

# REPRESENTAÇÕES DA GUERRA CIVIL NA LITERATURA IRLANDESA

Munira H. Mutran



**REPRESENTAÇÕES DA GUERRA CIVIL  
NA LITERATURA IRLANDESA**



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

*Reitor* Carlos Gilberto Carlotti Junior  
*Vice-Reitora* Maria Arminda do Nascimento Arruda



FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

*Diretor* Paulo Martins  
*Vice-Diretora* Ana Paula Torres Megiani

## Apoio



Government of Ireland  
Emigrant Support Programme



An Roinn Gnóthaí Éireannacha  
Department of Foreign Affairs



W. B. Yeats Chair of Irish Studies  
Research Programme



Conselho Nacional de Desenvolvimento  
Científico e Tecnológico

Serviço de Editoração e Distribuição  
Rua do Lago, 717 – Cid. Universitária  
05508-080 – São Paulo – SP – Brasil  
Tel. (11) 3091-0458  
e-mail: editorafflch@usp.br

# REPRESENTAÇÕES DA GUERRA CIVIL NA LITERATURA IRLANDESA

Munira H. Mutran



**fflch**

FACULDADE DE FILOSOFIA,  
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

São Paulo, dezembro de 2023

### Imagem da capa

Jack B. Yeats (1871-1957). *Grief* (1951).

Oil on canvas, 102x153cm

© Estate of Jack B Yeats. All rights reserved, DACS, London / AUTVIS, Brasil 2024

Catálogo na Publicação (CIP)  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo  
Charles Pereira Campos – CRB-8/8057

---

M993 Mutran, Munira H.  
Representações da Guerra Civil na Literatura Irlandesa / Munira H. Mutran. -- São Paulo: FFLCH/USP, 2023.  
990Kb; PDF.

ISBN 978-85-7506-488-7  
DOI 10.11606/9788575064887

1. Literatura – História. 2. Guerra Civil. 3. Nacionalismo. 4. Violência. 5. Revisionismo. I. Título.

CDD 828.99

---



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença *Creative Commons* indicada.

## SUMÁRIO

Apresentação .....	9
<i>Laura P. Z. Izarra</i>	
Introdução .....	13
Os conflitos de 1916–1923 no conto irlandês: idealismo e violência .....	25
O fanatismo divide .....	53
Cathleen Ni Houlihan: rainha para Yeats, megera para O’Casey .....	83
Epílogo .....	111
Referências .....	121



*Para Maureen O'Rourke Murphy, representando todos os amigos que me deram apoio e afeto ao longo da minha vida.*



## APRESENTAÇÃO

Laura P. Z. Izarra

Aprofundar o estudo das guerras no dia de hoje, quando o mundo testemunha confrontos bélicos ciclicamente repetidos perpetuando a desumanidade, é uma busca pelo conhecimento das causas que originam essa violência e um entendimento aguçado que ilumine novos caminhos para alcançar alternativas de paz e justiça.

Munira H. Mutran abre este livro, *Representações da Guerra Civil (1922-1923) na Literatura Irlandesa*, trazendo ao leitor brasileiro o complexo contexto histórico da Irlanda no período revolucionário a caminho da Guerra da Independência que culmina numa guerra civil sem precedente nesse país. O confronto dos diversos nacionalismos defendidos por seus cidadãos ante a presença do britânico por mais de 700 anos na sua terra, e a divisão do país como a única via para a liberdade, são narrados para que o leitor e o público geral possa discernir essa complexidade que gerou incompreensão, violência e morte atroz entre irmãos. No entanto, o objetivo da autora é ver como esse período da guerra civil e suas causas

são representadas pela literatura do país, por meio de autores que vivenciaram esses enfrentamentos e suas consequências.

A seleção de textos literários, cartas e documentos do eu aqui analisados permite conhecer diversas micro histórias, seja dos próprios autores quanto de suas personagens fictícias, e sentir suas angústias, medos e sofrimentos, esperança e ideais, adentrando nos seus pensamentos. Os contos escolhidos de Frank O'Connor, Sean O'Faolain e Liam O'Flaherty, assim como os romances de Elizabeth Bowen e Liam O'Flaherty e o teatro de Sean O'Casey fazem parte do tecido da história maior de um país que busca desesperadamente seu direito de autogoverno. Eles representam o pesadelo da guerra em confronto com o sonho de liberdade à procura de uma identidade limítrofe entre a tradição celta e a modernidade. A relação entre literatura e história se faz visível quando os autores escolhidos se apropriam das dúvidas que nublam as mentes dos revolucionários e civis enquanto o palco da guerra era controlado por manobras políticas dos detentores do poder.

A arte expressa os sentimentos e as atitudes do indivíduo que passa a representar uma comunidade, um movimento cultural e político. Os construtos previsíveis nos textos literários em que a guerra é representada são os diferentes nacionalismos, as versões oficiais versus as locais, as “lealdades” que remetem a passados heroicos produzindo mitologias conflitantes de representação, por vezes ironizada. Porém, como bem expressa Mutran, os mitos são deixados de lado e “o cenário da violência de 1916 [...] seria conhecido por meio do método mimético” já que os escritores selecionados optaram “em favor do realismo, às vezes poético, às vezes simbólico.”

## APRESENTAÇÃO

É através do olhar do artista que se vivencia o sofrimento humano de um tempo distante a nós que não podemos entender. Por esse motivo, nas relevantes reflexões do epílogo, Munira Mutran faz oportunamente referências à continuidade da representação performática desse período via a dramaturgia mais recente, em que as releituras contemporâneas desses mesmos textos e situações, ensaiam novos significados desse passado para vislumbrar um futuro mais humanizado.



## INTRODUÇÃO

Uma pesquisa iniciada há muito tempo resultou em vários trabalhos, já publicados, e levou-me à Irlanda em 2016. No “Long Room Hub” do Trinity College Dublin, passei horas de estudo e desfrutei da atenção e amizade de Jane Ohlmeyer, Margaret McCurtain, Terence Brown, Margaret Kelleher, Maurice Harmon e Nicholas Grene. A pesquisa em Dublin fazia parte do projeto “Writing and Performing the Nation”, coordenado na USP por Laura P.Z. de Izarra, e versava sobre “A Violência na Literatura Irlandesa Através do Mito”. Com base em um trabalho em andamento sobre as maneiras de representação da realidade, pretendi examinar como o trauma da violência, às vezes indizível, pode ser apresentado de forma oblíqua por meio do método mítico. Nesse caso, os escritores irlandeses evitaram o uso da mimese, preferindo olhar para os períodos violentos de sua história via mito. Tal atitude transparece na frequente reescritura de tragédias gregas ou de obras canônicas das literaturas russa, francesa, espanhola e outras. As diferentes apropriações de *Antígona* e *Medea*, por exemplo, ou de *Tio Vânia* e *Ana Karênina*, estabelecem paralelos entre o contexto do passado e do presente.

Um poema curto é suficiente para ilustrar o método; em “Ceasefire”, de Michael Longley, o pano de fundo é Troia e as personagens e situações acontecem na Guerra de Troia, mas o

título e os acontecimentos relatados aludem especificamente à Irlanda do Norte:

Lembrando o próprio pai, e quase em pranto,  
Aquiles, brando, de si Príamo apartava.  
O velho rei cingia-lhe os pés, no entanto,  
Chorando com ele, em dor que o paço inflava.

Então Aquiles fez lavar o morto Heitor  
E embrulhá-lo na farda, por amor  
Ao velho rei, que estava pronto a levá-lo  
De volta a Troia, qual fúnebre regalo.

[...]

“Faço o que é preciso, ajoelho e me humilho,  
Beijo a mão de Aquiles, matador de meu filho.”<sup>1</sup>

(Longley, 1997a, p. 2)

Discutindo o poema, Longley declara que sua visão pessimista do Cessar-Fogo na Irlanda do Norte relaciona-se com o fato de que, na *Ilíada*, “a trégua é temporária, que depois do cessar-fogo, a Guerra de Troia recomeça e que o próprio Aquiles é morto”. E Longley pergunta: “Será que em meu poema eu pressionava aqueles que tinham perdido alguém ou tinham sido mutilados a perdoar antes que se sentissem prontos a perdoar?” (Longley, 1997b, p. 1).

---

1 Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira.

## INTRODUÇÃO

A mesma estratégia, desta feita com a finalidade de buscar paralelos com a Guerra Civil irlandesa, é usada em “From Antigone”: “Na mesma calamidade / Irmão e irmão, amigo e amigo / Família e família, / Cidade e cidade podem ir à luta / Por tal grande glória levados à loucura” (Yeats, 1992, p. 327).

Em relação à divisão da Irlanda em norte e sul pelo tratado de 1921, Seamus Heaney apropria-se de *Filoctetes*, de Sófocles, para descrever a ferida que nunca sara. Em epígrafe para a peça, Heaney (1990) cita trecho de um poema de W.H. Auden – “Amarás teu torto vizinho / com teu torto coração”. De autoria de Heaney também, *The Burial at Thebes* faz alusão à violência na Irlanda do Norte, mas deixa transparecer possível esperança de solução para o conflito na voz de Tirésias: “Todos os homens cometem erros. / Mas os erros não têm que ser para sempre” (Heaney, 2005, p. 59).

No Trinity College Dublin, convencida por meus interlocutores das dificuldades de um projeto tão amplo, chegamos ao consenso de que seria válido escolher um período mais restrito para análise. Devido a outros estudos em andamento, o material coletado ficou à espera de minhas reflexões. A oportunidade de retomá-lo, em parte, surgiu por ocasião da celebração dos cem anos do fim da Guerra Civil em 25 de maio de 1923. Era o ensejo para descobrir como um grupo de escritores havia presenciado, percebido e relatado os conflitos. Como a guerra civil tinha raízes profundas na história irlandesa, seria essencial, porém – como fizeram aqueles escritores –, esquadriñar os conflitos políticos que a precederam a fim de compreendê-la. Assim, o cenário da violência de 1916 a 1922, narrado no conto por Frank O’Connor, Sean O’Faolain e Liam O’Flaherty, no romance por Elizabeth Bowen e O’Flaherty, e

no teatro por Sean O'Casey seria conhecido por meio do método mimético e não através do mito, já que o grupo optou em favor do realismo, às vezes poético, às vezes simbólico.

Embora conhecendo a crítica sobre os escritores escolhidos, decidi basear minha análise e interpretação principalmente nos próprios textos e nos documentos do eu, como cartas, autobiografias, artigos e ensaios do grupo, por acreditar que a história também se escreve por meio de seus testemunhos. Além disso, minha abordagem possui frequentes citações, visto que são muitos os textos literários e de apoio que o leitor talvez desconheça e aos quais provavelmente não teria acesso.

Considero este volume um tributo aos 100 anos do Cesar-Fogo na Guerra Civil Irlandesa, como forma de contribuição aos Estudos Irlandeses no Brasil. Incluo nesta introdução algumas considerações de cunho histórico, a meu ver essenciais para o contexto que antecede o período revolucionário delineado por O'Connor, O'Faolain, O'Flaherty, Bowen e O'Casey.

## “700 anos de desgoverno britânico na Irlanda”

Em 1984, em palestra proferida na Universidade de São Paulo, o historiador David Harkness<sup>2</sup> discorreu sobre a questão irlandesa e declarou que “é sempre difícil decidir quanto retroceder no tempo para explicar as desditas da Irlanda”. E acrescentou, ironicamente, que Eamonn de Valera, quando se

---

2 Professor de História Irlandesa na Queen's University, Belfast.

## INTRODUÇÃO

pronunciava sobre o problema, costumava iniciar seu discurso invocando os 700 anos de desgoverno britânico no país. Apesar da ironia, Harkness acredita na necessidade de voltar ao passado para entender os desdobramentos históricos que culminaram na Guerra Civil.

Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo* em 18/11/1984, o historiador reafirmou a importância de uma visão retrospectiva. À pergunta “Quanto tempo se deve retroceder na busca de explicações para os rumos que a história irlandesa tomou?”, ele respondeu:

Acredito que realmente é necessário retroceder no tempo para se compreender o problema atual. Se verificarmos no mapa, veremos que as duas ilhas britânicas têm uma interação geográfica e a maior conquistou a menor porque, como se diz, a segunda estava demasiadamente próxima para ser ignorada, embora se tenha revelado demasiadamente distante para ser assimilada. (Harkness, 1984, p. 6-7)

Muitos historiadores se ocuparam das origens, causas e efeitos da Guerra Civil; não chegaram, porém, a conclusões definitivas, mas, sim, “a uma investigação de ideias e áreas”, como explica Ferriter (2005, p. 3).<sup>3</sup> Entretanto, a reflexão sobre sua inevitabilidade é frequente. Nos estudos históricos a que tive acesso, as dificuldades tendem a ser evitadas por meio da estratégia que escolhe um ponto de vista que pode ser político, social, militar ou econômico, por exemplo.

---

3 As traduções são da autora, exceto quando indicado no rodapé ou nas referências.

Para este estudo, baseado nas leituras de diferentes historiadores, um resumo dos fatos pode se tornar fonte de reflexão para novas leituras e interpretações.

