ele terminasse de reescrever a comédia de Restauração iniciada por Wilder há sessenta e cinco anos: Ken Ludwig (1950 -) que, por sua vez, aceitou o desafio e, em 2006, estreava *The Beaux' Stratagem* em The Shakespeare Theatre of Washington. O coautor de *The Beaux' Stratagem* (2006) já havia transposto obras de outros autores para o palco como os romances *Treasure Island* (1883), de Robert Louis Stevenson, *The Three Musketers* (1844), de Alexandre Dumas e *The Adventures of Tom Sawyer* (1876), de Mark Twain.

Ken Ludwig também transpôs para o palco o filme *An American in Paris* (1951) e o popular poema de Natal escrito por Clement Clarke Moore, em 1823, chamado *Twas The Night Before Christmas*. Além de transposições, encontramos, na obra de Ludwig, inspirações de outros escritores, por exemplo, em *Postmortem* (2011), a criação da personagem central foi inspirada em Sherlock Holmes, e a temática de *The Game's Afoot* (2012) foi baseada nas obras de Arthur Conan Doyle e Agatha Christie. Shakespeare também é uma das influências na obra de Ludwig que, em 2012, reescreveu *Midsummer Night's Dream* (1590). Ken Ludwig também atua como diretor de suas próprias peças e sua mais nova obra é não dramática e se chama *How to Teach Shakespeare to Your Children* (2013).

A trajetória do projeto de Wilder-Ludwig foi acompanhada de perto por Avika Fox, colaboradora da *Magazine of The Shakespeare Theatre* em Washington D.C. No artigo *A New Stratagem: The Making of the New Adaptation of The Beaux'*

Stratagem (2006), Fox afirma que essa foi a oportunidade de o público apreciar trezentos anos de história do teatro em uma *performance* que ela denomina “trabalho colaborativo” entre a peça de Farquhar criada há trezentos anos e Wilder-Ludwig, que a tiraram da estante, dando vida nova à comédia de Restauração.

A obra de George Farquhar também chamou a atenção do dramaturgo irlandês contemporâneo, Declan Hughes (1962 -), que resgata a peça *Love and a Bottle* (1698), para, a princípio, adaptá-la para o público da década de noventa; porém, como ele mesmo disse, acabou por recriá-la inteiramente. A recriação de Hughes teve uma excelente recepção do público e recebeu o prêmio *Best Time Out Award* em 1992.

Declan Hughes (1963 -) é um premiado romancista, dramaturgo, roteirista e cofundador da companhia de teatro *Rough Magic*, em Dublin. Assim como Farquhar, Hughes estudou em Trinity College Dublin. Além de dramaturgo, Hughes é bastante conhecido por seus romances policiais como *The Wrong Kind of Blood* (2006), *The Colour of Blood* (2007), *The Dying Breed* (2008), *All the Dead Voices* (2009) e *City of Lost Girls* (2010). Devido à diversidade de seus romances policiais e à necessidade de uma pesquisa exclusiva para o tema, este trabalho não abordará o assunto, visto que a intenção é trabalhar apenas com a comédia *Love and a Bottle* (1991).

Anteriormente, Hughes reescreveu o romance de Wilkie Collins, *The Woman in White* (1859), transpondo-o para o palco em 1986. Além disso, em 2000, o dramaturgo reescreve *Tartuffe* de Molière. Entretanto, Hughes não trabalha apenas com transposições e recriações teatrais, mas também cria peças inéditas como *I Can't Get Started* (1990), *Digging for Fire* (1991) e *New Morning* (1993). Após uma pausa de quatro anos, ele escreve *Halloween Night* (1997), seguida por *Twenty Grand* (1998), *Boomtown: A City Comedy* (1999). Em 2003, foram produzidas *Shiver*

e, após um longo intervalo, em 2012, estreou sua mais recente peça, *The Last Summer*. Atualmente, o autor está trabalhando em uma nova obra teatral com previsão de estreia para este ano.

Além de obras literárias, Hughes escreve artigos críticos sobre teatro e romance policial. Mesmo “não se considerando um acadêmico” (palavras do autor durante uma palestra na Universidade de São Paulo, que tivemos o privilégio de presenciar), Hughes escreveu os ensaios *On Not Rewriting Tartuffe* (s/d), *Irish Hard-boiled Crime: a 51st state of mind* e *Who the Hell Do We Think We Still Are?* (s/d) *Reflections on Irish Theatre and Identity* (s/d), que retratam questões sociais da contemporaneidade e seu papel como dramaturgo, além de discutir sua metodologia de trabalho. O material enriqueceu imensamente esta pesquisa.

O estudo das peças está estruturado da seguinte maneira: primeiramente é apresentada a análise da peça de Restauração escrita por George Farquhar, e, em seguida, é feita a reflexão sobre a obra criada pelo(s) autor(es) contemporâneo(s), as mudanças significativas e os motivos pelos quais elas ocorrem. Sendo assim, esta dissertação apresenta uma avaliação das comédias de Hughes e Wilder-Ludwig com o intuito de averiguar seu valor literário, buscando entender se são adaptações para facilitar a compreensão e aprovação do público ou se constituem obras de arte independentes de sua fonte.

Considerando as duas obras contemporâneas analisadas neste estudo, podemos afirmar que foram (re)criadas com objetivos diferentes por parte de seus autores, apresentando, dessa forma, resultados diferentes. De acordo com o referencial teórico utilizado na pesquisa e com a leitura e discussão das peças, podemos afirmar que a comédia de Wilder-Ludwig consiste em uma adaptação do texto-fonte, enquanto a peça de Hughes representa a técnica de apropriação. As

constatações advindas deste estudo, de forma alguma têm a pretensão de chegar a uma conclusão fechada da pesquisa que, certamente, continuará promovendo muitos pontos importantes a serem discutidos adiante. As respostas encontradas são apontadas e discutidas assim como os questionamentos que persistiram ou nasceram a partir dessa memorável e enriquecedora trajetória percorrida durante o mestrado.

2 GEORGE FARQUHAR E A COMÉDIA DE RESTAURAÇÃO

George Farquhar (1677 - 1707) faz parte do final da era de Restauração, na Inglaterra, estreando como dramaturgo em 1698, com a peça *Love and a Bottle*. Porém, alguns teóricos discordam do nome Restauração para todo o período de cinquenta anos entre 1660 e 1710. David L. Hirst (1979), em *Comedy of Manners*, define como comédias de Restauração apenas aquelas que foram criadas durante o reinado de Carlos II de 1660 a 1685. De acordo com o autor, após Carlos II deixar o trono, o contexto social, na Inglaterra, não permite que o teatro seja considerado de Restauração. Para justificar sua afirmação, Hirst (1979) menciona Farquhar e suas últimas peças *The Recruiting Officer* (1706) e *The Beaux' Stratagem* (1707) como exemplos de uma nova maneira de fazer comédia, totalmente diferentes das obras produzidas nos anos 1660; característica que indica George Farquhar como inovador na arte de fazer rir. Alguns teóricos consideram Farquhar o mais importante dramaturgo do período e à frente de seu tempo; outros, porém, consideram-no o assassino do gênero.

Ao observar as características de algumas obras escritas no início do período de Restauração, como *The Country Wife* (1675), de William Wycherley, *All for Love* (1677), de John Dryden, *Love for Love* (1695), de William Congreve e *The Provoked Wife* (1697), de John Vanbrugh, até mesmo, *Love and a Bottle* (1698), de George Farquhar e as peças produzidas posteriormente, podemos identificar diferenças que apontam para uma evolução na comédia de costumes da época. Em *The Beaux' Stratagem* (1707), as questões são tratadas mais seriamente, como o divórcio de Mrs. Sullen; e os finais se mostram mais romantizados, como o final feliz de Mrs.

Sullen e Aimwell, portanto temos uma antecipação do teatro que será produzido no século dezoito.

A partir de 1660, as atividades teatrais são retomadas na Inglaterra, após serem proibidas quando o militar Oliver Cromwell assumiu o governo entre 1653 a 1658, sucedido por seu filho Richard Cromwell de 1658 a 1660. Durante a guerra civil, Oliver Cromwell se tornou o Protetor da Inglaterra e assumiu o poder. Durante seu governo, o teatro foi banido por ser considerado imoral. Inglaterra, Irlanda e Escócia tornaram-se puritanas: surgiram leis que proibiam o teatro, a dança, bebidas alcoólicas e as apostas. Entretanto, o povo, em sua maioria, não concordava com o estilo de vida puritano e não ficou feliz com as novas leis impostas. Assim, o puritanismo não reinou por muito tempo, apenas alguns anos até Carlos II restaurar a monarquia na Inglaterra em 1660.

Sua estratégia foi utilizar a *Declaração de Breda*, documento no qual o monarca prometeu perdoar crimes da guerra civil a todos aqueles que o reconhecessem como rei. Assim sendo, as proibições puritanas tiveram fim e o teatro retomou seu espaço na sociedade. De acordo com C. A. Moore (1933), Charles II, ao se tornar rei, criou duas companhias de teatro protegidas contra ataques puritanos. O teatro, além de ser protegido pela corte, passou a ser mais sofisticado, após grandes mudanças, portanto podemos considerar que o período representa um novo começo ao teatro inglês.

Em *A Companion to Restoration Drama* (2001), Susan J. Owen afirma que, nesse período, surgiram os cenários móveis, os efeitos cênicos passaram a ser mais elaborados, o uso da música foi introduzido e teve início a participação das mulheres atuando como atrizes e escritoras de teatro. Muitos teatros foram construídos no período, entre eles, Lincoln's Inn Fields, em 1661 e Drury Lane, em 1674. Em *The*

Post-1660 Theatres, as Performance Spaces (2001), Edward Langhans afirma que essa fase foi responsável, não apenas pela restauração do teatro, mas pela reinvenção do mesmo, pois muitas mudanças ocorreram: os atores ocupariam tanto o palco quanto o proscênio e, assim, aproximar-se-iam mais do público, as peças seriam introduzidas por um prólogo com o intuito de “aquecer” a plateia, a música faria parte essencial do espetáculo e as personagens femininas passariam a ser representadas por mulheres o que, antes, não era permitido.

A participação feminina tornou-se característica essencial das peças de teatro, na Inglaterra, a partir do século dezessete. Apesar da conquista muito significativa, a vida artística das atrizes não era fácil. Sua trajetória para alcançar o espaço desejado, nos palcos e nos bastidores, foi árdua. A carga de trabalho era extensa e seu salário mais baixo que o de atores homens. Deborah Payne Fisk (2001), no artigo *The Restoration Actress*, observa que as atrizes ensaiavam pela manhã, atuavam durante a tarde e à noite. Além disso, elas deviam estar sempre preparadas para interpretar diversos papéis e tinham pouco tempo para decorar as falas. Saber cantar e dançar era preciso para a *performance*. No entanto, mesmo com tantas dificuldades, as mulheres superaram as expectativas e, de acordo com registros feitos por frequentadores assíduos do teatro de Restauração, foram responsáveis pela evolução inestimável das peças. A grande atriz da Restauração foi Elizabeth Barry (1658 - 1713) e uma das escritoras mais populares foi Aphra Behn (1640 - 1689). O motivo pelo qual a ascensão da mulher foi apoiada por investidores do teatro é que a presença feminina nas peças se referia à modernização e à evolução do teatro.

A estrutura teatral que existe atualmente deve muito às ideias que surgiram na metade do século dezessete. O proscênio passou a ser bastante utilizado pelos

atores e atrizes, por isso portas nas laterais foram construídas, facilitando a passagem para tal parte do palco que teria, nesses momentos, o cenário como pano de fundo. Essa aproximação entre o público e os atores ocorre naturalmente devido ao novo jeito de fazer teatro.

O período de Restauração também é considerado muito importante na história literária por marcar o surgimento da crítica na Inglaterra. De acordo com Paul D. Cannan (2001), em *Restoration Dramatic Theory and Criticism*, John Dryden (1631- 1700), conhecido como o pai da crítica inglesa, desenvolveu ideias de como aplicar certas ferramentas de análise aos textos estudados. Porém, sua crítica foi acusada de simplista e controladora por escritores como Robert Howard (1626 – 1698) e Thomas Shadwell (1642-1692). A seguinte questão era levantada pelos estudiosos: quem tem o controle interpretativo do texto? Dryden afirmava que o autor era o responsável por esse controle e que o público deveria conhecer sua obra em geral para entender o objetivo da peça. Por outro lado, Howard defendia a ideia de que o público tinha o controle da interpretação e que, até mesmo o gênero da peça, era definido pelo mesmo. Dryden considerava a tragédia mais instrutiva do que a comédia, portanto superior. No entanto, Shadwell afirmava que a comédia poderia ser uma ótima ferramenta de instrução moral. Se as comédias eram eficientes em instruir moralmente seus espectadores há controvérsias; porém, o que não gera dúvidas é que as estratégias cômicas utilizadas pelos dramaturgos eram muito eficazes no âmbito de fazer rir.

Mesmo que o período de Restauração tenha representado a “libertação do teatro” na Inglaterra, isso não significa que não existiam regras a serem seguidas, uma vez que, durante o reinado de James II, encontramos certo tipo de censura; todas as peças que estreavam no palco londrino deveriam passar por uma pré-

avaliação de seu conteúdo. Embora poucas delas tenham sido proibidas de serem exibidas, muitas tiveram de ser modificadas para serem aprovadas. Em seu artigo *Theatrical Regulation during the Restoration Period*, Matthew J. Kinservik (2001) observa que “O sistema (de censura) era obscuro e os padrões inconsistentes” (p.39)¹. As características das peças que costumavam ser censuradas estavam relacionadas à religião e ao governo. Os dramaturgos e atores enfrentaram repressão de censores que se posicionavam contra obras que consideravam obscenas; dessa forma, fazer parte do meio teatral não era tarefa fácil. Porém, após anos de uma censura muitas vezes incoerente devido à ignorância dos padrões morais, foi escrito o *Licence Act of 1737*, que apresentava normas eficientes que regulamentavam as peças teatrais na Inglaterra, esclarecendo, aos autores, regras a serem seguidas para que suas obras fossem encenadas. A regulamentação do teatro foi alterada em 1843 pelo *Theatres Act*, e a censura foi abolida apenas em 1968. A partir desse momento, o teatro já não precisava mais se preocupar em ser moralmente correto.

A censura no período de Restauração ocorria, muitas vezes, por interesses políticos e religiosos; contudo, não podemos deixar de considerar o grande apelo sexual que as obras da época apresentavam. Esse fato também pode ser considerado como justificativa para a preocupação com o conteúdo das obras. Em *Libertinism and Sexuality* (2001), Maximillian E. Novak afirma que o sexo era muito importante, para o período, por motivos de autoconfiança e autoafirmação dos jovens membros da sociedade e essa característica tem diversos fatores motivacionais, como o término do período em que os puritanos estavam no poder, reprimindo qualquer liberdade de expressão, ainda mais considerando assuntos

¹ (Obs: As traduções dos textos em inglês ao longo deste trabalho foram feitas pela autora.). Original: “The system was unclear and the standards were inconsistent” (KINSERVIK, 2001, p.39).

polêmicos como sexo, trouxe com muita força a necessidade de falar sobre o assunto. O autor afirma que essa tendência ao apelo sexual como forma de libertação, que teve início no século dezessete, continua até hoje. O sentimento de liberdade em relação às convenções sociais que essa atitude proporcionava era o motor para que os jovens artistas, entre eles, atores, atrizes, escritores e escritoras, mantivessem, em sua arte, um lugar reservado para tratar de sexualidade de diversas maneiras.

A definição de masculinidade, nas comédias de Restauração, era feita por meio da sexualidade de suas personagens. A homossexualidade também ganha espaço e começa a ser representada no teatro. O jovem Farquhar faz parte desta juventude que discutia questões de sexualidade em suas peças. *Em Love and a Bottle* (1698), a personagem Roebuck é exemplo disso, tratando-se de um homem sem princípios morais, ele representa diversas questões polêmicas. Primeiramente, Roebuck se mantém por meio da prostituição, assim como a personagem Lyrick, que tenta pagar seu aluguel oferecendo sexo a Lady Bullfinch. Além disso, Roebuck sente atração por Leanthé travestida de menino, o que, de acordo com Laura J. Rosenthal (2001), em seu artigo *Masculinity in Restoration Drama*, era tolerável na época. Relações entre homens de mesmo nível social eram incomuns, porém homens se relacionarem com garotos mais jovens era aceito socialmente. Portanto, na comédia de Farquhar, temos o retrato de uma situação normal na sociedade da época, gerando críticas ao casamento que estão presentes em muitas comédias de Restauração, como em *The Beaux' Stratagem* (1707), em que Farquhar representa um casamento infeliz que termina em divórcio.

O teatro torna-se, então, um meio para libertar os jovens das regras impostas pela sociedade. De acordo com Novak (2001), essa tendência, que continua até

hoje, tinha apoio do rei Carlos II “cujo libertinismo sexual, frequentemente precisava ser defendido” (p.55)². Era um rei jovem e, por muitos, chamado de O Libertino. Termo esse que intitula a peça de Thomas Shadwell, que estreou em 1675, exemplo que ilustra o libertinismo da época representado no teatro. O autor afirma que o sexo era visto como um ato que possui propósito em si mesmo; visão contrária à religiosa. Certamente, tal pensamento foi bastante perseguido pela censura, porém não desapareceu por completo.

Carlos II apreciava muito o gênero cômico, portanto o período de Restauração é rico em comédias de costumes. Porém, quando o rei foi sucedido por James II, que reinou apenas dois anos (por ser católico, uma vez que o protestantismo dominava a Inglaterra) antes de ser substituído por Wiliam e Maria (protestantes) que reinaram de 1689 a 1702, ocorreram algumas mudanças no gênero teatral. Mudanças provocadas, principalmente devido ao público que, antes, era constituído pelas classes sociais mais altas e, agora, passava a ser constituído pela classe média, por sua vez, menos politizada e mais religiosa. Foi com esse cenário de adaptação da obra de arte ao gosto e à aprovação do público que o jovem George Farquhar se deparou quando chegou em Londres em meados de 1698.

Em *Restoration Comedy* (2001), J. Douglas Canfield afirma que, se a Renascença representa a era dourada para a comédia inglesa, a Restauração foi prateada, pois os dramaturgos do período foram responsáveis pela criação de umas das melhores comédias das literaturas de língua inglesa. O autor destaca os diálogos brilhantes como um dos principais responsáveis por tanto sucesso e importância no cenário literário da época e atual. Os principais temas tratados eram casamentos por interesse financeiro ou casamentos secretos, quando contra a

² Minha tradução. Original: “...whose private sexual libertinism was often in need of defence” (NOVAK, 2001, p.55).

vontade das famílias, hipocrisia no comportamento social das personagens, hábitos do interior *versus* hábitos da cidade, política, poder, corrupção, escândalos familiares e sociais, religião, divórcio e, especialmente, nas obras de Farquhar, a relação entre ingleses e irlandeses. Os enredos das peças eram complexos devido às confusões criadas pelas personagens durante a trama. Normalmente, havia uma personagem que elaborava um plano para enganar outras. Porém, os finais eram felizes na maioria das vezes.

Ao passar dos anos que representam o período de Restauração, muitas mudanças político-sociais ocorreram, refletindo no palco. George Farquhar faz parte do final do período e, analisando sua trajetória artística, percebemos mudanças refletidas em suas obras. Esta dissertação tem o privilégio de trabalhar com sua primeira e sua última comédia, portanto o presente estudo percorre a breve carreira do dramaturgo e observa sua evolução como escritor. Em *Vanbrugh and Farquhar in the Post-Restoration Age* (2001), John Bull afirma que, em *Love and a Bottle* (1698), Farquhar segue a tendência do drama que o antecede e, em *The Beaux' Stratagem* (1707), ele encerra o período de Restauração, introduzindo características inovadoras ao gênero cômico. Em destaque está o cenário da peça, que não se passa em Londres, mas em uma cidade do interior, proporcionando uma nova atmosfera para a obra.

George Farquhar nasceu no ano de 1677, em Derry- Irlanda, fazendo parte de uma família anglicana, religião que abandonou assim que se tornou adulto e conheceu as artes teatrais, quando iniciou seus estudos em Trinity College Dublin, e fez parte de uma companhia de teatro. Seu pai morreu quando Farquhar ainda era criança, deixando órfãos três filhos. Foi graças a um parente distante de sua mãe, Capel Wiseman, o bispo de Dromore, que Farquhar entrou aos dezessete anos em

Trinity College em julho de 1694. O início de sua carreira artística foi como ator, estreando no papel de Otelo. Abandonou a universidade e mudou-se para Londres em 1697, aos vinte anos de idade, porém não foi bem-sucedido como ator. Seu amigo, o popular comediante que o acompanharia durante toda sua carreira, Robert Wilks, o aconselhou a tentar criar personagens ao invés de interpretá-las. Assim, Farquhar iniciou suas atividades como dramaturgo e escreveu peças teatrais entre 1698 e 1707.

O autor irlandês tinha a missão de conquistar o público inglês, estreando nos palcos com a peça *Love and a Bottle* (1698). Em 1700, ele escreveu *The Constant Couple* ou *A Trip to the Jubilee*, na qual a personagem principal, Sir Harry Wilder, foi interpretada por seu amigo Wilks, que contribui muito para o sucesso da peça. A inspiração para tal comédia foi o momento histórico e religioso pelo qual passava a Europa. De acordo com Charles Ewald (2013), em seu livro *The Dramatic Works of George Farquhar*,

No início do ano de 1700, a atenção da Europa estava centrada em Roma, onde o jubileu do Papa foi celebrado. Os católicos romanos na Inglaterra eram tão devotos e entusiasmados como seus irmãos no Continente, que se reuniram a São Pedro, com as suas belas ofertas e fervorosas orações para a conversão de seu país. O olho afiado de Farquhar observava a cena, e ele introduziu o assunto em sua comédia. (EWALD, 2013, p. 14).³

Em 1701, Farquhar cria *Sir Harry Wildair*, que se trata de uma continuação à peça anterior, também contando com a atuação de Wilks, porém não tão bem-sucedida, sendo considerada inferior à *The Constant Couple* (1700). Em 1702,

³ Original: Early in the year 1700 the attention of Europe was centred upon Rome, where the jubilee of the Pope was then being celebrated The Roman Catholics in England were as devout and enthusiastic as their brethren on the Continent, and flocked to St Peter's with their handsome offerings and fervent prayers for the conversion of their country. The keen eye of Farquhar watched the scene, and he introduced the subject in his comedy. (EWALD, 2013, p. 14).

publicou *The Inconstant* ou *The Way to Win Him*, *The Stage-Coach* e *The Twin-Rivals*, entretanto as três foram consideradas um verdadeiro fracasso em sua carreira. Farquhar retorna aos palcos com *The Recruiting Officer* (1706), já em uma fase de inovação em suas criações, explorando um lado diferente do drama que antecipava o que seria desenvolvido no século dezoito. Sua experiência militar contribuiu para a criação da obra que critica o serviço militar inglês, assim como todas as suas vivências que refletem em sua criação. No ano seguinte, escreveu sua última obra, *The Beaux' Stratagem* (1707), considerada uma das melhores peças do período.

O jovem irlandês recém-chegado à Inglaterra manteve os diálogos espirituosos tradicionais do início do período e introduziu o humor físico apelativo a todos os tipos de público em suas peças. A temática de Farquhar também é vista como inovadora, pois ele explorou situações domésticas, como a convivência de um casal após o casamento, e não apenas a ação pré-matrimonial como, na maioria das peças, em que um oportunista busca se casar com uma mulher rica para garantir seu sucesso financeiro; por isso Farquhar é considerado uma figura de transição na comédia de Restauração.

No artigo *George Farquhar* (1677 – 1707), publicado pelo periódico *Hermathena* de Trinity College, Fitzroy Pyle (1958) afirma,

Que os irlandeses são uma nação de dramaturgos nascidos naturalmente espirituosos e divertidos é uma ideia amplamente realizada hoje, pelo menos, fora da Irlanda. Mas, nem sempre foi assim. Não foi realizada antes do dia de Farquhar. Foi ele que, com o seu exemplo e fama, lançou as bases para essa crença. Trata-se do primeiro dramaturgo a explorar em sua vida e peças particularidades consideradas, tanto por seus contemporâneos como por gerações posteriores, típicas do caráter irlandês e distintas do inglês. Ele não foi, é claro, o primeiro irlandês a escrever para o teatro de Londres, nem o primeiro homem de Trinity a fazê-lo. Tate, Southerne e Congreve, embora destinados a viver mais tempo do

que Farquhar, tinham terminado seu conjunto de obras dramáticas antes mesmo dele começar. Mas sua criação e educação irlandesa não deixaram nenhuma marca em seu caráter e sua escrita. Com Farquhar era bem diferente. Ele foi auto-Farquhar, irlandês e auto-conscientemente um homem de Trinity e conscientemente baseou-se em seu próprio caráter e experiência para a matéria-prima de sua arte. Ele, portanto, mais do que seus contemporâneos mais velhos desta faculdade, pôde afirmar ser o primeiro importante dramaturgo irlandês. (PYLE, 1958, p.7).⁴

Por muitos críticos, ele é acusado de ser o “assassino” do gênero, no entanto, para a maioria, considerado o último grande escritor da época e inovador na arte de fazer rir. George Farquhar antecipou, em suas últimas comédias, o estilo cômico que seria desenvolvido anos mais tarde.

Na metade do século dezoito, o teatro sofre modificações devido à Revolução Industrial. A presença da burguesia em cena é um reflexo de seu estabelecimento como classe e de sua expansão econômica e social; como consequência, o teatro já não se apresenta do mesmo formato, resultando na peça-bem-feita, gênero que marcaria o teatro do século dezenove.

Em 1702, George Farquhar publicou um livro – contendo cartas, ensaios e alguns poemas – chamado *Love and Business*. Nessa obra, há um ensaio intitulado *A Discourse Upon Comedy, In Reference to the English Stage*, o qual é muito

⁴ Original: That the Irish are a nation of born dramatists, naturally witty and entertaining, is an idea that is widely held to-day—at least outside Ireland. But it has not always been held. It was not held before Farquhar's day. It was he who, by his example and fame, laid the foundation for that belief. He was the first dramatist to exploit in his life and plays qualities of character regarded both at the time and since as Irish rather than English. He was not, of course, the first Irishman to write for the London stage, nor the first Trinity man to do so. Tate, Southerne and Congrev, though destined to outlive Farquhar had all finished the bulk of their dramatic work before he began. But their Irish breeding and education left no distinctive mark on their character and writing. With Farquhar it was quite otherwise. He was self-Farquhar, Irish, self-consciously a Trinity man (none the less so for having little good to say of the place), and consciously drew on his own character and experience for the raw material of his art. He, therefore, rather than his elder contemporaries from this college, may claim to be the first considerable Irish dramatist. (PYLE, 1957, p.7).

importante para o presente estudo. Escrevendo para um amigo, Farquhar fala sobre a comédia no palco inglês e seus desafios em início de carreira. O dramaturgo ainda discute a poesia, afirmando que um dos maiores desafios do poeta é lidar com o fato de que há muitos para julgar, mas poucos realmente entendem, um pouco que seja, da arte de escrever. Ele afirma que a poesia é vítima de um sistema no qual o escritor tem que agradar a todos os tipos de público: o acadêmico, o da corte e o público em geral. Este é o grande desafio do artista: agradar a todos os julgamentos e conquistar a aprovação unânime. O escritor se pergunta “Qual o segredo para agradar gostos tão diferentes?” (2010b, p.143)⁵ e afirma que é observando as pessoas de sua própria época. O autor não concorda com a ideia de cumprir as regras impostas por Aristóteles sobre a obra literária, “Não é procurando nos volumes antigos, mas estudando o humor dos modernos: As regras da comédia inglesa não estão no compasso de Aristóteles ou de seus seguidores...” (FARQUHAR, 2010b, p.143)⁶. George Farquhar questiona por que a crítica aristotélica, criada dois mil anos antes, devia normatizar as peças de Drury Lane, “Entre o vasto material deste autor de obra extensa, não encontramos nenhum fragmento de um poema épico ou mera cena de uma peça que reconheça sua habilidade e excelência nesta arte...” (FARQUHAR, 2010b, p. 126)⁷ e afirma que, como em toda profissão, o artista deve lidar com duas partes: o conhecimento empírico e o uso prático. Ademais, defende a liberdade de criação que não precisa seguir regras para elaborar uma verdadeira obra de arte.

⁵ Original: “How must this secret of pleasing so many different tastes be discovered?” (FARQUHAR, 2010b, p.143).

⁶ Original: “Not by tumbling over volumes of the ancients, but by studying the humor of the moderns: the rules of English comedy don’t lie in the compass of Aristotle, or his followers...” (FARQUHAR, 2010b, p.143).

⁷ Original: “Among all the vast tracts of this voluminous author, we don’t find any fragment of an epick (sic) poem, or the least scene of a play, to authorise his skill and excellence in that art...” (FARQUHAR, 2010b, p.126).

Em *A Discourse upon Comedy* (1702), Farquhar ainda discute a estrutura teatral da época, explicando as funções do prólogo e epílogo que estavam sempre presentes nas peças de Restauração. Segundo o autor, o prólogo é instrutivo, pois explica à plateia o que está prestes a ocorrer em cena; já o epílogo é o encerramento do espetáculo e apresenta algumas conclusões e comentários do autor. No caso de *The Beaux' Stratagem* (1707), Farquhar ironicamente clama pela aprovação do público. Graças ao epílogo ou não, o público atendeu às expectativas e a peça é considerada, até hoje, um dos maiores sucessos do período.

De todos os elementos que entram na composição da pura comédia, Farquhar era um mestre consumado. Suas parcelas foram invariavelmente pensadas de forma cuidadosa, os incidentes habilmente desenvolvidos e cada cena surge naturalmente a partir do ambiente da história. (EWALD, 2013, p. 12).⁸

Não é por acaso que a obra de George Farquhar tem sido relida, reescrita e reencenada por mais de trezentos anos. O dramaturgo morreu jovem, aos trinta anos, sem desfrutar de seu imensurável sucesso que inspira autores até hoje. Sua importância tem sido comprovada pela revisitação à sua obra na contemporaneidade. Três séculos após a estreia de *Love and a Bottle* (1698) e *The Beaux' Stratagem*, as obras são reescritas por Declan Hughes e Thornton Wilder – Ken Ludwig. O humor de George Farquhar, aclamado no início do século dezoito, torna-se universal quando resgatado no final do século vinte e início do século vinte e um por esses autores contemporâneos. As reescrituras das obras que esta pesquisa se propõe a analisar afirmam que o humor do dramaturgo irlandês é

⁸ Of all the elements which enter into the composition of pure comedy, Farquhar was a consummate master. His plots were invariably carefully thought out, the incidents skilfully developed, and every scene naturally arose from the environment of the story. (EWALD, 2013, p. 12).

atemporal e universal, uma vez que mantém a mesma temática de seu texto-fonte e as questões abordadas naquele período provocam o riso do público ainda hoje.

Em *Love and a Bottle* (1698), ao representar os dilemas do escritor do final do século dezessete, que precisa escrever uma obra que agrade ao público para se manter em Londres, o autor já problematiza uma das maiores dificuldades do artista contemporâneo: produzir uma obra de arte que tenha valor literário e, ao mesmo tempo, que seja interessante para o público.