## Um Olhar Retrospectivo

Um dos acontecimentos mais importantes da história irlandesa é, sem dúvida, a ocupação da ilha pelos ingleses desde 1171. Com exceção da invasão dos vikings no século oitavo, a população da Irlanda mantivera-se isolada e livre de qualquer invasão estrangeira desde os tempos pré-históricos. Com a retirada dos vikings em 1014, embora então livres, os irlandeses se envolveram em conflitos políticos; vários chefes almejavam tomar o trono e isso favoreceu a ocupação da ilha por Henrique II. Sob o pretexto de organizar e corrigir os padrões morais do país e revigorar a fé católica, o rei britânico iniciou a conquista. No entanto, o povo irlandês, de origem celta, que nessa época falava gaélico e mostrava uma civilização riquíssima na literatura e nas artes, contestou o domínio dos estrangeiros de origem anglo-saxônica de língua diferente e que, a certa altura, se tornaram protestantes. Quando os britânicos chegaram, surpreenderam-se com os mosteiros, catedrais, os monumentos e cruzes, e viram os belíssimos objetos de metal, como colares e braceletes, ou manuscritos com iluminuras e livros com poemas e sagas. Seu alto grau de cultura é um dado significativo para compreender as diferenças intransponíveis e a rejeição enfrentadas pelo invasor. Durante o período de rivalidade, alternaram-se fases de relativa submissão com outras de revoltas sangrentas. Sucederam-se movimentos com

## INTRODUÇÃO

vistas à emancipação, como “Irish Volunteers”, “Irish Republican Brotherhood”, “United Irishmen”, “Fenian Brotherhood”, “New Departure”, “Gaelic League”, “Land League” e o partido político Sinn Féin. Surgiram líderes como O’Neill, O’Connell, James Stephens, Wolfe Tone, Robert Emmet, De Valera, Parnell. Durante os séculos de ocupação, certas datas são definitivas para a história do país: por exemplo, 1649 marca a chegada de Cromwell, “eficiente, cruel e anticatólico” (O’Brien, 1972, p. 68); 1846 assinala o início da catástrofe conhecida como “The Great Hunger”. A crise da fome teve tal relevância nos destinos do país que vários historiadores a consideram a grande linha divisória na moderna história do país. Nessa época, a pobreza, as mortes e o exílio se fizeram sentir na diminuição da população, nos casamentos tardios, na mudança do gaélico para o idioma inglês e na própria índole do povo.

O período que mais nos diz respeito é o das duas primeiras décadas do século XX. Após a morte de Parnell (1891), que liderou “um movimento parlamentar dinâmico – a Home Rule [...] o movimento feniano passou a enfrentar desafios novos e muito sérios à medida que competia pela lealdade dos nacionalistas irlandeses” (Ohlmeyer, 2017, p. 76). Nessa época, as manifestações esparsas culminaram no Levante de Páscoa (*Easter Rising*) em 1916, durante o qual foi proclamada a república, que só se tornaria realidade em 1949. Segue-se um trecho da Proclamação de 1916:

Declaramos o direito do povo da Irlanda à posse de seu país e ao pleno controle de seu destino; o direito de ser soberano e inviolável. O longo período de usurpação desse direito por um povo e governo estrangeiros não extinguiu essa prerrogativa, nem poderá ela jamais ser extinta, exceto pela destruição do povo irlandês. Em

cada geração, o povo irlandês tem afirmado seu direito à liberdade e soberania nacionais; seis vezes durante os últimos três séculos eles o têm assegurado com armas. (Citado em Ohlmeyer, 2017, p. 71)

A reação dos britânicos é descrita no ensaio de Jane Ohlmeyer:

Os britânicos, atolados em um conflito global conhecido como a Grande Guerra ou Primeira Guerra Mundial (1914–1918), sufocaram o levante com força desnecessária. A batalha durou seis dias. O centro da cidade, especialmente a área ao redor do Correio Central, foi devastado e 440 pessoas morreram, incluindo 250 civis. No dia 30 de abril, para evitar mais mortes, Pearse declarou rendição incondicional. (2017, p. 70)

E os acontecimentos posteriores e os efeitos da revolução? Segundo Ohlmeyer,

A rebelião foi um fracasso militar e a reação inicial dos meios de comunicação foi de total condenação. Tudo isso iria mudar rapidamente quando o governo submeteu a julgamento perante a corte marcial e executou 15 dos principais líderes do levante, apesar dos crescentes protestos na Irlanda, Grã-Bretanha e América. (2017, p. 70)

Recrudescer a violência no período de 1918 a 1920, conhecido como “The Troubles”, “Calamidades”. O “Irish Constabulary” e o exército britânico são reforçados pela chegada de soldados especiais, conhecidos por sua agressividade, que foram apelidados de Black and Tans devido às cores do uniforme. Cresce a violência de ambos os lados: os irlandeses organizam emboscadas, incursões a quartéis, incêndios de “big houses” dos anglo-irlandeses; os Black and Tans brutalmente perseguem e executam guerrilheiros e civis. A situação é de guerra e o povo aspira à paz. A comunidade internacional

## INTRODUÇÃO

reage e, na Inglaterra, o povo sente que “a campanha de terror dos britânicos estava derrotando eles mesmos” (Ferriter, 2005, p. 245).

Em reunião em Londres, as autoridades irlandesas, exauridas com as discussões sem fim, assinaram um tratado, o Anglo-Irish Treaty, em 6 de dezembro de 1921:

O Tratado Anglo-Irlandês de 1921 dividiu a Irlanda nacionalista. Aqueles que eram a favor do Tratado argumentaram que o ímpeto político depois de 1916 era assegurar a escala máxima de independência, mas não a república. Os que se opunham ao Tratado não queriam nada menos do que uma república. (Ohlmeier, 2017, p. 82)

Tal divisão provocou a Guerra Civil que durou dez meses.

## O Trágico Conflito

“De todas as guerras, a Guerra Civil, para seus participantes, é a mais difícil de entender.”

Sean O’Faolain (1957, p. viii)

Ficou evidente, após o Tratado, a inevitabilidade do confronto. Aliás, no livro *Michael Collins and the Civil War*, de T. Ryle Dwyer, o título de um dos capítulos é “Civil War can only be averted by a miracle”, palavras atribuídas a Michael Collins: “Se a guerra civil irromper – e, a menos que haja uma mudança de tom e de táticas, parece que ela somente poderá ser evitada por um milagre” (citado em Dwyer, 2012, p. 121).

A inevitabilidade da guerra se deve a dois fatos: o tratado “não cumpriu a promessa de uma república e incorporou o juramento de obediência à Coroa” (Ferriter, 2005, p. 243). O “oath” soava irônico, pois quem poderia pensar em “juramento de obediência” após séculos de submissão e revolta? E, ainda pior, o documento dividia o país em duas partes (Partition): o Ulster, ou Irlanda do Norte, e Eire, o sul da Irlanda, que seria um Estado Livre. Embora se falasse que, no futuro, a Irlanda do Norte seria devolvida, que o Tratado era apenas um ponto de partida (um dos argumentos de Collins), muitos se perguntaram: “ponto de partida ou traição?”. Um dos líderes afirmou com amargura que “a Irlanda do Norte estava perdida” porque “as concessões eram ilusórias, pois dependiam da concordância do Parlamento da Irlanda do Norte, organizado para a recusa em fazer tais concessões” (O’Brien, 1972, p. 150).

Em 1922, depois da ratificação do Tratado pelo governo irlandês, as tropas britânicas iniciaram sua retirada do país. Os partidários do Estado Livre e aqueles pela república entraram em um conflito que, segundo Bill Kissane, é impossível de tratar em sua complexidade e difícil de explicar, embora o autor tente fazê-lo no capítulo 5, “Explaining the Intractability of the Conflict”, no seu livro *The Politics of the Irish Civil War*. É verdade que o IRA (Irish Republican Army) não estava preparado para enfrentar o Free State Army. Segundo Kissane, “estava claro que ao IRA faltava uma estratégia bem definida, a não ser a de recuar para defender as áreas em que atuavam. Eles estavam tão convencidos de que a reação ao Tratado não resultaria em guerra civil que, no início da luta, reagiram muito lentamente” (2007, p. 79). Assim, conclui Kissane, “se o IRA não conseguiu defender Tralee nem por um dia, essa era uma indicação de que eles não podiam vencer a guerra civil” (2007,

## INTRODUÇÃO

p. 79). Após inúmeras derrotas dos republicanos, o Cessar Fogo era inevitável. Em 25 de maio de 1923, eles se renderam.

Uma das perguntas mais frequentes a respeito da guerra civil é o papel que ela desempenhou na história da Irlanda. A resposta para a questão é de grande complexidade pois cada um dos que se debruçaram sobre o problema tem em mente a sua interpretação e a sua abordagem, tornando difícil um esboço do quadro completo. Isso fica claro na leitura de “Historians and the Civil War”, no já mencionado *The Politics of the Irish Civil War*, em que o autor afirma que “o debate histórico irlandês é fragmentado e permanece fixo no papel de personalidades em produzir o conflito. A ênfase na responsabilidade individual tem sido tão forte que não tem havido uma análise do problema da causalidade” (Kissane, 2007, p. 202). Em sua conclusão, Bill Kissane reconhece e lembra que seu livro oferece principalmente uma história política em vez de uma história militar do conflito (2007, p. 11) e que não há espaço ali para enumerar diversos fatos sobre as consequências negativas do conflito (2007, p. 239) e ainda como a sociedade reagiu à Guerra Civil. Ele cita o jornalista e crítico Fintan O’Toole, que definiu a reação:

Há duas maneiras pelas quais uma sociedade que pensa ser especial pode reagir ao descobrir que é capaz de brutalidades. Uma maneira é fingir que nada aconteceu e se refugiar na fantasia da pureza espiritual. Outra é tornar-se cínica e mesquinha, sem nenhuma esperança no processo político. A tragédia dos irlandeses é que eles agiram dessas duas maneiras ao mesmo tempo” (citado em Kissane, 2007, p. 230)



## OS CONFLITOS DE 1916–1923 NO CONTO IRLANDÊS: IDEALISMO E VIOLÊNCIA

Um dos mais famosos contos que retratam o período tumultuado que vai do Levante de Páscoa ao fim da Guerra Civil é “Guests of the Nation”, de Frank O’Connor, cuja obra é voltada para a vida na Irlanda. Em uma rápida recapitulação de suas coleções de contos, observam-se vinte sobre crianças, dezessete sobre adolescentes e jovens imersos no processo de iniciação à vida adulta, muitas sobre velhos, padres, professores, exilados e revolucionários. Tais personagens fazem parte de “uma população submersa” que se caracteriza pela solidão, tema universal, mas que naquelas narrativas têm a marca do autor, isto é, a mistura de situações tristes às que provocam o riso. A expressão “população submersa” é usada em *The Lonely Voice*, no qual o escritor reflete sobre a natureza do gênero conto; sobre a personagem da ficção curta, ele escreve que “na verdade o conto nunca possui um herói. Em seu lugar, encontra-se uma população submersa” (O’Connor, 1985, p. 18). “Guests of the Nation” trata da difícil relação entre guerrilheiros irlandeses e soldados britânicos que se tornam amigos, quase irmãos. A narrativa simboliza a impossibilidade de convivência pacífica e ocorre durante os “Troubles”. A origem do conto se encontra na experiência do jovem O’Connor,

cheio de ideais nacionalistas que, no entanto, o desiludem ao viver a realidade da guerra. Aos quinze anos, ele era “o menino de recados” do IRA; em 1918, alistou-se como voluntário na Primeira Brigada do Exército Republicano Irlandês; em 1921, Cork, terra natal de O’Connor e O’Faolain, apresentava um cenário de guerra: “No coração da cidade em ruínas, a sede da prefeitura e a biblioteca pública haviam sido incendiadas; roucas com o estrondo dos rifles e metralhadoras eram as longas noites” (Hendrick, 1969, p. 4).

Em fevereiro de 1922, O’Connor e seu amigo Sean Hendrick compareceram a uma assembleia em Dublin; Hendrick assim a descreve: “Todos os líderes estavam no palanque, e mais de duzentos delegados presentes. Foi um tempestuoso encontro, mas os dois lados, embora se expressassem com discursos inflamados, davam a sensação geral de querer evitar uma divisão a todo custo” (1969, p. 7).

Não foi possível, entretanto, evitar a guerra fratricida. Quando ela começou, os dois jovens foram designados para trabalhar na correspondência e propaganda do IRA – o que muito os decepcionou, principalmente porque haviam visto outro amigo, Sean O’Faolain, “com um rifle no ombro, desfilando pela cidade em um caminhão” (Hendrick, 1969, p. 8). Queriam ação... que romântico lutar pela Irlanda!