Os desafios do artista contemporâneo parecem ser ainda maiores com tal característica que representa risco para a função social do riso que, por muito tempo, exerceu o papel de ferramenta para crítica social e subversão, podendo, agora, estar sendo corrompido por seu próprio alvo. A busca pelo riso legítimo, por dramaturgos contemporâneos, poderia ser uma forma de lidar com tal problema enfrentado pelos escritores, assim como suas motivações referentes ao resgate da obra de Farquhar que, dificilmente, é revisitada fora das universidades. Tal fenômeno ocorre quando se trata de *The Beaux' Stratagem* (1707) e *Love and Bottle* (1698), obras reescritas por autores contemporâneos que serão discutidas nos próximos capítulos.

3 UMA OBRA DE TRÊS AUTORES: *THORNTON WILDER AND KEN LUDWIG'S ADAPTATION OF THE BEAUX' STRATAGEM BY GEORGE FARQUHAR*

A comédia *The Beaux' Stratagem*, escrita por George Farquhar, em 1707, é considerada, por muitos críticos, uma das mais importantes peças do período de Restauração. A obra tem estado presente nos currículos escolares de literaturas de língua inglesa, nos compêndios de comédias importantes para história do teatro e em releituras contemporâneas.

Em 1939, umas das fundadoras do *Group Theatre*, a produtora e diretora Cheryll Crawford (1902 – 1986), pediu a Thornton Wilder, premiado romancista e dramaturgo norte-americano, que desse vida nova à obra que, por muito tempo, permanecia nas estantes das bibliotecas de universidades sem ser encenada. O escritor norte-americano considerou, então, reescrever a peça para que sua montagem fosse factível no século vinte. A ideia era encená-la na Broadway em dezembro do mesmo ano. Porém, Wilder não concluiu seu projeto, e a adaptação da comédia permaneceu inacabada por muitas décadas.

No início do século vinte e um, o sobrinho do escritor, Tappan Wilder, propôs ao dramaturgo Ken Ludwig que concluísse o projeto de adaptação iniciado por seu tio. Assim sendo, em 2006, Ludwig conclui a adaptação de *The Beaux' Stratagem* (1707) e intitulou *Thornton Wilder and Ken Ludwig's Adaptation of The Beaux' Stratagem by George Farquhar*. O próprio autor denomina sua obra como adaptação de acordo com seu processo criativo. Adaptação, então, está relacionada com a ideia de tornar uma obra possível de ser compreendida, acessível para determinado público e, no caso do teatro, tornar sua encenação exequível na contemporaneidade.

O presente capítulo desenvolve a análise de *The Beaux' Stratagem* (1707), texto-fonte escrito por George Farquhar. A seguir, apresenta a análise da adaptação iniciada por Wilder e, por fim, a adaptação concluída por Ludwig, baseada nos textos de Farquhar e Wilder.

The Beaux' Stratagem (1707) possui aspectos típicos das comédias de Restauração, porém, revela algumas características inovadoras para o período. Por exemplo, diferente da maioria das peças da época, que eram situadas em Londres, *The Beaux' Stratagem* (1707) ocorre no interior da Inglaterra, na cidade de Litchfield. Os espaços representados no palco são uma estalagem e uma casa de família, não diferentes dos espaços que poderiam ser representados em Londres, mas por serem no interior, garantem algumas discussões sociais, como a diferença da vida urbana e rural. Aimwell e Archer vão para Litchfield porque acreditam que será mais fácil aplicar seu golpe em uma moça interiorana. De acordo com Raymond A. Anselment (1977), em *Farquhar, The Recruiting Officer and The Beaux' Stratagem: A Casebook*,

Farquhar nos apresentou à vida na estalagem, no mercado local, e na casa senhorial. Ele nos mostrou o escudeiro, o gerente da estalagem, o assaltante, o sargento de recrutamento, a senhora caridosa, a moça bela do interior, a camareira, e boa parte de um grupo de excelentes tipos rústicos (ANSELMANT, 1977, p.48).⁹

George Farquhar foi um escritor à frente de seu tempo, afinal o dramaturgo transita entre o mundo rural e o urbano, representando não apenas o comportamento dos londrinos, mas também dos moradores de vilarejos rurais. Além disso, no final do século dezoito, seu pensamento sobre questões relacionadas à

⁹ Original: Farquhar introduced us to the life of the inn, the market-place, and the manor house. He showed us the squire, the justice, the innkeeper, the highwayman, the recruiting sergeant, the charitable lady, the country belle, the chambermaid, and half a score of excellent rustic types. (ANSELMANT, 1977, p.48).

instituição do casamento, ao papel social da mulher e do artista, mostrava-se um tanto quanto moderno para sua época, como veremos na análise da peça. Por exemplo, Mr. e Mrs. Sullen representam o casamento sem amor, uma vez que ambos afirmam odiar um ao outro e, no desfecho da peça, se divorciam pelo consentimento de Foigard, um sacerdote.

Nas comédias de Farquhar, aparecem os *rake heroes*, heróis imorais que, mesmo apresentando um comportamento incorreto de acordo com os valores sociais, são admirados e conquistam o público com seu carisma. Em *The Beaux' Stratagem* (1707), os *rake heroes* são Archer e Aimwell, dois cavalheiros que perderam sua fortuna e que planejam golpes a serem aplicados de cidade em cidade, assim garantindo seu sucesso financeiro. O cenário da peça é a cidade de Litchfield, o destino dos “vigaristas” que, ao chegarem à cidade, descubrem que há uma herdeira rica e solteira, Dorinda, que passa a ser o alvo do estratagema. Ao aproximarem-se da família de Dorinda, Archer fica bastante interessado em Mrs. Sullen, que é casada, porém muito infeliz no casamento, assim como Aimwell fica interessado em Dorinda, primeiro por saber de sua fortuna e, depois, por seus encantos.

Considerando o gênero cômico, não é de surpreender que o plano dos dois cavalheiros “vai por água abaixo” por se apaixonarem verdadeiramente por Dorinda e Mrs. Sullen, desistindo do golpe para ficarem com as damas, um legítimo final feliz. George Farquhar trabalha questões de aspecto social com uma visão já moderna ao retratar o casamento por interesse financeiro, o casal infeliz que decide se divorciar, sendo o divórcio um ato inusitado e considerado imoral para o período. O humor de Farquhar está bastante relacionado a esse tópico e falas muito engraçadas são encontradas em *The Beaux' Stratagem* (1707). Por exemplo, Archer

falando sobre sua (falsa) vida de servo afirma, “Não, madame, eu nunca trabalho para casais, as ordens do senhor e da senhora são sempre contraditórias, sendo impossível agradar a ambos”. (FARQUHAR, 1707, p.532).¹⁰ O casal revela a infelicidade e o desprazer de viver em um casamento infeliz e, além disso, o repúdio que um acaba sentindo pelo outro devido à situação. A personagem de Mr. Sullen retrata o homem que trata a mulher como objeto e sem nenhum respeito. Como podemos ver a seguir, Mr. Sullen deixa claro que está feliz em se livrar das mulheres que fazem parte de sua vida, referindo-se a elas como propriedades que podem ser passadas adiante.

Mrs. Sullen. Esperem, senhores, tudo aqui deve ser decidido em comum acordo, coação nos prejudicaria, deixem que eu e meu querido falemos sobre o assunto e vocês farão o julgamento.

Sull. Primeiro, deixe-me saber quem são os júris – Por favor, senhor, quem é o senhor?

Sir Ch. Eu sou senhor Charles Freeman, eu vim buscar a sua esposa.

Sull. E o senhor, por favor?

Aim. Charles Viscount Aimwell, vim buscar a sua irmã.

Sull. E o senhor, por favor?

Arch. Francis Archer, vim –

Sull. – buscar minha mãe, eu espero. Cavalheiros os senhores são muito bem-vindos [...] ¹¹ (FARQUHAR, 1707, p.568).

A última cena da comédia pode ser comparada a uma sessão judicial de divórcio. Temos Mr. e Mrs. Sullen e o júri, representado por Sir Charles Freeman,

¹⁰ Original: “No, madam, I take care never to come into a married Family; the Commands of the Master and Mistress are always so contrary, that it’s impossible to please both.” (FARQUHAR, 1707, p. 532).

¹¹ Original: Mrs. Sull. Hold, Gentlemen, all things here must move by consent; Compulsion wou’d spoil us; let my Dear and I talk the matter over, and you shall judge it between us.

Sull. Let me know first who are to be our judges – Pray, Sir, who are you?

Sir. Ch. I am Sir Charles Freeman, come to take away your Wife.

Sull. And you, good, Sir?

Aim. Charles Viscount Aimwell, come to take away your Sister.

Sull. And you pray, Sir?

Arch. Francis Archer, come –

Sull. To take away my Mother, I hope – Gentlemen, you’re heartily welcome [...] (FARQUHAR, 1707, p. 568).

Aimwell e Archer. O diálogo é sobre os motivos pelos quais os Sullen se casaram e seus objetivos no que tange o matrimônio.

Mrs. Sull. Há quanto tempo estamos casados?

Sull. De acordo com o calendário, quatorze meses, mas pela minha impressão, quatorze anos.

Mrs. Sull. Eu digo o mesmo.

[...]

Mrs. Sull. Por favor, esposo, para que você se casou?

Sull. Para me unir a uma herdeira.

Sir. Ch. E você se considera bem sucedido?

Sull. Não

Arch. [...] Madame, para que você se casou?

Mrs. Sull. Para sustentar a fraqueza de meu sexo com a força do sexo dele e apreciar os prazeres de uma sociedade amigável.

Sir. Ch. Suas expectativas foram alcançadas?

Mrs. Sull. Não.¹²

A conclusão é que nenhum dos dois conseguiu o que queria ao se casarem. O mais importante desse trecho é a fala de Mrs. Sullen, que representa a condição social da mulher que, mesmo tendo dinheiro, não teria poder algum sem um homem ao seu lado.

A linguagem de Farquhar é rica e bem elaborada; as falas das personagens possuem referências histórico-culturais, metáfora e humor. Portanto, suas comédias exigem pesquisa para serem completamente apreciadas. Contudo, o humor e a ironia são elaborados de forma acessível a qualquer leitor, sem pré-requisitos para

¹² Original: Mrs. Sull. How long have we been married?

Sull. By the Alamanak fourteen months – But by my account fourteen years.

Mrs. Sull. 'Tis thereabout by my reckoning.[...]

Mrs. Sull. Pray, Spouse, what did you marry for?

Sull. To get an Heir to my Estate.

Sir. Ch. And have you succeeded?

Sull. No

Arch. [...] Madam, what did you marry for?

Mrs. Sull. To support the weakness of my Sex by the Strength of his, and to enjoy the Pleasures of an agreeable Society.

Sir. Ch. Are your expectations answered?

Mrs. Sull. No

Mrs. Sull. No. (FARQUHAR, 1707, p. 568).

seu entendimento. Como no trecho a seguir em que Sir Charles Freeman e Mr. Sullen conversam sobre Mrs. Sullen:

Sir. Ch. Por que o senhor não se separa?
 Sull. Você a levará?
 Sir. Ch. Com todo meu coração.
 Sull. Você pode pegá-la amanhã de manhã e uma torta de veado incluída na barganha.
 Sir. Ch. Você me deixará levar a fortuna dela também?
 Sull. Fortuna! Porque, senhor, eu não tenho nenhum problema com sua fortuna, eu odeio apenas a mulher, senhor, e nada além dela deve partir. (FARQUHAR, 1707, p.555).¹³

A ironia está presente na fala de Sullen ao justificar o motivo pelo qual não permitirá que sua esposa leve consigo seu dinheiro ao se separarem, comparando a relação que tem com ela com a relação que tem com sua fortuna. De acordo com D. C. Muecke (1970), em *Irony*, “A ironia verbal é empregada, principalmente, como um instrumento retórico - o ironizador afirma uma “inverdade”, sabendo que ele pode contar com o interlocutor a contradizê-la mentalmente [...]” (p.63).¹⁴ Apenas, dessa forma, a ironia desempenha bem sua função, afinal, se o leitor e o interlocutor não interpretarem o que foi dito ironicamente como tal, o escritor não atinge seu objetivo. Por que rimos ao lermos o diálogo acima citado? Porque entendemos que Sullen está sendo irônico, fingindo acreditar na ideia absurda de que as relações interpessoais são iguais às relações com bens materiais, justificando o porquê não se “divorciará” da herança de Mrs. Sullen. Assim, a ironia e a moral estão inevitavelmente relacionadas. Muecke afirma, “É provável que ninguém apresente

¹³ Original: Sir Ch. Why don't you part with her, Sir?

Sull. Will you take her, Sir?

Sir Ch. With all my Heart.

Sull. You shall have her to Morrow Morning, and a Venison-pasty into the Bargain.

Sir Ch. You'll let me have her Fortune too?

Sull. Fortune! Why, Sir, I have no Quarrel at her Fortune – I only hate the Woman, Sir, and none but the Woman shall go. (FARQUHAR, 1707, p.555).

¹⁴ Original: “Verbal Irony is employed principally as a rhetorical device – the ironist asserts a “falsehood” knowing he can rely upon the listener to contradict it mentally [...]” (p.63).

uma situação irônica sem algum tipo de efeito moral [...]” (1970, p.63)¹⁵; então, só podemos compreender a ironia, quando temos entendimento moral da situação. Afinal, se o leitor não possui embasamento para julgar a ação como “imoral”, não perceberá a ironia da mesma.

Em suas obras, dramáticas e não dramáticas, Farquhar aborda temas importantes que estão relacionados ao teatro e ao poeta. Em *The Beaux' Stratagem* (1707), não há uma personagem escritor como em *Love and a Bottle* (1698), que veremos no próximo capítulo, porém, nas falas das personagens, há referências sobre a visão que a sociedade tem do artista que busca por estabilidade financeira e reconhecimento. Dorinda e Mrs. Sullen falam sobre as opções de entretenimento no interior, mencionando poetas que retratam o lazer rural em suas obras e a situação financeira em que se encontram no período.

Dor. [...] Eu poderia desejar de fato que nossos entretenimentos fossem um pouco mais sofisticados, ou que seu gosto fosse um pouco menos refinado, mas, diga, madame, por que os poetas e filósofos, que trabalham tanto em busca de prazer, acabaram situando-o na vida do interior?

Mrs. Sull. Porque eles querem dinheiro, jovem, para encontrarem os prazeres da cidade: você já viu algum poeta ou filósofo valer dez mil libras; se você encontrar tal homem, eu aposto cinquenta libras que você o encontrará em algum lugar com as contas da semana [...] (FARQUHAR, 1707, p.513).¹⁶

Ao analisar a adaptação, comparando com o texto-fonte, percebemos que os escritores permaneceram fiéis às personagens e enredo, previamente criados por

¹⁵ Original: “It is probable that no one ever presents an ironic situation without some kind of moral purpose[...]” (MUECKE, 1970, p. 63).

¹⁶ Original: Dor. [...] I cou'd wish indeed that our Entertainments were a little more polite, or your Taste a little less refin'd: But, pray, Madam, how came the Poets and Philosophers that labour'd so much in hunting after Pleasure, to place it at last in a Country Life?

Mrs. Sullen: Because they wanted Money, Child, to find out the Pleasures of the Town: Did you ever see a Poet or a Philosopher worth Ten thousand Pound; if you can shew me such a Man, I'll lay you Fifty Pound you'll find him somewhere within the weekly Bills. (FARQUHAR, 1707, p. 513).