O primeiro trabalho dos dois foi censurar o jornal “Cork Examiner”, decididamente a favor do tratado. Logo depois, ambos foram presos; O’Connor foi enviado para um campo de prisioneiros onde ficou durante um ano, “ano que o abalou profundamente”, como ele conta em *A Boy in Prison* (1994, p. 9). Esse texto de 1934 relata em detalhes, com tristeza e amar-

gura, as lembranças de seus companheiros de cela, a imundície em que viviam, a rotina diária e a primeira noite na prisão:

A cela, inadequada para uma pessoa, tinha quatro; três dormiam no chão e um ao lado do aquecedor [...] em minha primeira noite na prisão, fui acordado pela luz da lanterna do guarda iluminando meu rosto [...] e por um longo tempo não consegui dormir, pensando na morte e qual seu significado, pensando no jovem condenado na cela ao lado, que morreria em pouco tempo. Eu o imaginava como a encarnação de todos nós, jovens, pobres, desorientados, lutando contra o quê, não sabíamos; pensei na mãe dele, talvez sobrevivendo miseravelmente em algum cortiço – imaginando-a sentada junto à lareira naquele momento, às vezes gritando, outras se debatendo, às vezes silenciosa e quieta, enquanto os vizinhos tentavam confortá-la. (O'Connor, 1994, p. 292–293)

O jovem insone continua, sem querer, pensando na mãe do condenado – como ela iria procurar o pároco e implorar que ele intercedesse pelo filho, e como o padre, exausto, prometeria que sim (talvez sem nenhuma intenção de manter sua promessa); e então ela escreveria para seu menino e lhe diria que a Virgem Maria e Cristo Crucificado o protegeriam; e, em sua imaginação, O'Connor vê a mulher indo cedo para a missa; rezando com lágrimas nos olhos, pediria a intercessão de Jesus pelo seu filho; e, “no mesmo instante, um soldado de uniforme verde de rosto pálido e brutal colocaria o revólver na cabeça do jovem sangrando e se contorcendo na outra cela. E isso era a vida” (1994, p. 233).

Na época em que estiveram na prisão, O'Connor e seu melhor amigo votaram contra a greve de fome dos prisioneiros “por não acreditarem no evangelho da liberdade e do autossacrifício e na ‘veneração dos heróis’ como Pearse e

MacSwiney” (Steinman, 1994, p. 299). A grande maioria tinha votado a favor da greve porque buscavam “uma vitória moral”. Eles, porém, começam a perceber que o movimento rejeitava a vida. Thomas Flanagan elogia o comportamento de O’Connor,

um ato notável de independência moral por parte de um jovem de vinte anos, um ato que o impeliu não contra os britânicos nem contra o Estado Livre, mas contra os homens cujos ideais compartilhava e cuja amizade ele prezava. (Flanagan, 1969, p. 156)

Outros acontecimentos na prisão o marcariam para sempre, como por exemplo:

Um jovem do sul recebeu um telegrama que dizia que sua mãe estava morrendo e imploravam para que fosse vê-la. Só se podia conseguir liberdade condicional se fosse assinada uma declaração de obediência [à Coroa]. (A opinião no campo de prisioneiros era absolutamente contrária à assinatura). Era uma pena, pensei, que Deus não tivesse feito as mães com a mesma durabilidade dos princípios. A mãe, feita de material perecível, morreu. (O’Connor, 1994, p. 302)

Muito mais tarde, em sua autobiografia *My Father’s Son* (1970), O’Connor ainda lembra o sofrimento do tempo em que se viu prisioneiro e quando foi liberado, enquanto a Guerra Civil chegava ao fim:

Saí do campo de prisioneiros com a idade de vinte anos, sem dinheiro, sem emprego. A Guerra Civil havia acabado naquele instante e, como o lado que escolhi fora derrotado, percebi que um ex-criminoso incorrigível como eu não conseguiria empregos, quaisquer que fossem no novo governo. (1970, p. 3)

De acordo com Richard Ellmann, em seu artigo “Michael–Frank”, “O’Connor insistia que a Guerra Civil havia se desviado de um protesto romântico para uma fantasia mortífera” e que, “na primavera de 1923, percebera que tanto os inimigos e amigos da invisível República – seu presidente, talvez adequadamente um matemático – estavam enlouquecendo” (Ellmann, 1969, p. 155).

O conto mais significativo e de grande valor literário do período dos “Troubles” é “Guests of the Nation”, cuja simplicidade é realçada pelo método realista com toques poéticos, enquanto o uso do diálogo e ironia transmite o dia a dia das personagens. Embora tenha como contexto os conflitos entre os movimentos nacionalistas com os ingleses, a atmosfera na casa isolada parece ser de convivência pacífica. Logo, porém, a violência sem sentido se manifesta. A trama revela dois jovens rebeldes tomando conta de dois ingleses, seus reféns. Na rotina de todos os dias, sem nada de importante para fazer, os quatro discutem política e religião ou ajudam a dona da casa, velhinha rabugenta, nas tarefas domésticas. Ao cair da noite, um dos ingleses pergunta: “E então, gente, como é?”. É o sinal para o jogo de cartas, tão apreciado por todos. Durante a conversa, o passado e ansiedades de cada um afloram, ou piadas os fazem rir – as hostilidades, esquecidas, estão lá longe. A cena é de bons amigos, companheiros (palavras repetidas muitas vezes na narrativa) jogando cartas. Numa noite, entretanto, chega alguém do IRA que adverte os jovens, sem nenhuma experiência de guerra, que os reféns devem morrer em represália pela morte de irlandeses nas mãos dos ingleses. Não, não é possível, não compreendem:

Na verdade, aqueles dois, embora estrangeiros, eram como um mato da região: se plantados, em qualquer lugar, dali a Claregalway, criariam, sem dúvida, raízes fundas na terra. Nunca tinha visto dois homens gostarem tanto de nosso país como eles. (O'Connor, 1996, p. 86)

Atônitos, assustados, os rapazes tentam entender. O diálogo que se segue demonstra sua ingenuidade e inexperiência:

Ele olhou para mim surpreso e disse:

— Pensei que soubesse que eles são nossos reféns.

— Reféns? — perguntei.

— O inimigo prendeu gente nossa, e agora estão falando de matá-los — disse. — Se matarem nossos prisioneiros, vamos matar os deles.

— Matar Belcher e Hawkins? — perguntei.

— E você acha que estamos com eles aqui para quê? — perguntou.

— Você devia ter dito isso para a gente desde o começo.

— Como assim? — ele disse. — Vocês é que deviam saber disso.

— Como é que a gente ia saber, Jeremiah O'Donovan? — eu disse.

— Como é que a gente podia ter imaginado isso depois de eles estarem com a gente há tanto tempo? (1996, p. 99)

A partir desse momento, fica muito difícil para os jovens encararem os ingleses e conversarem como se nada estivesse acontecendo. A cena final é terrível, quando os condenados argumentam e lembram a amizade que sentiam por eles, antes da execução no meio da noite, lá no pântano, por O'Donovan. O narrador descreve a intensidade dos seus sentimentos após a cena:

Noble diz que o que viu parece ter sido ampliado mais de dez vezes, como se não houvesse nada no mundo inteiro a não ser aquele pedaço de pântano com só dois ingleses enrijecendo lá no fundo. Mas, para mim, foi como se o pedaço de pântano onde estavam os dois ingleses se encontrasse a milhões de milhas de distância, e como se até Noble e a velha murmurando orações atrás de mim, e os pássaros e as malditas estrelas estivessem todos muito longe, e eu fosse pequenino, perdido e solitário como uma criança perdida na neve. E nunca mais senti nada igual, em tudo o que aconteceu depois. (1996, p. 106)

A meu ver, um dos temas preferidos de O'Connor – o ser solitário que busca o contato humano com outro – é destacado em “Guests”. Tanto Belcher, o grandalhão inglês, bondoso, silencioso e cortês, cuja única paixão é jogar cartas, quanto Hawkins, falante e divertido, apegam-se aos jovens e à velhinha, sem nunca pensar em princípios; o mesmo sucede com os irlandeses ingênuos para quem, até então, as hostilidades eram mais fantasia do que realidade. Sua tragédia é se encontrarem numa guerra que não lhes pertence.

## Diferentes pontos de vista sobre a Guerra Civil

Liam O'Flaherty (1896–1984) nasceu em Inishmore, nas ilhas de Aran no oeste da Irlanda. O gaélico foi sua primeira língua. Embora tenha publicado catorze romances, como *The Informer* (1925), *Famine* (1937) e *Insurrection* (1950), é hoje lembrado principalmente pelos contos. Aconselhado a escrever sobre o que mais conhecia, “gaiivotas e cõngrios, a vaca de

um camponês, ou o voo de um melro” (O’Brien, 1973, p. 24), ele se voltou para o cenário das ilhas de Aran. Além de poucos contos urbanos onde a cidade é feia e suja e onde a corrupção e o desespero prevalecem, O’Flaherty dedicou-se principalmente à região rural em várias modalidades de narrativas. Em algumas, descreve o contato de bichos com o homem – mais cruel e mais selvagem que os animais; em outras, mostra o bicho sozinho na natureza e, nesse caso, fica evidente em seu conto o parentesco entre a ficção curta e a poesia. Uma boa ilustração é “A Tola Borboleta”, cuja vida breve é relatada desde os instantes em que desdobra as asas úmidas para secá-las ao sol, passando pela alegria de viver em meio às flores, até o momento de terror ao enfrentar o mar desconhecido e a morte. Nesse conto, O’Flaherty alude à beleza e à fugacidade da vida da borboleta e nossa. De manhã, é só alegria:

E por toda a parte volteando, e esvoaçando, e balouçando, e curveteando, a borboleta viu milhares de outras borboletas, todas diferentes na cor e no tamanho, mas todas lindas, volteando sem cessar. A borboleta juntou-se àquela multidão apressada passando de uma flor à outra, sugando-lhes o néctar. Descansava de vez em quando ao calor radiante do sol. Brincava com outras borboletas. (O’Flaherty, 1996, p. 149)

À tarde, porém, a borboleta voou para a praia; animada com o vento, afastou-se da terra; não entendia o que era aquela “surpreendente planície” e tenta voltar. Mas todos os sinais de terra haviam desaparecido. O mar, cercado pelo céu, era planície azul, sempre igual. A borboleta batia levemente as asas resplendentes. Embora lutando com todas as forças, ela cai:

As asas tombaram e pulsaram como tinham feito ao sair da crisálida. O corpo tocou a crista do mar. As asas vibraram uma vez ainda, e depois a água do mar nelas infiltrou-se como tinta em mata-borrão. A cabeça redonda agitou-se levemente. E ficou-se imóvel a borboleta. (1996, p. 151)

Outro tipo de narrativa justapõe duas visões da vida rural irlandesa: uma visão conta a alegria de ser jovem, de trabalhar no campo, de experimentar o amor, e aqui lembramos de “Semeando a Primavera”; outra mostra a pobreza, a velhice e o exílio, como em “A Carta” e “A Partida para o Exílio”. Dos contos sobre a Guerra Civil destacam-se “The Sniper” (1922), “Civil War” (1924) e “The Mountain Tavern” (1929). Mais do que o realismo com toques de romantismo como nos contos de O’Connor, a ficção de O’Flaherty sobre os conflitos mostra “um mundo cruel, naturalista, darwiniano, no qual somente os mais fortes sobrevivem” (Cahalan, 1991, p. 53).

De acordo com A.A. Kelly (1976, p. 27), “The Sniper” deve ter sido escrito logo depois que O’Flaherty se juntou aos Republicanos que tomaram de assalto o edifício “Four Courts” em 1922. Nessa narrativa, o protagonista sem nome, um franco-atirador, se vê encurralado em um telhado de Dublin para matar ou ser morto. No final do conto, ele descobre que o homem que atingiu é seu irmão. Tal enredo indica o fanatismo de todos os envolvidos na Guerra Civil (1922–1923) em que amigos, companheiros e até mesmo parentes, como irmãos, hostilizaram-se devido ao Tratado de 1921.

A descrição de Dublin, no momento histórico em que se iniciava a Guerra Civil, tem valor documental:

O longo crepúsculo de junho esmaeceu na noite. Dublin jazia envolta na escuridão a não ser pela fraca luz da lua que brilhava através das nuvens, lançando uma luz pálida, semelhante à da madrugada, nas ruas e nas águas do Liffey. Ao redor das Four Courts sitiadas troava a artilharia pesada. Aqui e ali, metralhadoras e fuzis quebravam espasmodicamente o silêncio da cidade, como cães latindo em fazendas solitárias. Os Republicanos e os soldados do Estado Livre estavam travando a Guerra Civil. (O’Flaherty, 1999, p. 96)

No conto muito breve, como geralmente acontece na ficção curta de O’Flaherty, um jovem franco-atirador encontra-se no topo de um prédio perto da O’Connell Bridge. Ele tem “um rosto magro e contemplativo de um estudante, mas os olhos mostram o brilho frio de fanatismo” (1999, p. 96). Quando o jovem acende um cigarro, uma bala e outras mais o aterrorizam e seu coração dispara. Olhando para um carro militar do inimigo, ele raciocina: “Queria atirar, mas era inútil. Suas balas nunca penetrariam o aço do monstro cinzento” (1999, p. 97). Enquanto isso, ele ouve passos se aproximando de seu esconderijo e, ferido no braço, finge-se de morto. O outro atirador se expõe e ele o atinge: “A avidez pela batalha se extinguiu. Sentiu remorso [...] Batendo os dentes, amaldiçoou a guerra, amaldiçoou a si próprio, amaldiçoou todo o mundo” (1999, p. 98). Sente curiosidade em saber quem é o inimigo morto. Talvez fosse um conhecido antes da divisão do exército? Virando o corpo do inimigo, vê o rosto de seu irmão.