Farquhar. O enredo da peça de Farquhar não foi modificado por Wilder e Ludwig, porém mudanças foram feitas de acordo com os recursos cômicos que ainda funcionam hoje em dia, além de mudanças estruturais. A comédia de Farquhar é composta por cinco atos, já a adaptação de Wilder-Ludwig por apenas dois. Das dezesseis personagens criadas por Farquhar, Wilder-Ludwig mantêm a maioria, retirando duas: Count Bellair e Gipse; e introduzindo outras quatro: dois servos, Lady e Countrywoman, formando, assim, um total de dezenove personagens. As mudanças nas personagens provavelmente estão relacionadas à proposta diferente para o público atual. Nem todas as personagens de Farquhar seriam interessantes no século vinte e um.

Assim como Hughes, Wilder-Ludwig modificam apenas personagens secundárias da obra, mantendo as personagens principais. Os temas problematizados pela comédia de Farquhar também são mantidos na peça contemporânea que critica comicamente o casamento como apenas um investimento financeiro e, portanto, infeliz, resultando em divórcio.

Quais mudanças ocorrem, então? Trata-se de mudanças na estrutura da peça. O tamanho das falas das personagens e a extensão dos diálogos. Por exemplo, na cena em que Aimwell chega à estalagem de Boniface, que o recebe e oferece algo para beber, Farquhar dedica uma página inteira de sua peça para a discussão sobre a famosa cerveja de Litchfield. Boniface descreve detalhadamente a bebida e seu hábito de bebê-la todos os dias. Já em Wilder-Ludwig, há apenas duas linhas dedicadas ao assunto, como vemos a seguir:

Boniface: O que o senhor gostaria de beber?

Aimwell: Ouvi falar que sua cidade, Litchfield, é famosa por sua cerveja. Acho que vou prová-la. (WILDER-LUDWIG, 2006, p. 13).¹⁷

Por isso, podemos considerar que as principais mudanças feitas por Wilder-Ludwig são na forma e não no conteúdo. Na verdade, o conteúdo da peça permanece praticamente o mesmo, assim como, suas personagens, enredo e cenário. A ordem dos acontecimentos, na peça, é alterada, e as falas são reduzidas. Algumas vezes, o texto parece ser explicativo o que é justificado pela própria razão que levou Wilder a adaptar a obra de Farquhar para o público moderno. Em termos de comicidade, podemos afirmar que muitos elementos cômicos foram mantidos e alguns modificados ou retirados.

Ken Ludwig, ao analisar o manuscrito deixado por Wilder, afirma que imaginou que o dramaturgo pensava da seguinte forma,

[...] por ser muito longa; conter muitas passagens não editadas e complicadas e caracterizar duas personagens secundárias às quais é dado muito tempo no palco e cujos estereótipos (o francês e o irlandês engraçados) nos deixam entediados hoje em dia. Então, por que não pegar esta peça e mudá-la um pouco. Mantereí a história exuberante, as personagens principais e as melhores falas. Mas, cortarei as partes chatas, e, para compensar os cortes, adicionarei algumas mudanças no enredo, algumas personagens novas e escreverei algumas cenas novas (LUDWIG, 2006, p.9).¹⁸

Assim, Ken Ludwig alterou somente alguns detalhes do texto deixado por Wilder, a seguir alguns exemplos. Dos manuscritos de Wilder, as duas personagens chamadas de the “fat women” são reduzidas a apenas uma personagem, “the lady”, sem referências pejorativas às características físicas da personagem na peça

¹⁷ **Boniface:** And what will your honor please to drink? **Aimwell:** I have heard your town of Litchfield famed for its ale. I think I will taste that. (WILDER-LUDWIG, 2006, p.13).

¹⁸ Original: [...]because it is too long; contains too many turgid, unedited passages, and features two minor characters who are given far too much stage time and whose 18th-century stereotypes (the funny Frenchman and the funny Irishman) leave us cold today. So why don't I pick a piece up and shake it a bit. I'll keep the exuberant storyline, the major characters and the great speeches. But I'll cut up the boring bits, and, to make up for the cuts, add some new plot twists, some new characters and write some new scenes (LUDWIG, 2006, p. 9).

finalizada por Ludwig. E uma das primeiras falas engraçadas da comédia não consta nos arquivos deixados por Wilder: quando a personagem “the lady” descreve o assalto que sofreu e diz que, por milagre, não foi estuprada; após a saída da dama, Boniface afirma que ele teria feito o mesmo que os assaltantes, fazendo-nos subentender que a mulher é feia.

Em Wilder-Ludwig, no diálogo que segue a cena anteriormente discutida, Boniface pergunta a Archer de onde ele e seu mestre, Aimwell, estão vindo e o servo responde: do lugar de onde saímos; Boniface, então, questiona para onde estão indo e, como resposta recebe: para o lugar onde chegaremos. Ou seja, Archer não dá a Boniface as informações que gostaria de receber, porém não falta com respostas. Já nos manuscritos de Wilder, Boniface pergunta se a origem ou destino dos viajantes é Londres e, para as duas perguntas, Archer responde apenas: não. Assim, podemos notar uma reelaboração feita por Ludwig do diálogo escrito por Wilder que permanece praticamente o mesmo do texto-fonte de Farquhar, tornando a cena mais engraçada com o trocadilho de palavras. Na peça de Ludwig, Boniface pergunta a Archer o nome de seu mestre e recebe como resposta uma afirmação irônica; Archer diz que seu mestre não está ali para ser batizado. Assim como no texto-fonte, o texto de Wilder não apresenta essa fala, sendo criação de Ludwig.

Ao observar as peças, podemos afirmar que os diálogos da adaptação são mais curtos. Wilder inicia esse processo de simplificação dos diálogos e Ludwig continua. Alguns diálogos do próprio Wilder, que já eram menores do que no texto-fonte, tornaram-se ainda menores na peça concluída por Ludwig.

A característica mais importante a ser discutida em *The Beaux' Stratagem* é o humor. Alguns recursos cômicos utilizados por George Farquhar são mantidos por

Wilder-Ludwig, como no diálogo de Aimwell e Boniface no qual falam sobre Mr. Sullen.

Aim. Que tipo de Homem é ele?

Bon. Bem, senhor, um homem bom o bastante; fala pouco, pensa menos ainda e não faz nada. Mas é um homem de grande propriedade, e não valoriza ninguém. (FARQUHAR, 1707, p.505).¹⁹

Wilder-Ludwig mantêm o diálogo igual ao de Farquhar, utilizando a mesma estratégia cômica. Um recurso interessante utilizado por Wilder-Ludwig é a criação de seu próprio humor a partir de trechos que não são, necessariamente, cômicos no texto-fonte. Os autores contemporâneos identificaram o potencial de algumas falas e as tornaram propiciadoras de riso. Por exemplo, no diálogo de Sullivan e Scrub:

Sull. Que dia da semana é hoje?

Scrub. Domingo, não agrada sua alteza? Sull. Domingo! [...]” (FARQUHAR, 1707, p.514).²⁰

No texto de Farquhar, não há humor nesse trecho, apenas uma pergunta e uma resposta normais. Já, no contemporâneo, Mrs. Sullen responde ironicamente ao comentário do marido, como vemos a seguir:

Sullen. Que dia da semana é hoje?

Scrub. Domingo, não agrada sua alteza?

Sullen. Domingo? Era domingo há poucos dias. Mrs. Sullen. Sim, a cada sete dias, querido. Você logo se acostuma com isso. (WILDER-LUDWIG, 2006, p.33).²¹

¹⁹ Original: **Aim.** What sort of a Man is he? **Bon.** Why, sir, the Man's well enough; says little, thinks less, and does - nothing at all, Faith: But he's a Man of a great Estate, and values no Body. (FARQUHAR, 1707, p.505).

²⁰ “Sull. What Day o'the Week is this?

Scrub. Sunday, an't please your Worship.” (FARQUHAR, 1707, p.414).

²¹ Original: “Sullen. What Day o'the Week is this?

Scrub. Sunday, an't please your Worship.

Sullen. Sunday? 'Twas Sunday t'other day! Mrs. Sullen. Aye, every seventh, my love. You'll get the hang of it in time.” (WILDER-LUDWIG, 2006, p.33).

Outro exemplo que temos é na cena a seguir na qual Ludwig identifica o potencial na fala de Cherry, tornando-o mais engraçado para o público contemporâneo. Em Farquhar temos:

Cherry: Que vigarista é meu pai! [...] Capaz de trair seu hóspede e corromper sua filha por uma pechincha[...]" (FARQUHAR, 1707, p. 510).²²

Enquanto, em Wilder-Ludwig, temos a seguinte fala:

Cherry: Que vigarista é meu pai! [...] Capaz de trair seu hóspede e arriscar a honra de sua filha, tudo por duzentas libras. Eu não faria nem por quinhentas. Ou oitocentas ou novecentas. Mil possivelmente, mas, isso seria dinheiro de verdade. (WILDER-LUDWIG, 2006, p.19).²³

Aimwell e Archer, falando sobre Dorinda,

Aimwell: Ela é a própria Afrodite, surgindo do mar.
 Archer: Se você acha, isto é -
 Aimell: Ela é Helena de Tróia de volta a vida.
 Archer: Terei de concordar, mas-
 Aimwell: Hipólita no dia de seu casamento!
 Archer: Está certo, já chega! O que quer que você prefira! Ela pode ser Ártemis, Calisto e a assustadora Medusa, todas em uma só. E quando terminar com os gregos, você pode começar com os romanos [...] (WILDER-LUDWIG, 2006, p.62).²⁴

Assim como a fala de Scrub, "Oh, por favor, senhor, poupe tudo que eu tenho

²² Original: **Cherry:** What a rogue is my father! [...] would betray his guest, and debauch his daughter into bargain[...]"(FARQUHAR, 1707, p.510).

²³ Original: **Cherry:** What a rogue is my father! [...] would betray his guest and risk his daughter's honor, all for two hundred pounds. I wouldn't do it for five hundred. Or eight or nine. A thousand possibly, but that's real money." (WILDER-LUDWIG, 2006, p.19).

²⁴ Original: Aimwell: She is Aphrodite herself, arising from the sea.

Archer: If you think so, that's -

Aimwell: She is Helen of Troy come back to life.

Archer: O'll take your word for it, but-

Aimwell: The fair Hyppolita on her wedding day!

Archer: All right, enough! Whatever you please! Let her be Artemis, Callisto, and the gorgon Medusa rolled all into one! And when you finish with the Greeks, you can start on the Romans. (WILDER-LUDWIG, 2006, p.62).

e leve minha vida.” (FARQUHAR, 1707, p.558)²⁵ é modificada para: “Oh, por favor, senhor, poupe tudo que eu tenho e leve minha esposa! Quero dizer, minha vida!” (WILDER-LUDWIG, 2006, p.77),²⁶ uma vez que as palavras vida e esposa, em inglês *life* e *wife* rimam, temos um jogo de palavras que pode ser considerado um ato falho da personagem que diz poderem levar sua esposa. O riso é provocado pela verdade dita por trás do engano que a pessoa comete ao trocar palavras que soam parecidas, porém possuem significados totalmente diferentes e que causam uma situação constrangedora.

O absurdo também é presente no humor de Wilder-Ludwig (2006), como na cena em que Lady Bountiful está cuidando de Aimwell, que finge passar mal, e pede para Srub pegar o remédio que se trata de uma poção feita por ela mesma e composta por enguia, lula e membrana de feto de vaca. Na continuação da mesma cena, quando pensamos que a situação não pode piorar, Lady Bountiful afirma, “Eu receio que iremos precisar da serra de ossos ”(WILDER-LUDWIG, 2006, p.54).²⁷ O riso em Farquhar é mais polido, enquanto o humor dos contemporâneos chega à zombaria.

O recurso de metateatro aparece muito nas obras de George Farquhar, que apresenta tópicos sobre o artista e o processo criativo em suas peças e ensaios. Wilder-Ludwig também usam tal recurso em sua adaptação. Na fala de Archer, uma breve frase representa uma importante propriedade teatral,

Archer: [...] como em uma comédia, ao contrário da vida, o final da peça nunca é incerto. A única questão é como chegamos lá.”

²⁵ Original: “Scrub. O, Pray, Sir, spare all I have and take my Life.” (FARQUHAR, 2006, p.558).

²⁶ Original: “Scrub. O, Pray, Sir, spare all I have and take my wife! I mean my life.” (WILDER-LUDWIG, 2006, p. 77).

²⁷ Original: “I fear we’ll need the bone saw.” (WILDER-LUDWIG, 2006, p. 54).

(WILDER-LUDWIG, 2006, p.26-27).²⁸

Vemos aqui uma fala que retrata os caminhos percorridos pelo escritor que cria uma história em sua mente e precisa descobrir como contá-la da melhor forma; quais caminhos irá escolher para suas personagens atingirem seu destino final. Archer volta a comparar a vida real com o teatro ao dizer que “[...] Se isso fosse uma peça, estaríamos chegando perto do clímax [...]” (WILDER-LUDWIG, 2006, p. 85).²⁹ Podemos observar conceitos teatrais sendo mencionados pela personagem que entende o modo como uma peça é construída.

A adaptação de *The Beaux’ Stratagem* (1707) apresenta tais exemplos de metateatro que são diferentes das falas escritas por Farquhar, mas mantém a essência do que o escritor costumava fazer em suas peças. Portanto, dentro do processo de adaptação de Ludwig, há o resgate das características do artista revisitado. Quando Wilder decide adaptar a comédia de Farquhar e Ludwig cumpre a missão de concluí-la, ambos trabalham com o texto-fonte e sob a influência de Farquhar, de seu estilo, tendência e projeção no cenário da literatura.

De acordo com Graham Allen (2000), “[...] intertextualidade é e permanecerá um elemento crucial na tentativa de compreendermos a literatura e a cultura em geral.” (p.7).³⁰ Tendo em vista a importância da intertextualidade para os estudos literários e a constante transformação dos processos criativos dos dramaturgos, buscamos um dos desdobramentos da intertextualidade que se refere à adaptação. Em *A Theory of Adaptation* (2006), Linda Hutcheon afirma que adaptação é uma forma de repetição sem réplica, afinal mudanças são inevitáveis. Nessas mudanças,

²⁸ Original: Archer: [...] for in a comedy, as opposed to life, the ending of the play is never in doubt. The only question is how we get there. (WILDER-LUDWIG, 2006, p.26-27).

²⁹ Original: “Archer: [...] If this were a play, we’d be nearing the climax [...]” (WILDER-LUDWIG, 2006, p. 85).

³⁰ [...]“intertextuality is and will remain a crucial element in the attempt to understand literature and culture in general.” (ALLEN, 2000, p. 7).

encontramos modificações de valor político ou histórico. Portanto, para a autora, adaptação é um fenômeno cultural que resgata obras do passado para que tenham um novo significado no presente. As motivações podem ser diversas, de cunho político, social ou histórico. O importante é compreendermos que esse fenômeno, muitas vezes, é responsável pela leitura dos clássicos na atualidade, proporcionando ao leitor contato com obras que pareciam esquecidas, mas continuam vivas.

Com base na própria ideia de Ludwig, que intitula seu trabalho com o conceito de adaptação, e na teoria desenvolvida por Linda Hutcheon, podemos afirmar que *Thornton Wilder and Ken Ludwig's adaptation of The Beaux' Stratagem by George Farquhar* é uma adaptação da comédia escrita por Farquhar em 1707. Além disso, podemos afirmar que há diferentes tipos e níveis de adaptação, assim como diferentes razões pelas quais textos são adaptados. Adaptação é o conceito que mais se aproxima da criação de Ludwig, com Wilder e Farquhar, porém, como estamos falando da adaptação de uma adaptação, podemos pensar que se trata de algo que vai além. Portanto, concluímos o presente capítulo com o surgimento de uma nova questão: Estamos trabalhando com um novo conceito de adaptação? Talvez o de (re)adaptação, uma vez que Ken Ludwig escreve sob a influência de George Farquhar e Thornton Wilder ao adaptar *The Beaux' Stratagem* (1707). Ludwig (2006) diz que seu processo criativo foi basicamente pensar no que Farquhar e Wilder fariam, mantendo-se fiel às ideias deixadas pelos artistas e imaginando o que os três juntos decidiriam fazer.

O que está envolvido em adaptar pode ser o processo de apropriação, de tomar posse da história alheia, e filtrá-la, de certo modo, através da própria sensibilidade, interesses, e talentos. Portanto, os adaptadores são primeiramente intérpretes e então criadores. [...] Seja qual for o motivo, da perspectiva do adaptador, a

adaptação é um ato de apropriação ou recuperação, e este é sempre um processo duplo de interpretar e então criar algo novo. (HUTCHEON, 2006, p. 20).³¹

Assim, *The Beaux' Stratagem* (2006) pode ser considerada uma obra escrita por três autores. Autores estes que, antes de tudo, são leitores e, portanto, se inspiram em obras existentes para criarem algo novo. De acordo com T. S. Eliot, em seu ensaio, *A Tradição e o Talento Individual* (1968),

[...] o senso histórico faz com que um homem não escreva apenas tendo em vista sua própria geração e sim com o sentimento de que toda a literatura da Europa desde Homero até a literatura de seu próprio país nos dias presentes possui uma existência simultânea e compõe uma ordem global. (1968, p.190).

O senso histórico de Thornton Wilder permitiu que o escritor identificasse, em *The Beaux' Stratagem* (1707), características que justificavam seu resgate. Assim como Ken Ludwig compreendeu o potencial da obra, concluindo a adaptação iniciada por Wilder e tornando-a acessível ao público e objeto de estudos contemporâneos.

³¹ "What is involved in adapting can be a process of appropriation, of taking possession of another's story, and filtering it, in a sense, through one's own sensibility, interests, and talents. Therefore, adapters are first interpreters and then creators. [...] Whatever the motive, from the adapter's perspective, adaptation is an act of appropriating or salvaging, and this is always a double process of interpreting and then creating something new." (HUTCHEON, 2006, p. 20).

4 O ENCONTRO DE DOIS DRAMATURGOS IRLANDESES: *LOVE AND A BOTTLE (WITH GEORGE FARQUHAR)*

No capítulo anterior, vimos que *The Beaux' Stratagem* (1707), a última comédia escrita por George Farquhar, foi revisitada por Thornton Wilder, em 1939, com o objetivo de adaptá-la para o público da época e, anos mais tarde, esse processo foi concluído por Ken Ludwig. No entanto, Farquhar não foi revisitado apenas pelos dramaturgos norte-americanos. Em 1991, o escritor irlandês Declan Hughes reescreveu a primeira comédia de Farquhar, *Love and a Bottle* (1698). O presente capítulo inicialmente apresenta o texto-fonte, considerando a estrutura, o enredo, as personagens e o humor da obra de Farquhar. Com base nessa análise, discute o hipertexto criado por Hughes, verificando as mudanças significativas que o autor contemporâneo fez na obra de Restauração.

O enredo de *Love and a Bottle* (1698) traz a história de George Roebuck, irlandês sem escrúpulos que foge para Londres para não precisar assumir suas responsabilidades, deixando uma mulher grávida na Irlanda, a personagem Trudge, que por sua vez, vai para Londres em busca do pai de seu filho e amor de sua vida. Dessa forma, as personagens irlandesas encontram as personagens inglesas que são Lucinda, dama refinada, e Lovewell, seu pretendente e cavalheiro da alta sociedade. Ambos possuem criados, respectivamente, Pindress e Brush. Como nas comédias de costumes, os jovens servos têm funções importantes no enredo, principalmente quando se trata de levar mensagens de seus amos; mensagens que são muito importantes para a trama e os mal-entendidos que ocorrem.

A peça é dividida em cinco atos e cada ato possui de duas a quatro cenas; há nove personagens masculinas e cinco femininas. A personagem principal é George Roebuck. A crítica social está presente no humor de Farquhar em diversas partes da

peça, por exemplo, na primeira cena do ato um, quando Roebuck e Cripple conversam sobre pedir esmolas aos ricos e aos pobres. Cripple afirma ser inútil pedir esmolas aos ricos, pois os mesmos não são caridosos; portanto, é mais fácil um pobre dar dinheiro do pouco que tem aos necessitados do que um afortunado. Roebuck pergunta se os dândis nunca têm compaixão, então Cripple explica que suas perucas os impedem de ouvir.

O humor de Farquhar também tem apelo físico por meio dos trejeitos das personagens. A personagem Lucinda é bastante caricata em seus gestos, utilizando o leque, por exemplo, no seu primeiro encontro com Roebuck; ao avistá-lo, ela bate com o leque em seu ombro para chamar sua atenção.

O jogo de palavras em *Love and a Bottle* (1698) é outra estratégia cômica bastante explorada por Farquhar. No diálogo entre Lucinda e Roebuck, podemos observar tal recurso sendo utilizado:

Lucinda: Então, você é um dos sábios do Leste?
 Roebuck: Não, madame, sou um dos tolos do Oeste.
 Lucinda: Céus, o que você quer dizer?
 Roebuck: Sou irlandês, madame, ao seu
 dispor. (FARQUHAR, 1968, p.4).³²

Nessa passagem, Farquhar utiliza antônimos (sábio *versus* tolo, leste *versus* oeste) para ilustrar o diálogo, torná-lo dinâmico e interessante.

George Farquhar estreou sua carreira de dramaturgo em Londres e, assim como sua obra por completo, sua primeira comédia apresenta traços autobiográficos por meio da personagem Lyrick, que representa o artista irlandês que tenta sua carreira em Londres. Na sociedade londrina em que Lyrick está inserido, temos as

³² Original: Lucinda: Are you then one of the Wise-men of the East?
 Roebuck: No, Madam; but one of the Fools of the West.
 Lucinda: Pray, what do you mean by that
 Roebuck: An Irish-man, Madam, at your Service.

personagens que representam tipos da época, por exemplo, Lovewell, o lorde inglês, e Lucinda, a dama inglesa com quem ele pretende se casar; há também Pindress e Brush, os criados. Roebuck e Trudge, assim como Lyrick, representam irlandeses que decidiram tentar a vida na Inglaterra, cada um com um motivo diferente. Roebuck está fugindo de suas responsabilidades na Irlanda, pois engravidou uma moça com quem não quer se casar. Trudge é a tal moça que vai à procura do pai de seu bebê. Já, Lyrick tem como objetivo escrever uma peça que faça sucesso para, assim, concretizar sua carreira.

Podemos observar Lyrick fazendo reflexões sobre os dilemas de um escritor, definindo todos os desafios que um dramaturgo enfrenta para concluir sua peça, como a construção das personagens, a introdução do drama, as preparações para os incidentes, as expressões utilizadas e a exatidão do enredo. A personagem define esses termos como suas preocupações com a obra no seguinte diálogo com Bullfinch, dona da estalagem em que ele se hospeda,

Lyrick: Há mais problemas em uma peça do que você imagina, madame.

Bullfinch: Há mais problemas com um inquilino do que você pensa, senhor Lyrick.

Lyrick: Primeiro há o decoro do tempo.

Bullfinch: O qual você nunca observa, pois mantém os piores hábitos de qualquer inquilino na cidade.

Lyrick: Então, há a exatidão das personagens.

Bullfinch: E você é a mais escandalosa que eu já ouvi falar.

Lyrick: Então há a utilização do drama.

Bullfinch: Então, você suja meus guardanapos e toalhas.

Lyrick: Então, há preparações de incidentes, trabalho com a paixão, beleza de expressão, exatidão do enredo, certeza do lugar, turno da linguagem, abertura da catástrofe (FARQUHAR, 1698, p. 33).³³

³³ Lyrick: There's more trouble in a play than you imagine, Madam.

Bullfinch: There's more trouble with a lodger than you think, Mr. Lyrick.

Lyrick: First, there's the decorum of time.

Bullfinch: Which you never observe: for you keep the worst hours of any lodger in town. Lyrick: Then there's the exactness of characters.

Bullfinch: And you have the most scandalous one I ever heard.

Lyrick: Then there's laying the drama.

As personagens estão discutindo assuntos diferentes, porém muito importantes para cada um deles; o que torna o diálogo bastante cômico. Bullfinch está preocupada em receber o aluguel de Lyrick, que está hospedado em sua estalagem há dois anos e ainda não pagou nada. A personagem de Lyrick representa não apenas o artista como produtor de uma mercadoria denominada arte, mas o artista que se torna um alpinista social por meio de sua arte. Lyrick está disposto a criar uma peça de acordo com o que o público aprovará. Um bom exemplo apresenta-se na seguinte passagem, “O que você acha do enredo? Não estaria bom para uma peça? – Meu dinheiro, senhor.” (FARQUHAR, 1698, p.68).³⁴ O escritor pede conselhos sobre sua obra e argumenta ser o dinheiro sua motivação para criar a peça.

Em *História do Riso e do Escárnio* (2003), Georges Minois afirma que o lugar do riso, na vida e na sociedade, mudou. O discurso sobre o riso e a maneira como ele é interpretado também. No final do século vinte e início do século vinte e um, de acordo com Minois (2003), o riso “está sendo ameaçado de morte, enquanto é visto triunfante” (p.605). Essa ameaça universal ao riso chama-se comercialização. A partir do momento em que o riso passa a ser um produto de consumo, ele perde seu valor subversivo e libertador.

O riso tornou-se o sangue e a respiração dessa sociedade humorística que é a nossa. Não há como escapar dele: o riso é obrigatório, os espíritos tristonhos são postos em quarentena, a festa deve ser permanente. Do mundo político aos meios de comunicação e do colégio ao clube de terceira idade, manter o cômico é inevitável. O humor universal, padronizado, midiático, comercializado, globalizado, conduz o planeta (MINOIS, 2003, p.554).

Bullfinch: Then you foul my napkins and towels.

Lyrick: Then there are preparation of incidents, working the passions, beauty of expression, closeness of plot, justness of place, turn of language, opening the catastrophe (FARQUHAR, 1698, p. 33).

³⁴ “How d’ye like the Plot? Wou’d it not do well for a Play? – My money, Sir.” (FARQUHAR, 1698, p. 68).

Esse trecho do texto de Minois traduz exatamente o que ocorre atualmente com os produtos voltados para o riso. Peças teatrais, programas de televisão, filmes, entre outros, têm como objetivo o fazer rir. Se observarmos o tema das peças escritas por Farquhar e Hughes, podemos considerar as obras dos autores um meio de expressar suas realidades como artistas. Portanto, apesar de serem artistas que precisam da aceitação de sua arte, eles ainda utilizam sua obra para refletir sobre a realidade social em que vivem, considerando o que agrada o público. Sendo assim, a arte não deixa de estar relacionada com a situação político-social do período no qual é criada e recriada. O desafio de Lyrick é o mesmo de George Farquhar e de outros autores irlandeses que foram da Irlanda para a Inglaterra com o intuito de consolidar suas carreiras artísticas e agradar um público totalmente diferente do que poderiam encontrar em seu país de origem.

O público do período apreciava as comédias e seus finais felizes, portanto, na obra de Farquhar, o desfecho não poderia ser diferente. Roebuck e Leathe accidentalmente se casam e vivem felizes para sempre. Dessa forma, a apropriação de Hughes, não apenas se mostra uma obra com valor literário independente de seu texto-fonte por ter sido totalmente desconstruída e reconstruída com estratégias diferentes, mas também discute a comédia e questiona suas regras por meio da personagem Lyrick, que questiona o fato de a comédia de costumes ter sempre um final feliz e acabar em casamento. A maior riqueza da peça de Hughes se encontra no artifício do metateatro, que remete aos dilemas do artista. Farquhar havia plantado essa semente, em sua peça, no século dezessete; Hughes sabiamente a semeou, presenteando a nós, leitores, com uma colheita farta de questões a serem discutidas. Declan Hughes identifica o potencial da personagem Lyrick, em George Farquhar, e a desenvolve, garantindo espaço para as questões artísticas que o

dramaturgo precisa resolver. O autor contemporâneo problematiza os dilemas do artista tão comuns nos séculos dezessete e dezoito, levando ao palco o desejo de vingança de Lyrick, até então rejeitado, e que decide escrever uma peça para zombar dos ingleses. Como resultado de tal ação, temos o metateatro enriquecendo a obra cômica; por exemplo, ainda na primeira cena do ato um, Lyrick se questiona sobre o que pode fazer como escritor, do que ele saberia falar e, logo, encontra a resposta, criando a personagem Roebuck, um vigarista irlandês que vai a Londres sem dinheiro e sem moral algum, com um único princípio: amor e uma garrafa.

Na introdução de seu livro *Plays: 1* (1991), Declan Hughes afirma que poucas peças antigas merecem ser reencenadas, pois a maioria deveria ser totalmente reescrita. E foi o que o autor fez com a comédia *Love and a Bottle* (1698), de George Farquhar, afirmando que “O repertório clássico representa tudo que é sagrado e sublime na literatura dramática, um cânone de peças esperando, como sinfonias, por intérpretes habilidosos darem a elas uma *performance* definitiva” (HUGHES, s/d, s/p).³⁵ Em seu ensaio *On Not Rewriting Tartuffe* (s/d), o autor afirma que Lynne Parker, diretora e cofundadora da companhia de teatro *Rough Magic*, o incentivou a revisitar *Love and a Bottle* (1698). De acordo com Hughes, “Pelo menos, nós começamos chamando de adaptação, mas eu logo percebi que [...] - a peça teria que ser completamente reescrita” (HUGHES, s/d, s/p).³⁶ Escreve ele ironicamente sobre o teatro, “Se o mercado teatral é sua principal fonte de renda... sintomas: náusea, vômito, insanidade temporária, cegueira e morte... desculpe, isto é metanol... onde eu estava? Ah sim. Se você depende inteiramente do teatro para

³⁵ “The classical repertoire represents all that is sacred and sublime in dramatic literature, a cannon of plays waiting like symphonies, for skilled interpreters to give them definitive performances” (HUGHES, s/d, s/p).

³⁶ Original: “At least, we started off calling it an adaptation, but what I soon realized needed to be done was [...] –the play would have to be completely rewritten” (HUGHES, s/d, s/p).

sobreviver, BOA SORTE!” (HUGHES, s/d, s/p).³⁷ Com bom humor, o autor expressa a dificuldade que os dramaturgos enfrentam nos negócios referentes ao teatro.

O contexto social no qual Hughes está inserido apresenta certas semelhanças à realidade de Farquhar no século dezoito quando foi para Londres investir em sua carreira teatral. Essa característica do teatro é representada nas duas versões de *Love and a Bottle*. A personagem central da obra é Lyrick, um dramaturgo irlandês que precisa escrever uma boa peça teatral em Londres para pagar seu aluguel. O assunto abordado no período de Restauração ainda faz sentido e merece ser abordado na atualidade. Provavelmente, este é um dos motivos pelos quais a obra mereceu ser reescrita: a afinidade entre os autores. Porém, essa afinidade entre Hughes, Farquhar e o tema representado por Lyrick não interfere na originalidade do autor contemporâneo na recriação da obra. De acordo com o próprio escritor, mudanças significativas foram feitas devido a uma nova técnica de escrever comédia, discutida pelo autor por meio do escritor Lyrick que, na apropriação de Hughes, assume a função de escrever uma peça dentro da peça. Essa técnica refere-se ao conhecimento do autor sobre a sociedade que está retratando, ao discutir questões de Lyrick como artista que tenta escrever sobre a sociedade local, mas, por ser de outra cultura, acaba falhando.