Alguns críticos condenam tamanha coincidência, mas A.A. Kelly afirma que “a surpresa no fim da narrativa segue a velha tradição de Maupassant e O. Henry com finais surpreendentes” (1976, p. 27). Acredito que O’Flaherty não buscava usar um recurso técnico de final surpreendente como nos autores citados. “The Sniper” simboliza a tragédia da Guerra

Civil quando um homem literalmente pode matar seu irmão.<sup>1</sup> Considerando que os cidadãos de um país formam uma grande família que, na guerra civil, se divide de acordo com opiniões divergentes, a luta realmente se dá entre irmãos.

Como em “The Sniper”, o conto “Civil War” é breve, mas apresenta mais descrições do local, e são duas as personagens com temperamentos opostos em conflito, embora ambos sejam republicanos. Encontram-se no teto de um prédio onde não têm chances de escapar. Podem ver toda a cidade e “seus inúmeros telhados como na planície acidentada, silenciosa, um grande teto cobrindo a multidão que dormia” (O’Flaherty, 1999, p 121). Pelas alusões no conto, o tempo em que a ação transcorre é o fim da Guerra Civil. Derrotados, sem saída, os dois homens em seu esconderijo discordam de um ato de rendição. Jim Dolan, o mais jovem, nacionalista ingênuo, veste um terno azul especialmente comprado para o levante e que agora estava rasgado e sujo. Pensa na esposa, nas suas mãos delgadas e delicadas, seu rosto rosado, seus cachos louros e seus olhos de um azul pálido. “Só pensou nela porque ela representava o mundo, comparado ao deserto onde ele estava completamente isolado da vida, em um telhado com o demônio” (1999, p. 184). O demônio é Murphy, o tipo de guerrilheiro fanático e cruel que mata por prazer. Ele não admite a rendição e avisa o aterrorizado Dolan que o matará caso tente se render. Entretanto, quando chegam os soldados de uniforme verde, o jovem tenta se entregar. Todos os ideais esquecidos, é assim que ele se sente naquele momento:

---

1 O mesmo tipo de “coincidência” encontra-se no conto de Ambrose Bierce, “A Horseman in the Sky”, sobre a guerra civil americana, em que o pai, a favor do Sul, é atingido pelo filho que luta pela União.

Ele não era mais um revolucionário. Era um prisioneiro à mercê de um louco assassino [...]. Tentou gritar e acenar com as mãos, mas o terrível poder do homem ao seu lado prendeu sua língua ao céu da boca e deixou suas mãos sem vida. (1999, p. 186)

É importante observar como mesmo um companheiro republicano pode tratar Dolan com tanta brutalidade, até tentando matá-lo. Chegam os soldados inimigos, atiram em Murphy, e Jim, de joelhos, acenando com os braços, suplica que o tirem dali e grita: “Eu não atirei. Ele era louco. Minha esposa, minha esposa” (1999, p. 188).

Demonstrando que a brutalidade é característica dos dois lados, Jim vê “dois rostos frios e cruéis, olhando friamente para ele. Gradualmente viu os semblantes mais frios e mais cruéis, os beijos se arregaçando com um rosnado e os olhos se estreitando” (1999, p. 188). São como bichos. Um dos temas recorrentes da ficção de O’Flaherty é que o homem é capaz de agir como um animal. Em “Civil War”, a bestialidade dos soldados se revela em seu “rosnar” e no “estreitar de olhos” antes de atirar, atitude típica de um animal feroz antes de atacar. A violência aparece com frequência nos contos de O’Flaherty, quando um bicho impiedosamente caça o outro, como por exemplo em “Esporte: Matar”, sobre a caça a um coelho por um menino e seu cão. O trecho a seguir descreve a luta do animal pela sobrevivência:

O coelho rastejou pelo túnel formado por um sulco liso do penhasco sob a rocha. Suas patas faziam um som áspero, enquanto as pernas, uma após a outra, arremessavam o corpo para frente. Deixou um rastro de pelo marrom atrás de si. No meio do caminho, parou ofegante. Viu o focinho preto do cão remexendo e bufando na outra ponta. (O’Flaherty, 2006, p. 91)

O cão de um lado do túnel e o menino do outro — o coelho fica imóvel. A narrativa detalha a avidez do menino e do cão e o sofrimento e terror do animalzinho. A violência, afinal, revela-se muito maior no ser humano: “O menino agarrou as patas do coelho, furiosamente chutou as costelas do cachorro e despedaçou a cabeça do coelho na rocha” (2006, p. 94). Se compararmos o final de “Civil War” com o de “Esporte: Matar”, veremos que eles se assemelham no violento e cruel comportamento do ser humano.

“The Mountain Tavern” representa também a Guerra Civil, mas dessa feita em um esconderijo dos republicanos nas montanhas. O início do conto traz, mais uma vez, o cenário em que a rápida ação acontece. Concordo com um crítico que vê no parágrafo inicial um eco do final de “The Dead”, de James Joyce; no entanto, isso não impede que se admire a beleza do texto em outro contexto:

A neve caía. A estrada vazia, plana, sem cercas há muito tinha desaparecido. Agora a neve branca caía continuamente na terra virgem, toda branca, toda silenciosa, entre os picos sombrios das montanhas [...] E tão silenciosa, oh, tão silenciosa quanto uma igreja vazia. Não havia absolutamente nada, nada absolutamente, a não ser flocos brancos de neve caindo silenciosamente na neve caída. (1999, p. 303)

Na paisagem de sonho (ou de pesadelo?) surgem três soldados cobertos pela neve; um deles, gravemente ferido, sangrando muito, mal consegue andar. Os três deixam pegadas na neve, logo preenchidas pela neve que cai no completo silêncio. Procuram um local para se abrigar e, quando finalmente alcançam a taverna na montanha, encontram pessoas desabrigadas, pois a casa tinha sido incendiada. Uma mulher, duas crianças

e alguns homens tentam resgatar objetos das ruínas. Um dos soldados se aproxima do grupo, apresenta-se e informa que um deles está morrendo, e pergunta se podem ajudá-los. Silêncio. Ninguém fala ou se move. Indiferentes. O breve resumo de “The Mountain Tavern” indica que o conflito entre os republicanos e os soldados do Estado Livre aconteceu antes de iniciada a ação do conto. O’Flaherty optou por explorar outro tipo de violência da Guerra Civil, mostrando o sofrimento da população civil que reage com revolta e alienação. Assim, ao contemplar o soldado agonizando, a mulher não se perturba, só exprime a revolta de ter perdido tudo pela causa nacionalista:

Veja o que vocês fizeram! Explodiram minha casa. Me deixaram sem lar e sem um centavo com sua guerra. [...] Deixa que morram. Não morreram por minha causa. Sua luta me arruinou e destruiu. Por três longos anos, vocês vindo pra cá e pra lá, roubando e desviando viajantes honestos de minha porta. Por três longos anos eu os abriguei todos aqui. E agora vocês se voltam uns contra os outros como cães? (O’Flaherty, 1999, p. 307)

Olhando para os três soldados e concordando que ela tem razão, o grupo os fita com ódio. “Seus olhos não demonstram compaixão. Olham fixamente, sem falar, sem nenhum movimento, a crueldade de crianças olhando um inseto sendo torturado” (1999, p. 308). Na Guerra, todos sofrem, todos são impiedosos, como demonstra O’Flaherty em seus três contos sobre a Guerra Civil.

## “A Desilusão no Fim de Tudo”

“Nenhuma coletânea de contos do século XX está mais saturada por uma aura de tempo e de espaço determinados”, avaliou Paul Doyle (1968, p. 23) sobre *Midsummer Night Madness* (1932) de Sean O’Faolain. As sete narrativas da coletânea – a primeira dá título ao volume – abarcam diferentes e variados aspectos da vida na Irlanda no período desde os “Troubles” à Guerra Civil. Com vários elementos autobiográficos, é sem dúvida importante que a experiência pessoal e as lembranças e leituras do passado sejam usadas nas narrativas do conflito. Em sua autobiografia *Vive Moi!* (1967), Sean O’Faolain detalha eventos de sua adolescência e juventude em Cork, e como ele se envolveu na revolução. O fato de ter nascido e crescido no sul da Irlanda é significativo porque foi na assim chamada “Munster Republic” que as lutas pela Independência e contra o Tratado se concentraram (Costello, 1977, p. 207). Em Cork e arredores, o sentimento nacionalista era muito forte e a época marcou todos os seus habitantes; como quer Castagnino (1970, p. 28), “a época configura. Infiltra-se na personalidade do artista e, por fim, em sua criação”.

O jovem O’Faolain, que ansiava por conhecer tudo sobre seu país natal, participou de movimentos culturais como a Gaelic League, fundada por Douglas Hyde em 1893. A organização era apolítica e pretendia unir, por meio do amor à língua irlandesa, todas as classes da sociedade. Hyde acreditava que somente se o gaélico pudesse reviver como língua falada a nação prosperaria ou encontraria sua identidade (Costello, 1977, p. 67). Sabemos que a Gaelic League foi particularmente atuante em Cork: acreditava-se até que não só o idioma irlandês, mas a literatura oral, a dança e o modo de vestir deveriam

reviver. Mas o maior sucesso da organização foi no currículo das escolas, que passou a incluir o gaélico, e a criação de uma cátedra na National University, onde o próprio Hyde se tornou professor (Costello, 1977, p. 67). Para aprender o idioma de seus antepassados, O’Faolain passou vários períodos em fazendas a oeste de Cork que acolhiam de vinte a trinta pessoas de classes e idades variadas que desejavam falar o gaélico. Tal era o entusiasmo pela de-anglicização do país que muitos adotaram a versão irlandesa de seus nomes – assim, John Whelan passou a ser Sean O’Faolain.

O caminho do nacionalismo cultural para movimentos políticos não foi longo. Em 1918, O’Faolain associou-se aos “Volunteers” e depois serviu no IRA como encarregado da propaganda republicana, e durante meses também fabricou bombas. A sensação de perigo e tédio experimentada pelo grupo é lembrada em *Vive Moi!* – “todos éramos idealistas meio enlouquecidos por abstrações, perdidos nos labirintos dos sonhos para onde tínhamos nos refugiado, longe deste pragmático mundo cão” (O’Faolain, 1967, p. 169).

Outro fato inesquecível para o jovem rebelde foi a prisão do prefeito de Cork, Terence MacSwiney, em 1920. Julgado, ele se recusou a reconhecer sua Corte Marcial e iniciou uma greve de fome que em setenta e quatro dias o levou à morte. A população de Cork, traumatizada, prestou-lhe muitas homenagens. O’Faolain fez parte da guarda de honra e da marcha até o cemitério:

Foi um momento de fortes emoções: pranto por seu comandante, ressentimento e raiva pela maneira como ele havia morrido. Depois de uma missa solene na Catedral, ele marchou com a Seção Repu-

blicana da UCC para o Cemitério de St. Finbarr. (Harmon, 1994, p. 51)

As memórias de O’Faolain daquele dia foram tão intensas que migraram para sua ficção em “Passion” [Paixão], de 1947, conto em que uma das personagens lembra com tristeza, provavelmente porque chove em Cork:

O enterro mais lindo que já vi foi no tempo do prefeito MacSwiney. Todas as bandas de música da cidade. E os tocadores de gaita de fole. E os jovens desfilando ao som da marcha fúnebre. E a bandeira cobrindo o caixão. E aquele mundo de flores. E o povo nas janelas chorando lágrimas amargas. (O’Faolain, 1996, p. 119)

A transformação das lembranças em ficção não foi, porém, suficiente. Aos 81 anos, ele volta ao tema da greve de fome em carta de 27 de junho de 1982: “Acabei (exausto) um ensaio para o ‘London Review of Books’ sobre ‘Viver e Morrer na Irlanda’ que provavelmente não será publicado – pediram algo diferente. No final do ensaio eu repito a última sentença de meu livro *The Irish*, ‘Que maravilha de país a Irlanda será daqui a duzentos anos’” (O’Faolain, 2005, p. 133).

O ensaio mencionado na carta foi, afinal, publicado em agosto de 1981. Ele contém reflexões sobre “o jejum contra” ao longo da história, desde sociedades primitivas, chegando a 1981, quando agências de notícias informam que duzentos jovens estavam em greve de fome, alguns até a morte, em hospitais, prisões e locais públicos na França, Espanha, Itália, Turquia, Rússia, Irlanda e outros países em protesto contra formas, segundo eles, de opressão (O’Faolain, 1981, p. 3). A prática de “jejuar contra” no século XX, de acordo com O’Faolain, é ilustrada pelo comportamento de Ghandi na Índia, e

das “suffragettes” na Inglaterra. Essa prática revela que “ela desaparece como um riacho que se oculta no subsolo para reaparecer em outro local” (O’Faolain, 1981, p. 3). Embora o ensaio não mencione diretamente as históricas greves de fome irlandesas em 1980 e 1981, de certa maneira o assunto está nas entrelinhas do texto: “Considere meu país. A principal prova de que essa prática letal floresceu em tempos pré-Cristãos deriva de antigas leis irlandesas que reconheciam e tentavam regular o rito de jejuar contra uma pessoa poderosa para reforçar sua reclamação contra ela” (1981, p. 3).