Todas as peças de Restauração são sobre sexo e dinheiro; *Love and a Bottle* de George Farquhar combinou-os na forma de George Roebuck, um pobre libertino irlandês que escandaliza a sociedade londrina por meio do sexo. Meu primeiro passo foi tirar este pedaço transparente de satisfação de um desejo do criador de vinte anos e fazer disto uma projeção de fantasia do principiante George Lyrick, uma figura incidental no original. Isto me deu o instrumento peça

³⁷ Original: “If the theatre business is your principal source of income...symptoms: nausea, vomiting, temporary insanity, blindness and death...sorry, that’s drinking wood alcohol...where was I? Oh yes. If you make your living almost entirely from the theatre, GOOD LUCK!” (HUGHES, s/d, s/p).

dentro da peça [...] (HUGHES, s/d, s/p).³⁸

Na comédia de Farquhar, Lyrick e seus dilemas como artista são apenas um dos assuntos abordados pelo dramaturgo. Declan Hughes identifica o potencial que essa personagem oferece para que seja discutido o assunto referente ao processo criativo do artista. Por meio dos dilemas de Lyrick, Hughes discute, em *Love and a Bottle*, (1991) a situação do dramaturgo irlandês que decide concretizar sua carreira em Londres, ser respeitado e conseguir uma pretendente rica e de alto nível. O objetivo de Lyrick, que é ser reconhecido, famoso, ganhar dinheiro, prova que, para ele, a arte não tem um fim em si mesma, mas é um meio de sobrevivência.

Conquistar o palco me tornaria livre, livre de toda esta penúria, destes trapos e deste quarto. Uma peça, uma boa peça e eu teria meios para cortejar uma dama rica, ou duas, e a fama entre os homens para que ela me desejasse, e o amor de finos prazeres que só uma dama rica poderia me proporcionar, então, Londres, com riquezas e uma dama ou duas atrás de mim, George Lyrick, sua vida de dramaturgo começaria de verdade. (HUGHES, 1991, p.210).³⁹

Mesmo assim, Lyrick se mostra preocupado com sua arte, afirmando que não quer escrever uma peça imitando o que a maioria dos escritores faz, como, por exemplo, uma comédia que termina em casamento. Essa afirmação, combinada com as mudanças feitas, na peça, por Hughes, comprovam o uso de estratégias diferentes de escrita que foram adotadas pelo autor contemporâneo.

³⁸ Original: All restoration plays are about sex and money; George Farquhar's *Love and a Bottle* combined them in the form of George Roebuck, an impecunious Irish rake cutting a sexual swathe through London society. My first step was to take this piece of transparent wish- fulfillment on the part of its twenty year-old creator and make it the fantasy projection of tyro playwright George Lyrick, an incidental figure in the original. This gave me a play-within-a-play device[...] (HUGHES, s/d, s/p).

³⁹ To reach the stage with one play would free me, ay, free me from this wretched penury, from this wretched rags, and from this wretched room. One play, and a fine one, and I'd have the means to court a wealthy woman or two, and the fame among men for her to desire me, and the love of fine pleasures such that only a rich she could afford me, and then, London, with riches and regard, and a mistress or two behind me, then, George Lyrick, your Playwright's life could begin in earnest... (HUGHES, 1991, p. 210).

Declan Hughes inicia sua reescritura definindo o local e o período em que a peça ocorre. A data é 1697 e o lugar é a cidade de Londres. A personagem de George Lyrick é a primeira a aparecer no palco, sendo seus aposentos o cenário da primeira cena na qual o aspirante a dramaturgo está trabalhando com suas personagens; recurso que resulta em uma peça (de Lyrick) dentro da peça (de Hughes). As personagens Mr. Poseright e Mockmode, criadas por Lyrick, estão falando sobre o comportamento ideal que um cavalheiro deve ter. Mr. Poseright instrui Mockmode sobre formas de tratamento, a pronúncia correta das palavras e o que fazer e o que não fazer na presença de uma dama. Tal lição de boas maneiras é responsável por uma das primeiras ironias da peça: Mockmode espirra, sendo imediatamente repreendido por Poseright, que afirma ser algo inapropriado, então Mockmode explica pensar que as pessoas faziam isso para limpar seus cérebros. Naturalmente, Poseright esclarece que cavalheiros não têm cérebro; sendo assim, espirrar está fora de questão.

A peça dentro da peça é breve e logo Lyrick aparece em um impasse ao afirmar que não sabe como prosseguir. “Corrigir o enredo sem perder a peça esta é minha tarefa” (HUGHES, 1991, p.210),⁴⁰ afirma Lyrick. Em seguida, ele expressa seu dilema que se trata da necessidade de conquistar o público com seu trabalho para melhorar sua situação financeira que é bastante crítica. Seu plano é conseguir escrever uma boa peça e assim conquistar o reconhecimento e admiração da sociedade londrina. O escritor mora na hospedagem de Lady Bullfinch que incansavelmente cobra o aluguel atrasado e, portanto, ironicamente é chamada de musa inspiradora por Lyrick. Lady Bullfinch, além de cobrar Lyrick pelo aluguel, também o critica por tentar ganhar a vida escrevendo. “Impertinência é um irlandês

⁴⁰ “To mend the plot without losing the play, there is my task” (HUGHES, 1991, p. 210).

fingir ter a posição de um dramaturgo inglês; como você poderia saber o que o povo faz, o que eles dizem, a maneira como ele pensam?” (HUGHES, 1991, p.211).⁴¹ Além disso, Lady Bullfinch afirma que Lyrick não entende como o mundo funciona, usando a expressão *The Way of the World*, que se refere a uma comédia de Restauração escrita por William Congreve, dramaturgo irlandês da mesma geração de George Farquhar. A peça de Congreve estreou em 1700 no teatro *Lincoln's Inn Fields*, tratando-se de uma típica comédia de Restauração que discute o casamento por interesse financeiro. *The Way of the World* (1700) é uma das mais famosas comédias de Restauração até hoje, e ser referida por Hughes tem bastante significado para o tema que *Love and Bottle* (1991) aborda, assim como para a compreensão do contexto histórico-social em que George Farquhar encontrava-se ao escrever o texto-fonte que inspirou a reescritura de Hughes.

A comédia contemporânea é composta por partes bastante obscenas; o que não ocorre no texto-fonte. Por exemplo, na cena dois, ato um, Cripple explica a Roebuck como ganhar dinheiro em Londres por meio da prostituição. A seguir, temos a rubrica que descreve Roebuck se prostituindo, “[...] ela o examina dos pés a cabeça, coloca a mão entre suas pernas e satisfeita com o que encontra, o leva com ela” (HUGHES, 1991, p.215).⁴² Momentos mais tarde, há a seguinte cena, “Entra Roebuck abotoando suas calças, moedas em sua mão” (HUGHES, 1991, p.217).⁴³ Farquhar teve que discutir tais assuntos polêmicos de forma mais contida devido ao período histórico ao qual pertenceu. Todavia, mesmo sendo bastante sutil, o autor do século dezessete mostrou-se bastante moderno ao apresentar no palco tais

⁴¹ “It is impertinence for an Irishman to pretend to the position of English playwright; how could you know how our fine folks go about, what they say, what they think?” (HUGHES, 1991, p. 211).

⁴² “[...] she looks him up and down, feels between his legs and satisfied with what she finds there, tugs him off with her. (HUGHES, 1991, p. 215).

⁴³ “Enter Roebuck, buttoning his trousers, coins in his hand.” (HUGHES, 1991, p. 217).

questões sociais. Na terceira cena do segundo ato, Roebuck e Lucinda, Lovewell e Trudge e Brush e Pindress fazem sexo e, de acordo com a rubrica, o som de sexo selvagem é ouvido pela plateia vindo dos lados direito, esquerdo e do centro do palco. O clímax é quebrado por Leanthé que, ao perceber o que está ocorrendo, decide acabar com a “festa” dos casais e começa a gritar “FOGO! SOCORRO! SOCORRO! FOGO! VENHAM RÁPIDO! FOGO! FOGO, VENHAM RÁPIDO! FOGO!” (HUGHES, 1991, p. 279).⁴⁴

Podemos afirmar que a obscenidade presente na comédia contemporânea torna as cenas mais chocantes, com efeito mais poderoso sobre o público atual, o que não quer dizer que a comédia de Farquhar não tenha tido tal efeito em sua época. O ponto importante a ser destacado é que quando Hughes se propõe a reescrever a comédia de Restauração na contemporaneidade, o dramaturgo precisa tornar a obra interessante e engraçada para a sociedade atual; o que não ocorreria se a forma com que os assuntos são abordados no texto-fonte fosse mantida.

Entre vários dos recursos cômicos, há o comportamento, trejeitos e o jeito de falar das personagens como Pindress e Lucinda que, em alguns momentos, gritam juntas para expressar sua preocupação e até mesmo para censurar seus pensamentos durante o diálogo. Tal expressão de histeria parece ser bastante engraçada quando imaginamos a cena no palco. Outro aspecto a ser considerado como recurso cômico são as expressões repetidas por algumas personagens ao longo da peça. Lucinda repetidamente diz “la la la” quando está contrariada ou insatisfeita. O uso do leque também é característico da personagem, na primeira vez que encontra Roebuck, por exemplo, a dama bate nas costas do irlandês com o leque para chamar sua atenção. Algumas estratégias utilizadas por Hughes referem-

⁴⁴ “FIRE! HELP! HELP! FIRE! COME QUICKLY! FIRE! FIRE, COME QUICKLY! FIRE!” (HUGHES, 1991, p. 279).

se ao que Bergson denomina cômico dos movimentos e cômico das palavras. De acordo com o autor,

A comédia pinta caracteres que já conhecemos, ou com que ainda toparemos em nosso caminho. Ela anota semelhanças. Seu objetivo é apresentar-nos tipos. Se houver necessidade, chegará a criar tipos novos. Nisso se distingue das outras artes (BERGSON, 2004, p. 122).

As características das personagens que representam tipos, como a repetição das palavras e os movimentos cômicos são elementos responsáveis por construir a comédia que, nas palavras de Bergson, é um brinquedo que imita a vida. O encontro da dama inglesa com o irlandês pobre ocorre na segunda cena do ato um, quando Lucinda descobre que Roebuck é da Irlanda, refere-se a ele como um mero cão selvagem, “Oh horrível! Um irlandês! Um mero cão selvagem, eu protesto” (HUGHES, 1991, p.219).⁴⁵ Roebuck, então responde, “Não fique surpresa, madame; o cão selvagem é tão amigável quanto qualquer cãozinho de estimação da cidade, e uma criatura muito mais animada, deixe que eu lhe diga” (HUGHES, 1991, p.219).⁴⁶ Temos, portanto, outra importante questão social sendo abordada pela comédia: a relação entre ingleses e irlandeses que, apenas pelas primeiras palavras das personagens, percebemos ser nada amigável. Lucinda, ao mesmo tempo em que fica horrorizada ao encontrar um homem irlandês, se mostra curiosa e interessada pelo país misterioso e selvagem do qual ouviu falar, perguntando a Roebuck: “Eu ouvi as mais estranhas histórias – que as pessoas usam chifres e grunhem como macacos e algumas não falam nem inglês”(HUGHES, 1991, p.219).⁴⁷ Lucinda ainda pergunta se há mulheres vivendo entre os irlandeses. E Roebuck responde às

⁴⁵ “Oh horrible! An Irish-man! A mere Wolf-dog, I protest” (HUGHES, 1991, p. 219).

⁴⁶ “Be not surprised, Lady; the Wolf-dog is as well-natured an animal as any of your city lap-dogs, and a much more animated creature, let me tell ye” (HUGHES, 1991, p. 219).

⁴⁷ “I have heard the strangest stories - that the people wear horns, and grunt like apes, and some don't even talk English” (HUGHES, 1991, p. 219).

dúvidas da dama inglesa,

Sim, sim, nós temos damas e prostitutas, faculdades e teatros, igrejas (tantas igrejas) e tavernas, casas de família e casas promíscuas, em resumo, tudo que você precisa para se gabar, exceto homens vaidosos e dramaturgos, sapos e cobras. (HUGHES, 1991, p.219).⁴⁸

Quando Lucinda pergunta por que não há dramaturgos na Irlanda, Roebuck diz não saber, porém levanta a possibilidade de São Patrício tê-los expulsado, assim como expulsou todas as criaturas venenosas do país. Mais uma ironia da comédia que provoca o riso quando pensamos na comparação que esta fala apresenta: dramaturgos e criaturas venenosas.

A expressão original *love and a bottle*, que intitula a peça de Farquhar, não é tão explorada no texto-fonte, porém é abordada por Hughes. A segunda cena do ato dois é iniciada com Roebuck no palco, proferindo sua filosofia de vida na seguinte frase: “Amor e uma garrafa, meninos [...]” e conclui “Até mesmo a mais simples das filosofias precisa de dinheiro para sua execução.” (HUGHES, 1991, p.213).⁴⁹ A questão do dinheiro começa a ser problematizada pelo autor e, a seguir, já temos uma das primeiras ironias inseridas na obra e provocadora de riso. Um jovem soldado, denominado Cripple, aproxima-se de Roebuck e lhe pede dinheiro. O irlandês, muito surpreso, indaga o jovem sobre o motivo de lhe pedir dinheiro, uma vez que é evidente que ele é tão pobre quanto o pedinte. Sabiamente, o soldado lhe responde que é exatamente este o motivo de tê-lo escolhido, afinal por não ser rico, provavelmente ele seja uma pessoa caridosa, enquanto os que têm dinheiro não o

⁴⁸ Yes yes, we have ladies, and Whores; Colleges, and Playhouses; Churches, (so many churches), and taverns; fine-houses and bawdy houses; in short, everything you can boast of, but fops, playwrights, toads and adders (HUGHES, 1991, p. 219).

⁴⁹ “Love and a Bottle, boys [...] Even the simplest of philosophies needs for its observance hard cash.”(HUGHES, 1991, p. 213).

são; e como complemento de sua teoria, Cripple diz, “[...] Pedir esmolas a um homem rico é tão inútil quanto pedir esmolas a um homem religioso” (HUGHES, 1991, p. 213).⁵⁰

A comédia do autor contemporâneo mostra-se muito poderosa e acertada, quando, em uma curta e simples fala de uma de suas personagens, levanta assuntos tão polêmicos e universais. Não obstante, esse fenômeno manifesta-se em toda a peça, como na mesma cena em que Roebuck e Cripple conversam sobre a sociedade londrina, o jovem soldado explica a Roebuck a diferença entre ser uma dama e ser uma prostituta em Londres, dizendo que “[...] as prostitutas são quem você paga e as damas são as que pagam você.” (HUGHES, 1991, p. 213).⁵¹ Explicando como as coisas funcionam em Londres, Cripple ainda afirma que Roebuck pode virar um *lord* na cidade, trabalhando para as damas.

Um recurso bastante utilizado por George Farquhar, e mantido na obra de Declan Hughes, é o que chamamos de *à parte*. Trata-se da fala de uma personagem ser dirigida diretamente ao público e não à outra personagem, proporcionando uma cumplicidade entre ambos e criando segredos no enredo da peça. Tal recurso provoca, no leitor/espectador, a sensação de superioridade em relação às outras personagens, no que se refere ao enredo e às reais intenções de cada um. Por exemplo, no diálogo entre Roebuck e Lovewell, na segunda cena do primeiro ato, no qual as personagens estão falando sobre Leanthé, irmã do cavalheiro inglês que foi para a Irlanda, onde se encantou pelo esperto irlandês que a seduziu, fato certamente desconhecido por Lovewell:

Lovewell: Você falou de minha irmã, me diga, como ela está?
Roebuck: (à parte) Agora terei de ser ardiloso. Meu querido Lovewell,

⁵⁰ “[...] as needles to beg of a rich man as a clergyman.” (HUGHES, 1991, p. 213).