Em busca de uma conclusão para o conflito entre as duas partes, O’Faolain resume o que considera três alternativas possíveis de qualquer homem poderoso (Mr. Power) que vê um homem protestando (Mr. Protest) através de greve de fome na entrada de sua casa. A primeira seria simples: dar a Mr. Protest o que quer que ele peça; a segunda, que “escurece o céu como um bando de urubus”, consiste em Mr. Power iniciar uma greve de fome, o que deixa em dúvida quem será vitorioso; e a terceira alternativa é sublime: deixar que o homem na porta de sua casa morra de fome. A conclusão, para O’Faolain, é: “Esse tipo de greve de fome pode ser fatal para os dois lados” (1981, p. 3).

Das memórias da revolução, O’Faolain guarda o sentimento de surpresa diante da dificuldade, quando jovem, de avaliar o que observava:

Sim, eu percebia, eu lembrava, sim, mas tudo havia sido tão intenso que eu não compreendia; em especial, a desilusão no fim de tudo porque, como poucas pessoas que não são irlandesas lembram, o período revolucionário terminou em uma guerra civil, e a guerra

civil é, de todas as guerras, a mais difícil de se compreender para seus participantes. (O’Faolain, 1957a, p. viii)

No fim de 1923, com a vitória do Estado Livre, o jovem rebelde escolheu para seu futuro o caminho da literatura. Em 1932, publicou “Midsummer Night Madness”, cujo título é alusão a *A Midsummer Night’s Dream*, de Shakespeare; o desvio de “dream” para “madness” foi ideal para descrever a sensação de “loucura” do período das lutas.

No conto que abre a coletânea, o jovem narrador deste e de outros contos é enviado para o campo a fim de descobrir por que a unidade comandada por Stevey Long se encontra inativa há tanto tempo. Após meses de confinamento em um sótão, de onde só podia ver a vida lá fora através das frestas da janela, ele se dirige à Henn Hall, a “Casa Vermelha”, tantas vezes vista na sua infância – imponente, misteriosa, inacessível – mas que agora é uma ruína. Henn, seu proprietário, representa a classe anglo-irlandesa e tem um lado refinado que transparece em seu gosto pela ópera, e um lado decadente, visto nas xícaras quebradas, nos pires lascados e em sua roupa puída. O ex-poderoso senhor da “big house” se vê envolvido, no momento presente, numa luta que dura séculos, sem saber por quê. Pequenos detalhes sobre Henn, como a ausência do “r” pós-vocálico em determinadas palavras que ele pronuncia, típicas do inglês britânico, provocam sentimentos hostis. Entretanto, durante sua permanência em Henn Hall, o contato frequente do narrador com o dono da casa resulta em um sentimento de compaixão pelo velho. Em uma das noites, o narrador insone vê no vale uma casa incendiada: Stevey e seu grupo de incendiários chegam cantando vitória. Horrorizado, o jovem grita:

Que grandes heróis vocês são! Por quatro meses não deram um único tiro em toda a região, a não ser que tenham atirado em um coelho sentado ou numa raposa domesticada. Pelo jeito, era o que vocês fariam. E agora vocês vão e queimam duas mulheres no meio da noite. Oh, que grandiosos soldados vocês são. Turba covarde. (1957a, p. 34)

Quando Stevey ameaça o companheiro com um revólver, é contido pelo grupo que não gosta da ideia de atirar contra um dos seus. Chegam os Blake pedindo abrigo: “Quando as duas solteironas entraram timidamente, olhando assustadas de um lado para outro, seguidas pelo pai [...] eles mais pareciam gansos aterrorizados do que seres humanos capazes de tomar conta de si mesmos” (1957a, p. 34).

Nos trechos acima, surge claramente uma nova maneira de ver o conflito entre anglo-irlandeses e os guerrilheiros. Stevey, que deveria ser uma espécie de herói na Guerra da Independência, é cruel, astuto e vingativo. O narrador demonstra pena de uns, desprezo por outros, como se enxergasse além do tradicional branco/preto da História. Esses exemplos são suficientes para mostrar que a questão irlandesa deixou de se restringir ao “ódio aos ingleses” e “admiração pelos nacionalistas rebeldes” — tudo, afinal, é muito complexo. É de se notar, ainda, que O’Faolain usa a ironia, e até mesmo o humor, na abordagem das relações entre irlandeses e ingleses em sua coletânea de 1932.

“Lilliput” ilustra bem o olhar irônico para com os “Troubles”. Com enredo simples, a narrativa dá relevo aos poucos atos significativos das personagens, atos que reforçam o tom satírico já percebido na alusão às *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift. Em Cork, durante o toque de recolher devido aos

violentos conflitos entre os revolucionários, a polícia e os Black and Tans, os cidadãos comuns, silenciosamente entrincheirados em suas casas, espiam pelas frestas das janelas a algazarra de uma mulher e suas três filhas pequenas. Morando em uma carroça estacionada na rua porque o burro que puxava o veículo morreria, ela canta em voz alta, grita insultos ao marido que fugiu, à polícia e a todos. Mas, de madrugada, mergulha em sono profundo enquanto os moradores do quarteirão, que poderiam considerar-se a salvo, não conseguem dormir.

“Lilliput”, segundo o autor, foi seu primeiro conto; ele o escreve “como uma nota de rodapé a ‘The Troubles’”, como comentário que “enquanto o resto de Cork se encolhia na cama para evitar as balas dos Black and Tans, essa mulher destemida [...] era uma Gulliver feminina” (O’Faolain, 1967, p. 194).

Como se estivesse entre os Pigmeus, ela dorme tranquila pois, já tendo perdido tudo e chegado ao nível mais baixo das camadas sociais, nada teme. Dorme, portanto, sem sobressaltos, mesmo quando todos os sinos das igrejas de Cork tocam para a missa.

O contista segue usando o recurso da ironia em “The Death of Stevey Long”, cujo protagonista, visto no primeiro conto, foi capturado pelos ingleses. Após fugir com o auxílio do carcereiro, Stevey o leva para uma armadilha e ordena a um dos revolucionários que o mate, porque, diz ele, “havia dado minha palavra de honra que não o faria” (O’Faolain, 1982, p. 133). Em seguida, Stevey vai se divertir em Cork, entra numa casa vazia e rouba joias e moedas, demonstrando ser irresponsável, mentiroso e cínico. Se ele não tivesse fugido, se tivesse acompanhado seus companheiros na fuga para as montanhas,

não teria sido preso novamente e condenado por assassinato (que não cometera) e por roubo – um ladrão e não um herói.

No sótão da casa invadida por Stevey transcorre “The Bombshop”, onde três jovens do IRA fabricam bombas. Cada um reage de maneira diferente à pressão de ficar isolado em um espaço tão pequeno. Um deles é o narrador-protagonista do primeiro conto; agora que ele “fabrica a morte”, sente-se deprimido e ansioso porque sabe que lá fora a vida continua. E, então, ouvimos o eco daquele desejo de abandonar a luta para voltar à vida plena.

O mesmo cansaço e desespero é experimentado em “Fugue” por dois rebeldes fugindo dos Black and Tans. É noite, chove torrencialmente e eles caminham em silêncio. Quando finalmente conseguem um refúgio em uma casa, angustiam-se com a ideia de que seus habitantes se arriscam ao dar-lhes abrigo. A fuga para as montanhas quando o rebelde está “on the run”, já vista em “The Mountain Tavern”, apresenta semelhanças com “Fugue” na descrição da natureza adversa — em um conto, a neve, em outro, a chuva e o frio. Porém, são diferentes ao mostrar atitudes de rejeição ou acolhimento para com os revolucionários. Predomina em “Fugue” o contraste entre a vida comum e a daqueles que fogem para salvar suas vidas, e permeia a narrativa grande nostalgia, principalmente porque a atmosfera acentua o desamparo dos jovens. Um deles pensa:

O povo diz que a coisa mais solitária é o latir de um cão na noite; mas, para nós, o que nos deixava mais solitários era um ponto de luz, uma luzinha lá longe, e todo o resto na escuridão. A luzinha trazia lembranças de amigos, de uma lareira, palavras boas de consolo – mas, para nós, restava somente o ruído de nossos passos arrasta-

dos na lama que parecia não ter fim, ou talvez uma bala no crânio antes do amanhecer. (O’Faolain, 1957a, p. 43)

Em “Fugue”, a melhor narrativa da coletânea e um dos mais perfeitos contos de O’Faolain, encontram-se reunidos temas secundários como a frustração, a morte ou mudança e ainda o tema principal de todo o volume, a solidão. Cada elemento narrativo existe em função dos temas que produzem um notável efeito de conjunto em que nada é supérfluo e tudo encaminha o leitor para a ideia final. Assim, o enredo simples contém detalhes descritivos do que é antigo e duradouro em oposição à fuga e à vida sem raízes dos guerrilheiros. Perene é o trabalho da comunidade de camponeses “agitando e ferindo com o forçado os feixes de feno” (O’Faolain, 1957a, p. 48); perene é o voo das aves “cumprindo seu antigo ritual” (p. 51), perene é a chegada do novo dia, “a vida mais uma vez começando seu antigo, ininterrupto círculo” (p. 59). Os rebeldes invejam os camponeses na eterna labuta diária enquanto eles devem persistir em sua fuga sem rumo, sem esperança. Na casa que os acolhe, as pessoas são amáveis, a lareira reconfortante e a bela e sensual jovem são um aceno para que retornem à vida, fugindo da solidão pela amizade e pelo amor. Os objetos e pessoas da casa sugerem a permanência e o tradicional, como as compras de sábado, a velha lamparina, o chão de pranchas de madeira sem pintura, a mulherzinha gorda com seu bebê gordinho... além disso, sua imaginação constrói outras imagens do mundo ao qual querem retornar. Fugindo sempre, o rebelde lembra que todos dormem e que “sob os cobertores, o corpo curvado e morno da jovem de cabelos escuros está ainda mais quente por causa da chuva lá fora” (p. 58).

A desilusão com a luta acentua-se em “The Patriot”, último conto da coletânea e que resume as ideias de O’Faolain sobre o nacionalismo. Na narrativa, o jovem rebelde de *Midsummer* reaparece, mas agora tem um nome, Bernard. Deprimido com a constante necessidade de fuga, ele percebe que tudo é improvisado e não há objetivos definidos, não há ordem ou disciplina, ou liderança, ou armas. Além disso, as rivalidades e divergências entre os líderes republicanos minam o movimento. Aquele desejo de segurança e bem-estar sentidos pelo protagonista de “Fugue” cristaliza-se em Bernard, que abandona seus ideais nacionalistas e opta pelo amor quando reencontra a namorada. Casam-se e passam a lua de mel em Youghal, onde, por coincidência, assistem a um comício de um ex-professor que os incentivara a lutar pela causa republicana. Agora exausto e doente, o antigo professor ainda se mostra entusiasmado pela causa, mas não consegue reavivar no casal os sentimentos patriotas. Da janela do hotel, Bernard vê o “patriota” percorrendo as ruas: “o velho solteirão, de rosto animado e mãos trêmulas [...]. Por muito tempo o vento não esfriaria a paixão à qual tinha dado sua vida” (O’Faolain, 1957a, p. 81). Bernard fecha a cortina, voltando-se para sua esposa Norah.

Ao término de *Midsummer Night Madness*, confirma-se que a revolta política resulta em desajustamento social e consequente frustração. A unidade temática da coletânea é acentuada por personagens ou temas recorrentes; a princípio, o jovem rebelde identifica-se com o nacionalismo romântico para em seguida questioná-lo diante de todo o cenário desolador da guerra.

Em seus contos, O’Connor, O’Flaherty e O’Faolain representam diferentes aspectos de um período histórico e,

para isso, têm talento e profundo conhecimento do país e de sua história. Os três escreveram livros de viagem pela Irlanda; os lugares percorridos, tornando-se conhecidos nos livros de viagem, têm muito a contribuir sobre o povo que ali vive. *Leinster, Munster and Connaught* (1950), livro de O'Connor, discute o valor da tradição oral dos contadores de histórias, a arquitetura e a arte de cada região percorrida. Também de O'Connor, o longo ensaio "Ireland" é definido por Michael Steinman como "uma visão panorâmica, topográfica, cultural, histórica e arqueológica da Irlanda" (1994, p. 375).

*A Tourist's Guide to Ireland*, publicado em 1929 por Liam O'Flaherty, é uma espécie de guia turístico, escrito numa veia irônica e satírica, mas um relato muito sério das origens da sociedade em que ele viveu. Na década de 1920, a paisagem tinha muito a contar sobre as relações entre camponeses e políticos. Tendo seu interesse pela paisagem irlandesa se manifestado em contos e romances, O'Flaherty fez de seu guia um ataque aos "parasitas" dos camponeses e da classe média. O autor se transforma em personagem no livro; tem a personalidade desagradável e sarcástica ao examinar e classificar o povo irlandês para o turista. Para ele, os políticos foram moldados pelos padres e acreditam piamente que a Irlanda é uma mulher. Qual é, então, sua atitude para com essa linda e infeliz mulher?