⁵¹ “[...] you pay the whores, but the ladies pay you.”

um milagre de beleza e bondade, mas eu não gosto dela. Lovewell: Por quê? Roebuck: Ela é virtuosa. (à parte) Ou era antes de me conhecer. (HUGHES, 1991, p.222).⁵²

Seguindo o modelo da comédia de costumes, Hughes mantém os mal-entendidos que irão guiar as ações das personagens durante a peça. Roebuck, ao saber que Trudge está em Londres com seu filho, pede a Lovewell para ajudá-lo a escapar. Lovewell, ao encontrar Trudge, é visto por Lucinda, dama que ele corteja e pretende pedir em casamento, causando a impressão de que está se relacionando com a moça vinda da Irlanda à procura do pai de seu filho. Lucinda, ao concluir erroneamente o que viu, decide se vingar, afirmando que irá se casar com o primeiro homem que fizer a proposta. Não por acaso, será Roebuck com quem Lucinda se relacionará, uma vez que o próprio Lovewell pede ao seu “amigo” irlandês para testar a honra de sua futura esposa, tentando seduzi-la. Os conflitos se encaixam perfeitamente, proporcionando uma estrutura circular, na qual tudo está conectado. Para cada decisão tomada em cena pelas personagens, há uma razão que entenderemos nas cenas seguintes, seja com o objetivo de algo dar certo ou errado.

No ato dois, cena dois, Lovewell tenta distrair Trudge enquanto espera encontrar Roebuck que, na verdade, está fugindo da moça. O recurso que Lovewell usa para garantir a atenção de Trudge é fingir estar apaixonado por ela. Exatamente no momento em que estão juntos, Lucinda, com quem Lovewell pretende se casar, entra em cena com Pindress e flagra os dois juntos. Lucinda decide se vingar de Lovewell, pedindo à sua ama que envie uma mensagem a Roebuck para encontrá-la em sua casa naquela noite e que deixará a porta dos fundos aberta. Sem saber de

⁵² Lovewell: You talk of my sister, pray how does she?

Roebuck: (aside) Now I must be artful. My dear Lovewell, a very miracle of beauty and goodness – but I don't like her –

Lovewell: Why?

Roebuck: She's virtuos – (aside) Or was before she met me. (HUGHES, 1991, p. 222).

nada, Leanthé decide armar um encontro entre Roebuck e Lucinda, escrevendo uma mensagem praticamente igual à verdadeira com mesmo horário e local, porém quem acaba recebendo a mensagem é Lovewell, dessa forma Roebuck e Lovewell estão cientes de que Lucinda estará esperando o irlandês às dez da noite em sua casa. Lovewell, sem saber que Roebuck recebeu a verdadeira mensagem, tenta impedir seu encontro com Lucinda, dizendo que precisa do amigo para representá-lo em um duelo naquela mesma noite. Os dois acabam por ir à casa de Lucinda quando se encontram ambos pensando que o outro é a dama desejada, acabam se beijando quando percebem que estão com outro homem. Situação engraçada e que exemplifica como as coincidências dos fatos são importantes para a comédia.

O desfecho da peça de Hguhes é diferente do criado por George Farquhar. Não há final feliz para Leanthé e Roebuck, mas, sim, uma reflexão da personagem feminina em relação ao homem que ela acredita amar. A personagem, a princípio ingênua, não tem o final “ideal” para uma jovem que sonha encontrar seu verdadeiro amor, mas toma uma decisão mais madura ao recusar a proposta de casamento de Roebuck, uma vez que se trata de um homem sem escrúpulos do início ao fim da história. Na peça dentro da peça, ao desenvolver o desfecho de sua obra, Lyrick não se sente satisfeito com o que cria, criador e criatura dialogam sobre a comédia que, para imortalizar o escritor, não deveria apresentar um final feliz como todas as outras, mas, sim, ser um misto de alegria e tristeza. Roebuck torna-se uma personagem com vontade própria que leva Lyrick à loucura por ter seguido os conselhos da personagem que criou e agora está insatisfeito com os resultados que atingiu.

Mudei algumas personagens completamente, cortei e reescrevi extensamente e transformei o convencional final cômico em um confronto anárquico no qual Roebuck faz papel de Don Juan e leva

Lyrick, seu criador, ao desespero (HUGHES, s/d, s/p)⁵³.

O desfecho da peça dentro da peça é totalmente subversivo quando se trata do gênero cômico que sempre proporciona um final feliz. A peça contemporânea não termina em casamento, uma vez que Roebuck recusa a proposta de Lucinda e é rejeitado por Leanthé. Já na obra de 1698, escrita por Farquhar, o final corresponde ao que é esperado de uma comédia de costumes: Roebuck e Leanthé ficam juntos e felizes após todos os mal-entendidos serem resolvidos.

Analisar a comédia de Hughes é uma tarefa muito gratificante, pois a obra é extremamente rica em conteúdo, principalmente quando direcionamos nosso olhar para Lyrick. Na cena quatro do segundo ato, o escritor brevemente teoriza a comédia e a tragédia durante um diálogo com Roebuck. Nessa cena, há o encontro de dimensões paralelas, no qual a personagem de Hughes, Lyrick, conversa com a personagem da peça dentro da peça, Roebuck, que questiona seu próprio criador sobre o real gênero da obra que está criando. Lyrick, ao afirmar que sua obra trata-se de uma comédia, é provocado por Roebuck que pergunta se o escritor estaria satisfeito em apenas imitar outros autores como Congreve, Wycherly e Vanbrugh. E refletindo sobre sua conduta anterior, Lyrick afirma não estar satisfeito com imitações e, portanto, escreveria algo original e sobre aquilo que ele conhece de verdade, deixando de tentar escrever sobre o que imagina saber como faz com as personagens Poseright e Mockmode. Ademais, Roebuck critica as comédias que têm sempre o mesmo final feliz e que o leitor ou espectador já sabe o desfecho desde a primeira cena.

Considerando que adaptação refere-se a mudanças mais sutis e está

⁵³ I changed certain characters completely, cut and rewrote extensively and transformed the conventional comic ending into an anarchic confrontation in which Roebuck out-Juans Don, and drives Lyrick, his creator, to despair (HUGHES, s/d, s/p).

relacionada à acessibilidade da obra para certo público, concordamos com o autor quando ele afirma que seu trabalho vai além da adaptação, mas, sim, trata-se de uma recriação. Nas palavras de Julie Sanders, “[...] apropriação frequentemente refere-se a uma decisiva jornada distante do texto-fonte que torna-se uma produção cultural completamente diferente” (SANDERS, 2006, p.26),⁵⁴ portanto esse é o conceito que devemos usar para descrever o processo de criação de Hughes que se apropria da obra escrita por Farquhar e a reinventa. Em agosto de 2014, Munira Mutran e eu tivemos a oportunidade de entrevistar Declan Hughes sobre suas peças e romances. Em novembro do mesmo ano, *Interview with Declan Hughes* foi publicada no ABEI Journal. De acordo com Hughes (2014), quando questionado sobre o subtítulo *with George Farquhar* que utiliza,

A versão de George Farquhar de *Love and a Bottle* seria impossível de ser encenada agora - e o que eu fiz, o que eu tinha que fazer para levar o projeto adiante, foi muito mais do que se referem os termos "adaptação" ou "versão" - por isso, tomei de exemplo o processo de um roteirista. Um escritor tem um *script*, então entrega a outro escritor que tem carta branca para tomar o que ele acha que é importante e valioso. (HUGHES, 2014, p. 69).⁵⁵

A peça de Hughes, encenada em 1991 nos teatros *Glasgow Mayfest* e *Tricycle Theatre*, foi premiada pelo *Time Out Best Play Award*, em 1992.

Retomando T.S. Eliot (1968), um grande artista depende de outros para alcançar o real significado de sua arte, portanto a tradição é de valor inestimável na arte das letras e em qualquer outra. O autor ressalta a importância do senso histórico do artista e da compreensão do passado pelo mesmo.

⁵⁴ “...appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain.” (SANDERS, 2006, p. 26).

⁵⁵ George Farquhar's version of *Love and a Bottle* would be unstageable now – and what I did, what I had to do to get it on, was far more than would be covered by the terms 'adaptation' or 'version' – so I took the example of a screenwriter's process. One writer takes a script so far, then hands over to another writer who has free rein to take what he thinks is important and valuable.

A tradição, contudo, é um assunto da maior significação. Ela não pode ser herdada se alguém pretende obtê-la, deverá lutar muito para consegui-la. Ela envolve, em primeiro lugar, o senso histórico, quase indispensável a qualquer pessoa que pretenda continuar sendo poeta depois dos vinte e cinco anos de idade; por sua vez, o senso histórico envolve uma percepção, não só da consumação do passado, mas de uma permanente presença; o senso histórico faz com que um homem não escreva apenas tendo em vista sua própria geração e sim com o sentimento de que toda a literatura da Europa, desde Homero até a literatura de seu próprio país nos dias presentes, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem global (ELIOT, 1968, p.190).

Portanto, originalidade tem um significado diferente para Eliot (1968); não se trata de produzir a obra de arte sem influência de outros autores, o que é impossível, mas se refere à capacidade de fazer novas leituras dos mesmos textos e dar-lhes nova vida.

A mente do poeta é, sem dúvida, um receptáculo onde estão catalogados e estocados inumerados sentimentos, frases, imagens, que aí permanecem até que todas as partículas que se possam unir para formar um novo composto sejam ligadas entre si. (ELIOT, 1968, p.193).

Tania Franco Carvalhal ao escrever sobre o ensaio de Eliot referente à tradição, afirma,

Na verdade, os conceitos de originalidade e individualidade estão intimamente vinculados à ideia de subversão da ordem anterior, pois o texto inovador é aquele que possibilita uma leitura diferente dos que o precederam e, desse modo, é capaz de vitalizar a tradição instaurada (CARVALHAL, 2006, p.63).

Declan Hughes é motivado pela afinidade entre sua história como dramaturgo e a história de George Farquhar, além de escolher um texto que trabalha justamente com a realidade social do artista irlandês. A afinidade de Hughes o motivou a reescrever *Love and a Bottle* (1698), tornando-a uma obra diferente do texto-fonte. Em sua visita ao Brasil, Hughes afirmou que, para sua formação como dramaturgo,

apropriar-se da comédia de Farquhar, reescrevendo-a foi uma grande influência em sua carreira, que se manifestou em comédias que escreveu a seguir, por exemplo, *Digging for Fire* (1991).

A originalidade de Declan Hughes está representada em seu olhar assertivo para o potencial dos temas tratados na peça de Restauração e nos caminhos diferentes que escolheu percorrer. Acreditamos que Hughes atingiu seu objetivo de melhorar a comédia escrita por Farquhar, apropriando-se de *Love and a Bottle* (1698) e recriando, a seu estilo, a comédia de costumes.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção deste trabalho foi um processo de novas descobertas diárias. À primeira vista, as comédias estudadas se mostravam ricas em forma e conteúdo e propiciadoras de assuntos interessantes a serem discutidos. Contudo, a cada releitura feita, a cada colóquio com a professora orientadora e a cada encontro do grupo de pesquisa, novos aspectos surgiam, convidando a uma nova reflexão.

A pesquisa científica parece muito com um mistério a ser desvendado e enigmas a serem decifrados a cada nova leitura e elaboração de ideias, a cada novo conceito teórico interpretado, tudo em constante movimento e evolução. A única coisa que acaba nesse momento é a redação do texto, pois as ideias, aqui discutidas, permanecem vivas, assim como as obras estudadas.

O presente trabalho analisou as comédias de George Farquhar *Love and a Bottle* (1698) e *The Beaux' Stratagem* (1707), textos-fonte, e *Love and a Bottle (with George Farquhar)* (1991) e *Thornton Wilder and Ken Ludwig's adaptation of The Beaux' Stratagem* (2006), seus hipertextos escritos pelos dramaturgos contemporâneos Declan Hughes, Thornton Wilder e Ken Ludwig. A análise foi realizada com base nos conceitos de intertextualidade, adaptação e apropriação; e identificou qual conceito teórico poderia representar cada hipertexto, auxiliando o estudo e a análise das peças.

Retomando Julie Sanders (2006) e Linda Hutcheon (2006), podemos concluir que a apropriação foi realizada de forma que Hughes interpretou e recriou o texto com seu talento e criatividade. Em geral, Hughes, de forma original, transformou *Love and a Bottle* (1698) em uma comédia que, apesar de se situar no século dezoito, discute questões interessantes e atraentes para o público atual. Quanto a

Thornton Wilder e Ken Ludwig criaram uma adaptação de *The Beaux' Stratagem* (1707) para que a comédia se tornasse acessível ao público contemporâneo.

O gênero das peças de George Farquhar é o cômico e tal gênero foi mantido pelos autores que as resgataram; assim, o estudo da comédia, do riso e de seus conceitos e características foi necessário. A principal obra que embasou tal estudo foi *História do Riso e do Escárnio* (2003) de Georges Minois.

O envolvimento dos escritores nessas (re)criações também se mostrou importante para a pesquisa, pois as diferentes motivações de cada escritor exercem efeitos distintos nas obras; assim sendo, devem ser consideradas durante a análise. Beber da fonte de grandes artistas mostra-se uma ação comum entre Wilder, Ludwig e Hughes, porém as motivações pelas quais buscaram, no passado, inspiração para produzirem algo novo, no presente, são diferentes. Ensaios escritos pelos próprios dramaturgos sobre seu processo criativo e suas intenções em relação à obra proporcionaram um maior entendimento do que eles realmente pretenderam fazer. Sendo assim, o primeiro capítulo foi dedicado ao período de Restauração do teatro inglês, apresentando as características do contexto no qual George Farquhar viveu e traçou sua carreira. A história da vida e da obra do dramaturgo também foi retratada neste capítulo.

A seguir, a comédia de Farquhar *The Beaux' Stratagem* (1707) foi apreciada e as questões sociais presentes na obra foram discutidas, bem como sua estrutura e linguagem. Posteriormente, a versão contemporânea, escrita por Wilder-Ludwig, é examinada e identificada como adaptação de acordo com os conceitos teóricos nos quais a presente pesquisa foi embasada.

No terceiro capítulo, identificamos *Love and a Bottle* (1991), de Declan Hughes, inspirada na comédia de mesmo título escrita por Farquhar, como uma

apropriação, conforme o conceito proposto por Julie Sanders (2006). Como no capítulo anterior, apresentamos um ensaio sobre o texto-fonte. Ambos os capítulos trabalham com a ideia da motivação que suscitou o interesse dos autores contemporâneos a revisitarem George Farquhar.

Após a realização do presente estudo, podemos afirmar que Thornton Wilder foi motivado a reescrever *The Beaux' Stratagem* (1707) por considerar a obra de George Farquhar merecedora de encenações contemporâneas, porém pouco acessível para o público atual. O escritor norte-americano decidiu, então, reescrever a comédia fazendo as mudanças necessárias para torná-la uma peça que pudesse ser encenada na atualidade. Sua análise, diferente da de Hughes, não era sob a perspectiva de como tornar a comédia de Restauração do século dezoito uma obra de arte melhor, mas uma obra de arte mais fácil de ser compreendida e apreciada trezentos anos mais tarde. Ken Ludwig, por ter decidido continuar o projeto, permaneceu com o mesmo objetivo. Portanto, o enredo e as personagens permanecem praticamente os mesmos; e as maiores mudanças estão relacionadas à linguagem da obra que é visivelmente facilitada, além de serem introduzidas falas um tanto explicativas. O humor permanece com o mesmo tom irônico, com jogos de palavras e trocadilhos.

Ao examinar a adaptação iniciada por Wilder, ficou evidente que poucas foram as mudanças feitas por Ludwig, que respeitou as escolhas do escritor, mantendo-as. Portanto, consideramos as características que tornam a obra original como fruto do trabalho em conjunto dos escritores norte-americanos. As cenas cômicas que foram introduzidas são as maiores representantes dessa originalidade. Mesmo sendo direcionadas para o público contemporâneo, não é apenas essa característica que se mostra importante. O humor empregado é diferente do humor

desenvolvido por Farquhar e este implica a representação da identidade dos autores que se propuseram a recriar tal obra. O humor em Farquhar estava de acordo com o meio social de sua época; mesmo assim, alguns recursos podem ser vistos como atemporais se comparados à sociedade atual; como as questões do casamento, do artista e do dinheiro. Porém, alguns outros recursos tiveram que ser mais explorados, tornados explícitos para que funcionassem com o público contemporâneo.