Eles se comportam à risca como se fossem seus pretendentes [...]. Quando tomam posse de seu corpo, de imediato lembram que não são os primeiros que desfrutaram daquele prazer e em ataque de ciúme roubam seus adornos e a abandonam. Seus sucessores provavelmente a encontram sem um centavo e em farrapos e a obrigam a ir aos Estados Unidos da América para lá pedir esmolas de seus próprios filhos. (O'Flaherty, 1929, p. 69)

Se O’Flaherty examina a formação da sociedade em um momento histórico, *An Irish Journey*, de O’Faolain, estabelece fortes relações entre a paisagem e a história. Em sua viagem do Liffey ao Lee, e depois para o sudeste e o oeste, O’Faolain escuta o que a região em que está vai lhe dizer, pois “cada lugar tem vestígios históricos” (1949, p. 151); e ele quer “entrar nas casas, sentar-se e conversar sobre o preço do gado e a colheita” (1949, p. 16). Ao ver os livros de viagem com mapas e ilustrações dos três escritores, e ao ler os textos, a percepção é de que são importantes ao buscar no passado algumas informações para seu presente. Complementando os livros de viagem, as biografias de Michael Collins, *The Big Fellow* (1937) de Frank O’Connor, *King of Beggars: A Life of Daniel O’Connell* (1938) e *The Great O’Neill* (1942) favorecem perguntas e reflexões sobre diferentes momentos da história irlandesa.

Desejando sempre respostas, O’Faolain ainda publicou *The Story of Ireland* (1943) e *The Irish: A Character Study* (1947), que consiste, segundo o autor, em uma história criativa da mente irlandesa, e não em uma história de eventos políticos.

Dos três contistas discutidos na primeira parte deste livro, O’Faolain desfrutou de quase um século – nasceu em 1900 e morreu em 1991 – para tentar decifrar sua identidade irlandesa e contribuir para a compreensão de sua época no conto e no romance, mas também em obras autobiográficas, cartas, ensaios críticos, biografias e outros. Falta citar ainda sua influência como pensador da questão irlandesa e do questionamento do significado da colonização. Muitos críticos e historiadores irlandeses reconhecem sua importância no surgimento do Revisionismo Histórico. Terence Brown, por

exemplo, registra o mérito e a influência de *The Bell*, revista criada e organizada por O’Faolain em seus primeiros seis anos de publicação, e informa que o tema central dos seus Editoriais eram a ideia de Irlanda “como um país a iniciar sua história criativa no fim da história revolucionária” (Brown, 1991, p. 92).

A mudança de atitude em relação à questão irlandesa pode ser vista em três momentos da vida de O’Faolain relatados em “A Portrait of the Artist as an Old Man”, um de seus textos autobiográficos. Num olhar retrospectivo, aos 76 anos, o escritor definiu a Irlanda do século XX:

Nasci em 1900 em um lugar inexistente. Isto é, nasci na Irlanda, que naquela época era um país que não existia politicamente, culturalmente e psicologicamente. Tudo o que havia era um bastardo pedaço do Império Britânico, e eu, nele, súdito da Coroa, como qualquer contemporâneo da Jamaica, ou de Barbados, da Índia ou da África, Trinidad ou Malta. (1976, p. 10)

O maior trauma de sua vida, continua O’Faolain, aconteceu em 1916 quando ele experimentou “a perturbadora experiência de receber subitamente de presente um país cujo nascimento deveria, supostamente, apagar em definitivo todos os valores sociais com os quais vivera seus primeiros dezesseis anos” (O’Faolain, 1976, p. 11). Tendo participado em sua juventude da Guerra de Independência e da Guerra Civil, reconsiderou então seus ideais nacionalistas e refletiu sobre seus perigos e incertezas. O período de 1918–1924, escreve ele, “foi um dos períodos mais plenos de êxtase da minha vida, quando todos os problemas morais se desvaneceram no fogo do patriotismo” (1976, p. 16). Mas, em contraste com a exaltação juvenil, aos setenta e seis anos, O’Faolain percebe como mudou: “Agora,

para mim, a Irlanda merece minha atenção somente enquanto parte do mundo. Não restou em mim o menor vestígio de patriotismo” (1976, p. 18).

Mas muito antes disso, em um Editorial de *The Bell*, “Past Tense”, de 1943, o editor aponta para os rumos que desejava para si e seu país:

Nosso pensamento tradicional preocupava-se tão somente com nossos problemas locais, todos eles essencialmente do século XIX. Desde essa época, mudou nosso status e mudou o mundo, consideravelmente, mas aquelas modalidades de pensamento ainda sobrevivem. Hoje, o verdadeiro patriota irlandês é aquele que vê a Irlanda como um homem moderno, e como um cidadão do mundo que, por acaso, mora neste canto do universo. (1943, p. 191)

Estaria O’Faolain, na década de quarenta, propondo, além do revisionismo, a inserção da Irlanda no conjunto das nações? Se ele estivesse vivo hoje, ficaria feliz ao verificar que a internacionalização da Irlanda é uma realidade.

## O FANATISMO DIVIDE

O período que vai da Guerra da Independência até a Guerra Civil, examinado anteriormente, foi representado nos romances *The Informer* (1925), de Liam O’Flaherty, e *The Last September* (1929), de Elizabeth Bowen. Entretanto, para discuti-los não se pode esquecer que James Joyce, embora não participando dos conflitos nem da vida pública de seu país – havia deixado a Irlanda em 1904 – envolveu-se com a questão irlandesa em seus romances, contos, cartas e ensaios.

Em *O Retrato do Artista Quando Jovem* (1916), a famosa cena do jantar de Natal ilustra o “frio brilho do fanatismo” (*The Sniper*) e o “fogo do patriotismo” (O’Faolain, 1976, p. 16) muito antes das primeiras décadas do século XX, mas tão presentes na Guerra Civil. O nacionalismo extremo se manifestou, ao longo da história irlandesa, através de rebeliões frequentes, mas de pouco sucesso; no entanto, cada uma delas pode ser considerada um avanço, com o passar do tempo. No século XIX, grande parte da população apoiava, em vez da luta armada, a “Home Rule”, a autonomia do governo local preconizada por Charles Stewart Parnell (1846–1891). Embora fosse de origem inglesa e protestante, Parnell foi eleito para o Parlamento em 1875 e logo depois tornou-se o líder da “Home Rule Movement” e do partido irlandês no Parlamento.

Todavia, quando se envolveu em um escândalo de adultério, a Igreja condenou sua conduta e ele perdeu o apoio popular. Não mais líder de seu partido, faleceu em 1891. Muitos criticaram amargamente a Igreja e a acusaram de traição ao seu “Rei da Irlanda não coroado”. Joyce herdou do pai a devoção por Parnell, tanto que escreveu um poema em 1891 em sua homenagem. O pai, orgulhoso, mandou imprimi-lo e distribuiu para os amigos. Em 1916, em carta a Harriet Weaver, Joyce afirma que o texto “é sobre a morte de Parnell. Foi impresso e publicado em Dublin quando eu tinha nove anos. Não sei se hoje ainda resta dele alguma cópia” (Joyce, 1975, p. 223). É óbvio que a queda do líder produziu efeito na formação do escritor e sentimentos muito duradouros. Isso pode ser constatado no exame de seus ensaios críticos como “The Soul of Ireland” (1903), “Fenianism” (1907), “Home Rule Comes of Age” (1907) e “Shade of Parnell” (1912). Neste último, Joyce descreve o grande líder como um outro Moisés que guiou um povo instável e turbulento “da mansão da vergonha ao limiar da Terra Prometida” (1972, p. 225). Quanto às causas e aos agentes da queda de Parnell, o ensaísta menciona os políticos ingleses, a Igreja e a imprensa que “esvaziou sobre ele e a mulher que ele amava os frascos de sua inveja” (1972, p. 227). No prazo de um ano, aos quarenta e cinco anos, “seu coração partiu-se [...] mas eles não o entregaram para os lobos ingleses; eles próprios o estraçalharam” (1972, p. 228).

*O Retrato do Artista*, com elementos autobiográficos, foi começado antes de Joyce deixar a Irlanda, e terminado em Trieste em 1914. Mesmo longe de sua terra natal, sua narrativa é sobre a Irlanda. O romance tem sido analisado por meio de inúmeras aproximações críticas; uma delas que o vê como romance de formação e sugere que suas raízes se encontram

no romance autobiográfico do século XIX – *David Copperfield*, de Dickens, por exemplo – mas é moderno pelo uso da síntese do realismo, simbolismo e do mito para representar a vida. Sua narrativa é curta se a compararmos com o romance vitoriano; dividido em cinco capítulos, cada um deles revelando uma fase do desenvolvimento do protagonista Stephen Dedalus, moldado pelo contexto em que vive. Seu nome une São Estevão, mártir do cristianismo, e Dédalo, da mitologia grega, que construiu o labirinto em Creta para ali aprisionar o Minotauro. Tanto ele quanto seu filho, Ícaro, tentam sair do labirinto com asas confeccionadas com penas e cera. Ícaro aproxima-se do sol, a cera derrete e ele cai no mar. No caso de Stephen, seu labirinto é formado por “redes” da família, da religião e da política que o aprisionam. À queda de Ícaro correspondem vários tipos de queda explorados no romance: a queda de Adão e Eva, lembrada no impressionante sermão do padre jesuíta sobre o inferno; de Lúcifer, que não servirá a Deus nem a ninguém; da decadência da família de Stephen e, a mais inquietante para o menino, a queda de Parnell, assunto da ceia de Natal.

Na noite festiva, Stephen, usando calças compridas pela primeira vez, tem permissão para se sentar à mesa com os pais, o tio Charles e os convidados, Mr. Casey, amigo da casa, e a vizinha, Mrs. Riordan, chamada de Dante por Stephen. Após a oração de ação de graças, todos fazem o sinal da Cruz. Comemora-se o nascimento de Cristo. Enquanto comem o peru tradicional, falam de vários assuntos e parece que reina a harmonia. De repente, a conversa toma os rumos perigosos da política e da religião. Dante, católica fervorosa, ouve com espanto a crítica à Igreja e responde:

- Eles estão cumprindo seu dever ao prevenir as pessoas.
- Nós vamos à casa de Deus – disse Mr. Casey – com toda a humildade para rezar ao nosso Criador e não para ouvir discursos eleitorais.
- Eles estão certos. Eles devem conduzir seus rebanhos.
- E pregar política do altar, não é? – pergunta Mr. Dedalus.
- Certamente – disse Dante. – É uma questão de moralidade pública. Um padre não seria um padre se não dissesse ao seu rebanho o que é certo e o que é errado. (Joyce, 1992, p. 39)

Desolada, Mrs. Dedalus implora-lhes que evitem discussões políticas na noite de Natal. Estava, porém, instalada a desordem. A conversa adquire tons agressivos de ambos os lados. Lembrando que não devem falar tais coisas perto de Stephen, Mrs. Dedalus volta a pedir: “ele vai se lembrar”.

- Que se lembre também – gritou Mr. Casey do outro lado da mesa
- da linguagem com a qual os padres e os títeres dos padres partiram o coração de Parnell e o perseguiram tenazmente, levando-o à sepultura. Que ele se lembre disso também quando crescer.

[...]

- Bem, é simplesmente terrível dizer que nem por um dia no ano
- disse Mrs. Dedalus – conseguimos ficar livres dessas discussões horrorosas!

Tio Charles ergueu as mãos suavemente e disse:

- Vamos, vamos, vamos! Será que não podemos ter nossas opiniões, quaisquer que sejam, sem este mau humor e esta linguagem grosseira? (1992, p. 41-42)

Aumenta a agressividade – impossível aceitar o ponto de vista do outro:

— Deus e a religião antes de tudo! – gritou Dante. – Deus e a religião antes do mundo.

Mr. Casey ergueu seu punho cerrado e trouxe-o de volta sobre a mesa com estrondo.

— Muito bem, então – gritou roucamente, – se chegou a este ponto, nenhum Deus para a Irlanda!

— John! John! – gritou Mr. Dedalus, segurando seu hóspede pela manga do paletó. Dante, de faces trêmulas, olhou fixamente do outro lado da mesa [...]

— Nenhum Deus para a Irlanda – gritou ele. – Temos tido Deus demais na Irlanda. Fora com Deus [...]

— Demônio saído do inferno! Nós vencemos. Nós o esmagamos até a morte! Demônio!

A porta bateu atrás dela. Mr. Casey, soltando seus braços daqueles que o seguravam, curvou subitamente a cabeça entre as mãos com um soluço de dor.

— Pobre Parnell! – gritou bem alto. – Meu rei morto!

Soluçou alto e amargamente.

Erguendo o rosto aterrorizado, Stephen viu que os olhos do pai estavam cheios de lágrimas. (1992, p. 46–47)

Infelizmente, muito jovem ainda, Stephen é exposto à realidade: o rancor terrível do fanatismo religioso, de um lado, e o nacionalismo sem limites, do outro. A divergência de opiniões sobre a queda de Parnell não foi contornada; pelo contrário, as posições opostas e inarredáveis causaram discórdia e ódio. Poderíamos dizer que a cena tão vividamente descrita no *Retrato* antecipa a divisão do povo irlandês, culminando com a Guerra Civil, mas com uma diferença: em vez da violência verbal da cena do romance, predomina a violência física no conflito de 1922: a morte da alma, a morte do corpo.

Em *Dublinenses* (1914), coletânea de quinze contos, Joyce dedica “Dia da hera na sede do comitê” a Parnell. Em

um conto admirável, um dos preferidos do autor, quase nada acontece no dia 6 de outubro, data da morte do “Chefe”, quando os nacionalistas ostentam na lapela do paletó uma folha de hera, sempre viva, em memória do líder.

Na sede do comitê encontram-se os cabos eleitorais das eleições municipais cujo trabalho é angariar votos para o candidato nacionalista. Várias pessoas entram e saem da sala e a conversa do grupo revela que seu candidato não pagou seus salários; para eles, na vida política, todos são iguais. Alguém comenta que no tempo de Parnell era diferente, mas outro reclama: “Não vamos mexer em feridas que cicatrizaram. O homem está morto e debaixo da terra, e todos o respeitam, até mesmo os conservadores” (Joyce, 1993, p. 136). Quando Hynes, o jornalista, chega, pedem-lhe que recite seu poema de 1891. Ele o faz, comovido:

Então, em meio ao silêncio, tirou o chapéu, colocou-o sobre a mesa  
[...]. Após uma longa pausa, anunciou:  
A Morte de Parnell  
6 de outubro de 1891  
[...]  
Está morto. Nosso rei sem coroa está morto.  
Ah, Erin, chore de dor e tristeza,  
Pois está morto aquele que o bando  
De modernos hipócritas abateu com frieza. (Joyce, 1993, p. 137)

O longo poema é sentimental demais e de pouco valor literário, mas Hynes é aplaudido calorosamente. Disfarçam a emoção e a amargura, talvez pensando na diferença entre “aquele que sonhava com a liberdade” e o candidato para quem angariam voto – Tierney, o Trapaceiro.

O nacionalismo radical está presente também em alguns episódios de *Ulysses* (1922), o arquiromance de Joyce. Tendo se apropriado de Homero para contar a odisseia de Bloom pelas ruas de Dublin em 16 de junho de 1904, Joyce segue de perto o enredo e os temas do clássico para narrar as aventuras de suas personagens, não pelos “líquidos caminhos” pelos quais Odisseu/Ulisses vagou por dez anos, mas pelo labirinto das ruas da cidade, em um só dia. Se Odisseu enfrenta Calipso, os Comedores de Ópio, Circe, as Sereias, os Ciclopes, Hades e outros grandes perigos, Bloom, em um dia, luta contra tentações e perigos. A grandeza do protagonista não está em sua força física, nem nos feitos heroicos, pois Bloom é “pequeno” dentro da Pequena História, e suas tribulações são de outra natureza.

Para seguir o épico, Joyce recorreu a uma tábula que tem um título: a cena; a hora em que cada episódio acontece; o órgão do corpo que corresponde ao episódio; a arte; a cor; o símbolo e a técnica. “Ciclopes” acontece no bar, às cinco da tarde; o órgão é o músculo; a arte, a Política; o símbolo, Feniano; a técnica, gigantismo. Sendo a arte desse episódio a Política, de grande interesse para Joyce, conforme registrado no conto e no *Retrato*, o antagonista de Bloom é o Cidadão nacionalista fanático. Mas, nesse caso, a seriedade do cenário de conflitos é substituída pelo humor. Para a discussão do texto de Joyce, uma breve apresentação do texto homérico é necessária: Odisseu e seus companheiros chegam à ilha dos gigantes selvagens, sem noção de justiça e de lei. Eles se escondem em uma caverna, a de Polifemo, o gigante de um olho só; são descobertos e dois deles, devorados; de manhã, outros dois sofrem o mesmo destino. Ao sair da caverna, Polifemo fecha a entrada com uma imensa pedra. Odisseu, astuto e ardiloso, aguça um longo ga-

lho de oliveira e o endurece na chama. Quando o gigante adormece após tomar vinho, furam seu olho e fogem. Não contente com a vitória e já alcançando os barcos, Odisseu grita insultos a Polifemo. Enfurecido, o gigante apanha um penhasco e o arremessa em direção aos barcos, mas não os atinge.

No episódio correspondente no *Ulysses*, Joyce satiriza o nacionalismo irlandês exacerbado que leva à violência e ao terrorismo. Tendo marcado encontro com os amigos em um bar a fim de arrecadar dinheiro para a viúva e os filhos do amigo que fora enterrado de manhã, Bloom encontra ali o Cidadão, espécie de gigante que usa um tapa-olho devido a ferimentos de seus tempos de guerrilha. O Cidadão ataca Bloom por ser judeu e também se refere aos casos extraconjugais de sua mulher. O duelo verbal entre Bloom e o Cidadão que prefere discutir a política, mostra sua visão estreita, grosseira e preconceituosa que contrasta com a visão humanista de Bloom. Cego aos argumentos de seu antagonista, que só o enfurecem, diz ele que não quer mais estrangeiros na Irlanda. Bloom argumenta: “Mas não adianta, ele falou. Força, ódio, história, isso tudo. Isso não é vida pros homens e pras mulheres, ódio e xingamento. E todo mundo sabe que é exatamente o contrário disso que é a vida de verdade” (Joyce, 2022, p. 340).

A essa altura, a discussão fica perigosa e os amigos arrastam Bloom para fora. Parodiando a derrota do Ciclope, Joyce mostra o grupo entrando em uma charrete, perseguidos pelo Cidadão urrando e lançando uma lata vazia de biscoitos na direção de Bloom, mas, devido à luz do sol, erra o alvo.

Apesar da paródia e do humor, “Ciclopes” demonstra que o anti-herói do século XX pode ter o espírito crítico e a audácia do herói antigo no seu pequeno mundo. A divisão en-

tre os nacionalistas fanáticos, como o Cidadão que vê com um olho só, e aqueles que enxergam, como Bloom, como a vida é complexa e deve ser encarada com compreensão e compaixão é o ponto principal de “Ciclopes”. Tal divisão, característica da Guerra Civil, é representada por Liam O’Flaherty em *The Informer* (1925)

## A Guerra Civil na Zona Norte de Dublin

Tendo mostrado o conflito de 1922 em alguns de seus contos, Liam O’Flaherty escreveu um romance cuja ação acontece no fim dos embates entre os Republicanos e as forças do Estado Livre, quando alguns grupos ainda lutavam. Dessa vez, a narrativa se desenvolve na região ao norte do Rio Liffey, no submundo do crime, das drogas, da pobreza e da prostituição.

Na noite de 15 de março de 192—, Gypo Nolan, cercado de velhos pobres, de olhos vazios, “pensando no horror de suas vidas” (O’Flaherty, 1980, p. 9), encontra-se em um albergue, jantando. Chega Frankie McPhillip, seu amigo e companheiro que havia fugido para as montanhas por ter assassinado o secretário do Sindicato dos Agricultores. Frankie “parece um animal selvagem em fuga” (1980, p. 6); de volta a Dublin para ver sua mãe, quer saber se é seguro voltar à casa da família. Quando Gypo lhe garante que a polícia não vigia a casa, ele sai rapidamente. Tentando entender a situação, mas, sem saber como agir, Gypo não consegue identificar uma ideia monstruosa que toma conta de sua mente:

Dois fatos ressoavam em seu cérebro, fazendo aquele ruído primitivo que é o início do pensamento e que pessoas cansadas experimentam quando o cérebro exausto estica ao máximo os últimos fios de sua energia. Havia dois fatos em seu cérebro. Primeiro, seu encontro com McPhillip. Segundo, o fato de não ter dinheiro para pagar uma cama à noite. (O'Flaherty, 1980, p. 19)

Constatados penosamente os dois fatos, Gypo não percebe relação entre eles. De repente, porém, reconhece:

Olhou desconfiadamente à sua volta como se estivesse prestes a roubar algo pela primeira vez. Depois, seguiu apressado pelas alamedas e passagens estreitas até o rio [...] apoiou os cotovelos na amurada e cuspiu na água escura. Com o queixo descansando nos braços, ficou absolutamente imóvel, pensando. (p. 20)

Cruzou o rio e caminhou pelos labirintos de ruas até chegar ao distrito policial. Subiu os degraus, abriu a porta com o pé e disse: “Estou aqui para receber a recompensa de vinte libras oferecida pelo Sindicato dos Agricultores pela informação do paradeiro de Francis Joseph McPhillip” (p. 21). Ao gesto do fim do Capítulo 1, segue-se o segundo em apenas um parágrafo, que descreve como a polícia cercou a casa, como Frankie lutou para fugir e como, durante o tiroteio, ele foi morto; o brevíssimo capítulo contrasta com a magnitude do ato de Gypo que, a partir daquele instante, não terá mais nem um minuto de paz: seu castigo será a constante sensação de terror e desespero na longa noite de fuga e perseguição. Isso é mostrado na hora em que deixa o distrito policial com as vinte libras no bolso. Andando pela rua vazia, extremamente vulnerável a tudo em sua volta, ele ouve passos, e os passos o assustam:

Eram os primeiros passos que ouvia, o primeiro som de um ser humano, desde que havia se tornado um delator [...] a rua tão conhecida parecia subitamente estranha, como se nunca a tivesse visto antes, como se, de repente, nela habitassem monstros terríveis que só queriam devorá-lo. (p. 35)

O título indica o lugar central que o tema de “crime e castigo” ocupa no romance. A delação na Irlanda é considerada crime medonho, que é punido com a morte. Em seu Prefácio a *The Informer*, Denis Donoghue discute o assunto e nos diz “que muitas famílias foram marginalizadas na Irlanda porque um dos seus ancestrais tinha sido um delator” (Donoghue, 1980, p. vii).

Que tipo de romance é *The Informer*? Alguns críticos o classificam como um “thriller” cheio de suspense; ele foi assim transposto para o cinema por John Huston em 1935. O filme recebeu vários prêmios e ainda hoje é considerado um clássico do gênero. As diferenças entre ficção e filme foram discutidas por Peter Costello do ponto de vista do período em que acontece a ação e do motivo da traição: na versão cinematográfica, segundo o crítico, Gypo trai o amigo para comprar uma passagem para os Estados Unidos durante os “Troubles”, enquanto no romance o período e a motivação realçam a “Guerra Civil da qual o romance depende” (Costello, 1977, p. 221). O sucesso do filme, porém, de acordo com Vivian Mercier, relaciona-se com o talento de O’Flaherty de escrever “mais para os olhos do que para o ouvido ou a voz narrativa [...] Não é por acaso que *The Informer* forneceu o roteiro para um dos melhores filmes jamais produzidos em Holywood” (citado em Sheeran, 1976, p. 133). Não há dúvidas de que O’Flaherty facilitou o roteiro do thriller; basta lembrar das cenas do romance em que Gypo,

apavorado com o que fez, percorre as ruas, os bares e bordéis de Dublin até de madrugada, quando é encontrado, julgado e condenado.

Além de considerar *The Informer* um romance de suspense, a crítica tem outras abordagens: é visto, às vezes, como um melodrama, outras vezes como um romance naturalista à moda de Zola, e até como uma parábola baseada nas figuras de Judas, Maria e Cristo.

Denis Donoghue valoriza o “melodrama de crime e castigo” que tem por “pano de fundo remoto a histórica luta da Irlanda para se livrar da Inglaterra” (1980, p. vi). Ainda segundo o crítico, “é uma das obras através da qual a Irlanda da guerra civil pode ser compreendida” (1980, p. iii). Mais significativo ainda é constatar que aquele período terrível é narrado do ponto de vista dos excluídos habitantes de cortiços e ruas de Dublin. A descrição realista do romance é detalhada e parte integrante da temática como o albergue, “A Casa” onde homens e mulheres compartilham sua pobreza, fome e solidão. No meio das muitas personagens, Gypo Nolan é o centro da ação. Como membro de uma Organização Revolucionária, ele havia atuado ao lado de McPhillip – eram conhecidos como “Os Gêmeos do Diabo”. Agora, tendo sido expulso da organização, sem meios de sobrevivência, Gypo dorme ou come no cortiço, quando tem dinheiro. Suas principais características são a estatura descomunal e a força física, aliadas à falta de inteligência – depende dos outros para agir.

Ao criar a personagem, O’Flaherty concentrou-se na maneira como a mente de Gypo funcionava. Em carta de abril de 1924, o autor conta que estava escrevendo um “thriller”; na carta seguinte, de 28 de julho de 1924, discorre sobre o proces-

so de criação de seu protagonista, “uma bela monstruosidade” (citado em Sheeran, 1976, p. 270) a qual, explica o escritor, “no início era brutal, imensamente forte, mas estúpido, um homem feito para ser uma ferramenta da inteligência maléfica” (p. 270). No entanto, O’Flaherty deseja mostrar a mudança pela qual Gypo passa gradualmente. Diz ele: “A personagem não é só força bruta [...] é agora uma alma atormentada, lutando contra as influências do mal” (p. 271).