Declan Hughes, por sua vez, é motivado pela afinidade entre sua história como dramaturgo e a história de George Farquhar; além de escolher um texto que dialoga justamente com a realidade social do artista irlandês. A afinidade de Hughes o motivou a reescrever *Love and a Bottle* (1698), tornando-a uma obra artística rica e inovadora. Sua originalidade está representada na análise feita da obra e nos caminhos diferentes que escolheu percorrer durante seu processo criativo. A originalidade de cada autor começa em suas leituras das obras e desenvolve-se na adaptação ou apropriação que o autor faz de tal leitura, (re)criando a partir disso.

De acordo com o próprio autor, ele apropriou-se livremente de *Love and a Bottle* (1698), criando uma nova estrutura para a comédia. Como resultado, temos a estratégia de peça dentro da peça que tornou a personagem Lyrick o escritor da mesma que, por sua vez, criou a personagem Roebuck, também identificado como seu alter-ego.

As personagens femininas também mudam significativamente devido a um pensamento menos machista do escritor. As mulheres apresentam personalidade e poder de escolha ao rejeitarem Roebuck ao invés de continuarem a “disputá-lo”.

Mesmo com motivações diferentes, Hughes, Wilder e Ludwig são originais como artistas ao reescreverem obras já existentes; entretanto, a qualidade de suas

obras varia justamente pelos objetivos diferenciados que os autores possuem. De acordo com a avaliação feita das reescrituras, a obra de Hughes tem maior valor literário, pois o autor não cumpre o papel de facilitador da compreensão da obra pelo público como Wilder e Ludwig.

Os processos criativos de Declan Hughes e de Ken Ludwig são bastante diferentes, uma vez que Hughes escolhe uma comédia que julga ser merecedora de melhorias para se tornar uma obra de arte de maior valor literário; já Ken Ludwig é convidado a continuar o trabalho iniciado por Thornton Wilder que tinha outro propósito ao reescrever a peça de Farquhar. Portanto, Ludwig não tem a mesma liberdade que Hughes em seu processo criativo, pois precisa escrever um texto, imaginando o que Wilder teria criado se o terminasse. Sua reescritura é também a continuação de uma obra inacabada; Ludwig escreve sob a sombra de dois artistas.

Baseada nos conceitos desenvolvidos por Linda Hutcheon e Julie Sanders, a presente pesquisa constatou que a obra *The Beaux' Stratagem* (2006) é uma adaptação, pois apresenta o texto-fonte com mudanças na linguagem para facilitar a compreensão do público atual, mas mantendo as mesmas personagens, estrutura e desfecho. Por outro lado, *Love and a Bottle* (1991) é o que entendemos por apropriação, afinal Declan Hughes reinventa o texto-fonte, transformando-o em uma obra diferente em termos de estrutura, enredo, personagens e desfecho.

De acordo com T.S. Eliot, em seu ensaio *A Tradição e o Talento Individual* (1969), um grande artista depende de outros para alcançar o real significado de sua arte, portanto a tradição é de valor inestimável na arte das letras e em qualquer outra. O autor ressalta a importância do senso histórico do artista e da compreensão do passado pelo mesmo.

A tradição, contudo, é um assunto da maior significação. Ela não pode ser

herdada; se alguém pretende obtê-la, deverá lutar muito para consegui-la. Ela envolve, em primeiro lugar, o senso histórico, quase indispensável a qualquer pessoa que pretenda continuar sendo poeta depois dos vinte e cinco anos de idade; por sua vez, o senso histórico envolve uma percepção, não só da consumação do passado, mas de uma permanente presença.

A originalidade tem um significado diferente para Eliot (1968); não se trata de produzir a obra de arte sem influência de outros autores, o que é impossível, mas se refere à capacidade de fazer novas leituras dos mesmos textos e dar vida nova aos mesmos. Na verdade, os conceitos de originalidade e individualidade estão intimamente vinculados à ideia de subversão da ordem anterior, pois o texto inovador é aquele que possibilita uma leitura diferente dos que o precederam e, desse modo, é capaz de vitalizar a tradição instaurada.

Apropriação e adaptação são, portanto, dentre os conceitos existentes, os que melhor definem as comédias de Hughes e Wilder-Ludwig respectivamente, porém a principal questão do presente estudo não é apenas definir as obras. A teoria nos ajuda a entender o processo criativo dos escritores, porém não deve ser rigidamente aplicada, afinal isso seria uma imposição de limites à arte. As definições nos servem de guias, entretanto devem ser utilizadas com cautela e flexibilidade, respeitando as particularidades de cada obra e de sua grandeza. Portanto, os conceitos teóricos passam a ser apenas uma referência que nos auxiliam em nossos estudos, uma vez que as obras analisadas vão muito além de definições intertextuais. A relação entre textos está em constante transformação e as novas teorias surgem a partir dos diferentes fenômenos intertextuais. Tais questões estão presentes nas obras de dramaturgos como Thomas Kilroy, Brian Friel e Sean O'Brien e cada autor escolhe uma diferente definição para sua proposta de

(re)criação; há conceitos como versão, tradução e até mesmo *after play*, cada um com objetivos diferentes.

Declan Hughes atingiu seu objetivo de melhorar a comédia escrita por Farquhar, apropriando-se de *Love and a Bottle* (1698) e recriando, a seu estilo, a comédia de costumes. Já Wilder e Ludwig fazem apenas uma adaptação, uma versão enxuta e facilitada de *The Beaux' Stratagem* (1707). E, pensando em suas motivações, os três escritores alcançaram seus objetivos.

Love and a Bottle (1991) e *The Beaux' Stratagem* (2006) são exemplos da importância da influência de autores na formação de outros. Ludwig (2006) afirma que Wilder pensava a literatura como uma grande continuidade e que os escritores formam uma parceria literária, apoiando-se uns nos outros. Essa visão defendida pelos três autores contemporâneos citados neste trabalho representa uma forma de fazer literatura que é responsável por clássicos estarem sendo revisitados na contemporaneidade.

A trajetória dos escritores Hughes e Ludwig em suas carreiras de sucesso apresenta inspiração e re(criação) de obras do passado e uma característica fundamental para a carreira de ambos é a inspiração e a busca por referências em outros autores.

Como dito na introdução, Ludwig tem criado adaptações e transposições de muitas obras em sua carreira. As mais recentes são *Baskerville: A Sherlock Holmes Mystery*, que estreou em janeiro de 2015, e *Tiny Tim's Christmas Carol* (2014), ambas baseadas em clássicos de Arthur Conan Doyle e Charles Dickens. Sua obra resgata e (re)significa clássicos importantes para a cena literária do passado e do presente. Assim como Declan Hughes que reescreveu *Tartuffe* (1664), de Molière, e *I Can't Get Started* (1990) sobre Dashiell Hammett e Lillian Hellman.

A estreia de Hughes, no teatro, foi com uma transposição do romance *The Woman in White* (1859) de Wilkie Collins para o palco, manifestando seu interesse pelas histórias de detetives que veio a criar, sob a influência de escritores americanos como Hammet e Chandler. *The Wrong Kind of Blood* (2006), *The Color of Blood* (2007), *The Dying Breed* (2008), *All the Dead Voices* (2009), *City of Lost Girls* (2010) and *All the Things you are* (2014) retratam Dublin sob uma perspectiva diferente. Em sua entrevista, no Brasil, Hughes (2014) afirmou que somente após Dublin se tornar uma próspera cidade em expansão, tornou-se um cenário possível para histórias de crimes e detetives. Em seus romances, podemos observar a representação das mudanças sociais e culturais na Irlanda, retratando o tempo presente: antes do Tigre Celta, seria impossível Dublin sediar crimes e investigações como ocorrem nos livros de Hughes; afinal, era uma cidade pequena onde todos se conheciam; porém, após o aquecimento econômico e a chegada de muitos imigrantes, a cidade se transformou em um cenário de potencial para o gênero do escritor.

Ambos os escritores proporcionam material vasto para ampliar e continuar o presente estudo, pois sua bibliografia é rica em adaptações, transposições e apropriações da obra de outros artistas. Infelizmente, devido às delimitações deste trabalho, não foi possível explorar os romances policiais de Declan Hughes, nem as tantas outras adaptações da carreira de Ken Ludwig, mas a riqueza da obra de ambos representa um campo vasto e rico para futuras pesquisas.

REFERÊNCIAS

ALLEN, Graham. **Intertextuality**. London: Routledge: 2000.

ANSELMANT, Raymond A. **Farquhar, The Recruiting Officer and The Beaux Stratagem: A Casebook**. Macmillan, 1977.

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994.

BENDER, Ivo C. **Comédia e Riso**: uma poética do teatro cômico. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS/EDPUCRS, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

DAICHES, David. The Restoration. In: **A Critical History of English Literature**. London: Ronald Press Company, 1960.

ELIOT, T.S. A Tradição e o talento individual. In: **Antologia de crítica literária**. Rio de Janeiro: Lido, 1968.

EWALD, A. C. **The Dramatic Works of George Farquhar: with life and notes**.

London: Forgotten Books, 2013.

FARQUHAR, George. **Love and a Bottle. A comedy. As it is acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane, by Her Majesty's servants.** Galle ECCO, 2010a.

_____. **Love and Business: in a collection of occasional verse, and eipistolary [sic] prose, not hitherto publish'd. A discourse likewise upon comedy in reference to the English stage...By Mr. George Farquhar.** Galle ECCO, 2010b.

_____. The Beaux' Stratagem. In: **Famous Plays of the Restoration And Eighteenth Century.** New York: The Modern Library, 1933.

FIRTH, C. H. **The Stuart Restoration.** Disponível em: <<http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/cmh/cmh505.html#115>> Acesso em: 22 de abril de 2013.

FOSTER, R. F. **Modern Ireland: 1600 – 1972.** London: Penguin Books, 1989.

_____. **The Oxford Illustrated History of Ireland.** Oxford: Oxford University Press, 2000.

FOX, Avika. A New Stratagem: The Making of the New Adaptation of The Beaux' Stratagem. In: **The Magazine of Shakespeare Theatre Company.** Washington, 2006.

_____. Serious Comedy: Putting on "The Beaux' Stratagem" at The Shakespeare Theatre. In: **The Magazine of Shakespeare Theatre Company.** Washington, 2006.

GARAVENTA, Joseph. Collaboratting with a Master Playwright: Ludwig and Wilder Adapt Farquhar's 'The Beaux' Stratagem. In: **Washington Post.** Washington, 2006.

GENETTE, Gérard. **Palimpsests: Literature in the Second Degree.** Trad. Channa Newman and Claude Doubinsky. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

GOLDSTEIN, Malcolm. **The Art of Thornton Wilder.** Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.

GREBANIER, Bernard. **Thornton Wilder**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1964.

HART, Nuala McAllister. **From Farquhar to Field Day**: Three Centuries of Music and Theatre in Derry – Londonderry. Dublin: The History Press Ireland, 2012.

HAWTHORNE, E. K. **Glorious Revolution**. Disponível em: <http://faculty.ucc.edu/egh-damerow/glorious_revolution.htm> Acesso em: 22 de abril de 2013.

HIRST, David L. **Comedy of Manners**. London: Methuen & Co Ltd, 1979.

HUGHES, Declan. **On Not Rewriting Tartuffe**. Disponível em: <<http://www.declanhughesbooks.com/essays.php#theatre>>. Acesso em: 20 de novembro de 2012.

HUGHES, Declan. Introduction. In: **Plays: 1**. London: Methuen Drama, 1997.

HUGHES, Declan. **Plays: 1**. London: Methuen Drama, 1991.

HUGHES, Declan. < <http://www.declanhughesbooks.com> > Acesso durante o mestrado (2012-2015).

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. London: Routledge, 2006.

KEE, Robert. **Ireland: A History**. London: Abacus, 1995.

KINSERVIK, Matthew J. Theatrical Regulation during the Restoration Period. In: OWEN, Susan J. **A Companion to Restoration Drama**. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2007.

KRAUSE, David. **The Profane Book of Irish Comedy**. London: Cornell University Press, 1982.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEÃO, Liana de Camargo. **Shakespeare na restauração**: A ilha encantada de Dryden e Davenant, uma adaptação de A tempestade. In: BETTI, Maria Sílvia. Crop. Universidade de São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, n.7, p.55- 82, 2001.

LEFEVERE, André. **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame**. London: Routledge, 1992.

LUDWIG, Ken. < <http://www.kenludwig.com> >. Acesso durante o mestrado (2012-2015).

MERCIER, Vivian. **The Irish Comic Tradition**. New York: Oxford University Press, 1962.

MINOIS, GEORGES. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOORE, C. A. **Famous Plays of the Restoration And Eighteenth Century**. New York: The Modern Library, 1933.

MORRELL, J. M. **Four English Comedies of the 17th and 18th Centuries**. Harmondsworth: Penguin Plays, 1950.

MUECKE, D. C. **Irony**. London: Methurn & Co Ltd, 1970.

MUTRAN, Munira; LULY, Camila. **Interview with Declan Hughes**. In: ABEI Journal: The Brazilian Journal of Irish Studies. São Paulo, v.16, 2014.

NOVAK, Maximillian E. Libertinism and Sexuality. In: OWEN, Susan J. A **Companion to Restoration Drama**. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.

O'BRIEN, Máire; O'BRIEN, Conor C. **Ireland: A Concise History**. Singapore: Thames and Hudson, 1985.

OWEN, Susan J. **A Companion to Restoration Drama**. Oxford: Blackwell

Publishers, 2001.

PALMER, D.J. Comedy: **Development in Criticism**. London: Palgrave Macmillan, 1984.

PAPAJEWSKI, Helmut. **Thornton Wilder**. New York: Frederick Ungar Publishing, 1968.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Operadores de Leitura do Texto Dramático. In: **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

PICKERING, Kenneth. **Studying Modern Drama**. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

PYLE, Fitzroy. George Farquhar (1677 – 1707), The Trinity Monday Memorial Discourse, 1957. In: **Hermathena**. Dublin: Trinity College Dublin, N. 92, p. 3-30, 1958.

RICHARDS, Shaun. Into that Rising Glare? In: **Field Day's Irish Tragedies**. Modern Drama. Toronto: University of Toronto Press, vol. XLIII, Number I, Spring 2000.

ROCHE, Anthony. **Vivian Mercier's Irish Comic Tradition: the man and the book**. In: New Hibernia Review. Minnesota: University of St. Thomas, vol. 8, n. 4, 2004.

ROSS, David. **Oliver Cromwell and the Restoration**. Disponível em: <http://www.britainexpress.com/History/Cromwell_and_Restoration.htm>. Acesso em: 25 de abril de 2013.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. Londres e Nova York: Routledge, 2006.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Sistema Integrado de Bibliotecas da USP**. Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP : documento eletrônico e impresso Parte I (ABNT) / Sistema Integrado de Bibliotecas da USP ; Vânia Martins Bueno de Oliveira Funaro, coordenadora ... [et al.] . - 2. ed. rev. ampl. - -

São Paulo: Sistema Integrado de Bibliotecas da USP, 2009.102 p. - - (Cadernos de Estudos ; 9)

WILDER, Thornton. < <http://www.twildersociety.org> > Acesso durante o mestrado (2012-2015).

WILDER, T; LUDWIG, K. **Thornton Wilder and Ken Ludwig's Adaptation of The Beaux' Stratagem by George Farquhar**. New York: Samuel French, 2006.