As mudanças podem ser percebidas após a delação, quando Gypo, com muito medo, deixa-se levar pelas agradáveis memórias:

Eram lembranças de sua juventude [...] a imagem de uma vilazinha em Tipperary, da fazendinha, do rosto de camponês vermelho e saudável de seu pai, do rosto afilado de sua bondosa mãe que sonhava em vê-lo padre [...]. A paz e a suavidade e a monotonia da vida naquela vilazinha ao pé das montanhas Galtees... (O’Flaherty, 1980, p. 31)

O contraste entre as memórias com sua vida de crimes e tristezas na cidade grande o faz chorar. Lutando, porém, contra o que ele considera fraqueza, Gypo força as memórias a desaparecerem e faz com que “o arreganho do espectro do presente volte a ser real” (1980, p. 32). Na carta de 24 de setembro, O’Flaherty planeja mostrar que “o delator, sozinho e enredado pelos seus inimigos, sem uma mente que o socorra, buscando uma saída para sua inútil força [...] é alvo de seres que apertam o cerco para atormentá-lo” (citado em Sheeran, 1976, p. 271). O autor conclui na mesma carta que as cenas de fuga e perseguição despertam no leitor (que no início não sentia nenhuma simpatia por Gypo) sentimentos de compaixão.

E assim acontece. Durante a fuga, Gypo enfrenta Gallagher, o Comandante da Organização cuja inteligência é notável; ele é definido em um capítulo curto através de três recortes de diferentes publicações: uma delas resume sua vida de maneira sarcástica; outra, critica sua atuação como Comandante; outra ainda tem elogios para sua conduta. É, pois, o recurso técnico para a caracterização do antagonista de Gypo, uma maneira de conceder ao leitor a oportunidade de julgar que tipo de pessoa ele é. No decorrer da ação, pode-se concordar que Gallagher “é uma inteligência sem corpo” (O’Flaherty, 1980, p. 51) e Gypo é “só corpo”.

Durante sua fuga pela cidade hostil, Gypo só age de maneira desastrada. No velório de McPhillip, deixa cair quatro moedas de prata de seu bolso; no silêncio que se estabelece, ele as oferece à mãe de seu amigo morto (p. 45). Para explicar o dinheiro, porém, “sua mente concebeu uma incrível invenção que entrou em seu cérebro subitamente como uma tempestade com trovões, barulho e fúria” (p. 62). Cada vez mais mergulhado em mentiras de que não consegue nem sequer lembrar, a mais cabal prova de seu crime é a maneira desvairada com que gasta o dinheiro da recompensa. A quantia, que seria para sua subsistência, é gasta em bares, com rodadas de bebidas para desconhecidos; na rua, paga comida para uma pequena multidão que o aplaude após fugir da polícia; e, no bordel “de alta classe”, gasta o restante, assim facilitando a tarefa do Comandante em seu julgamento.

Para Gallagher, o delator “é um perigo para ‘a causa’ que não tinha nenhum propósito a não ser a concretização da República dos Trabalhadores” (p. 103). Alegando que “Gypo deixou uma trilha de ouro por onde passou durante toda a

noite” (p. 131), ele consegue convencer o júri a condená-lo. Na acareação entre o habitante da cidade sórdida que “exerce a influência corrosiva do ódio” (p. 134), que é como pantera ou cão de caça, e Gypo, vindo do campo e que, apesar da grande força física, é como uma criança indefesa (como fica claro nas longas horas de julgamento), o Comandante vence. Mas a um quarto para as quatro, Gypo foge e “corre pelas ruas estreitas e pelas ruas largas e bocejantes e alamedas e arcadas da cidade” (p. 163). Conhecia bem toda a região – os bordéis, os cortiços, igrejas, lojas de penhor, bares, ruínas, sua imundície e o crime. Mais e mais, durante a fuga, conhecemos a maneira como funciona a mente do delator:

A cabeça de Gypo ficou quente, febril. Fechou os olhos ao sentir repentina dor de cabeça [...]. Não havia nada dentro de si que o aconselhasse. Dentro de si, um espaço vazio e escuro, como um abismo sem fundo cheio de densa neblina. (p. 163)

A frequência com que Gypo demonstra ser incapaz de pensar coerentemente levou Patrick Sheeran a procurar o motivo para tal ênfase. Sua conclusão indica que, ao criar Gypo “só corpo”, o autor o “absolve da responsabilidade pelo que fez” (1976, p. 274). Esse motivo certamente transparece no momento em que a mãe de McPhillip perdoa Gypo e lhe diz: “Você não sabia o que estava fazendo” (O’Flaherty, 1980, p. 182).

Um “thriller”, um melodrama, uma parábola – *The Informer* é tudo isso, mas, sobretudo, um importante documento sobre a Guerra Civil. As perguntas de Mary, irmã de Frankie, no fim do romance – “Por que não podemos ter paz? Por que temos que nos matar uns aos outros?” (p. 139) – são significativas para seu drama pessoal, mas também para a

luta que terminava com a vitória do Estado Livre. A visão de O’Flaherty sobre o contexto social, econômico e político da Guerra Civil de *The Informer* coincide com a realidade registrada por ele em *A Tourist’s Guide to Ireland* ao expor “a fome e a miséria nos rostos encovados e nos olhos fundos do povo” (O’Flaherty, 1929, p. 75). Em seu guia para o turista da Irlanda, O’Flaherty considera ainda, com desilusão e sarcasmo, a realidade da guerra civil: “Na maioria dos países, as guerras são travadas por coisas compreensíveis como território, dinheiro ou bens imóveis, mas nossos políticos travaram a guerra civil por um fraseado de um juramento” (1929, p. 74).

Em relação ao tal juramento [*oath*], o escritor não é apenas sarcástico, mas revela como o absurdo predominou no conflito:

Mesmo quando a guerra havia terminado, eles continuaram discutindo. O argumento já não existe mais e o resultado de tudo é que a situação é exatamente o que era antes da guerra e do argumento. Ninguém sabe ainda o que é um juramento e qual dos juramentos sobre o qual a guerra foi travada é o melhor dos juramentos. (p. 74)

Antes, porém, desses comentários mordazes do *Guide* (1929), O’Flaherty nos dá em *The Informer* (1925) a trágica imagem de Dublin no período de 1922–1923; seu protagonista, como quer Paul Doyle, “é símbolo da humanidade sofredora” (1971, p. 38).

“Eles residiam na Irlanda – seu país, nunca sua nação”

(O’Faolain, 1969, p. 88)

No primeiro capítulo e parte do segundo, o período revolucionário foi representado na ficção do ponto de vista de escritores irlandeses; entretanto, *The Last September* (1929), de Elizabeth Bowen, a ser examinado a seguir, mostra a época sob o olhar anglo-irlandês.

Elizabeth Bowen nasceu em Dublin e passou seus primeiros sete anos na cidade – no inverno – e, no verão, em Bowen’s Court, casa construída perto de Cork no fim do século XVIII, em terras doadas para seus ancestrais ingleses por Oliver Cromwell. Após os sete anos, a menina passou a viver com a família em Oxford e Londres, porém voltando regularmente a Bowen’s Court até vender a propriedade em 1959. Bowen é autora de várias coleções de contos, mas apenas quatro deles têm como cenário a Irlanda; de seus nove romances, dois deles, *The Last September* e *A World of Love*, se passam naquele país.

Mais que uma análise literária de *The Last September* – romance complexo que já recebeu diferentes abordagens críticas que ressaltam, por exemplo, os temas de inocência e experiência, a busca da identidade, o despertar do amor e suas complicações e isolamento, ou recursos narrativos, como o humor e a ironia e até mesmo a sátira — pretendo considerar como as personagens anglo-irlandesas viveram e suportaram os momentos históricos que precederam a Guerra Civil. Será crucial para alcançar esse objetivo o suporte de ensaios, cartas,

autobiografias e a obra crítica da autora e de seus contemporâneos. Sean O’Faolain, por exemplo, dedicou um capítulo de seu livro *The Vanishing Hero – Studies in the Novelists of the Twenties* aos romances de Bowen, em especial *The Last September*, que exige uma reflexão sobre a sociedade anglo-irlandesa para que seja apreciado. O’Faolain situa a romancista entre duas tradições:

É uma mulher irlandesa pelo menos um oceano distante das tradições inglesas. Descende daquela vigorosa e criativa sub-raça que nós chamamos de anglo-irlandesa. Pelo menos uma parte de suas lealdades literárias se encontra naquele longo e ilustre pedigree que passa por Shaw, Joyce, George Moore, Somerville and Ross, Yeats, Wilde, Goldsmith, Sheridan, Swift e Berkeley até o casamento forçado de duas raças, duas ilhas. (O’Faolain, 1957b, p. 147)

Em outro livro importante que contém um capítulo sobre os anglo-irlandeses, O’Faolain tenta definir o que chama de “a aristocracia do século XVII”: “O apogeu do enclave anglo-irlandês foi o século XVIII [...] eles eram, no entanto, um enclave isolado. Residiam na Irlanda – seu país, nunca sua nação” (O’Faolain, 1969, p. 88).

É de notar na citação acima a palavra “enclave” que, segundo o dicionário, expressa “um território encravado em terras estrangeiras”. De tal definição resultam várias características das pessoas que residem no país, mas isoladas, como que exiladas e sem raízes porque não são nem inglesas, nem irlandesas.

O “exílio” de Bowen foi percebido por Hermione Lee ao falar sobre sua condição de anglo-irlandesa nas relações com os ingleses e irlandeses: “eles são estrangeiros nos dois mundos – não conseguem se anglicizar (na verdade, criticam muito os

ingleses e não conseguem se fazer aceitos na Irlanda” (1981, p. 23)).

Muitos historiadores tentaram definir o significado da hifenização; acredito, porém, que o material autobiográfico de Bowen expõe com autoridade e perspicácia muitos dos problemas que envolveram a sociedade anglo-irlandesa; citar o material é reconhecer seu enorme valor documental. Para quem deseja saber como vivia uma parte dos anglo-irlandeses no início do século XX em Dublin, a primeira constatação é a imensa distância entre a população do norte da cidade vista em *The Informer*, de Liam O’Flaherty neste capítulo, e a vida de privilégios dos anglo-irlandeses.

Em *Seven Winters – Memories of a Dublin Childhood*, original autobiografia escrita em 1943, a vida da pequena Elizabeth é relatada em detalhes que surpreendem porque são lembrados por Bowen décadas depois. A casa em Herbert Place, que a menina considerava simples se comparada às mansões que admirava durante seus passeios com a preceptora inglesa, é uma construção no centro de Dublin, perto do Canal. Para a residência, foram comprados tapetes, cortinas e camas (Bowen, 1943, p. 9); o restante da mobília foi retirado e levado de Bowen’s Court: belas cadeiras Sheraton, mesas bem moldadas, armários e espelhos (p. 10). Inesquecível a sala de visitas em Herbert Place,

com papel de parede em tom verde-água, [...] as cortinas de tapeçaria verde com motivos de folhas, de [William] Morris. O sofá Chesterfield e as poltronas tinham cobertura de “falso” cretone cor-de-rosa creme. O efeito de leveza era dado pelas cortinas interiores de musseline branca e pelos forros das almofadas de musseline branca bordados com harpas e trevos. (Bowen, 1943, p. 47-48)

Nos passeios com a preceptora, algumas regiões da cidade eram proibidas; por exemplo, não deviam atravessar o Rio Liffey e chegar à zona norte, pois era perigosa: “Tinham me falado que as casas carcomidas dos pobres poderiam, de uma hora para a outra, desabar sobre nós” (p. 18). Às vezes, aos passeios das duas juntavam-se outras crianças com suas preceptoras inglesas ou alemãs e, nessa rotina, as compras eram incluídas: “sabonetes, selos, buquês de flores, elástico, toda a espécie de botões e cartões postais [...]. Para chapéus e casacos e coisas mais importantes, fazíamos o trajeto para Grafton Street” (p. 21). Além dos passeios, Bowen se lembra das aulas de dança à tarde e acrescenta que “somente como aluna conheci a sensação de dançar à luz do sol” (p. 33). As memórias daquelas aulas são vívidas e nostálgicas como se pode ver no trecho: “Gotejávamos aos poucos para nossos lugares no assoalho, nós, as menininhas, tão brancas como as bailarinas do ‘Lago dos Cisnes’, mas os movimentos eram tão desajeitados como de pequenos cisnes recém-nascidos” (p. 35). Uma das memórias que persiste é sua dificuldade de aprender a dançar a valsa, mas Bowen adulta recorda a sensação de triunfo quando “uma nota soltou-se dentro de mim. Meus pés e meu corpo saltaram-se, sem aviso prévio, de dentro da armadilha de minha percepção. Como borboleta livre do casulo [...] saí girando suavemente, liquidamente, sozinha, pelo salão. Estava dançando a valsa” (p. 36).

No Natal, são muitas as festas dadas pelos pais para os amigos de seus filhos. Ela ficava tão ansiosa que não conseguia dormir ou comer. O ritual pré-festivo incluía a escolha da roupa e das joias, que ela tinha permissão de usar naquele dia; e ela se lembra de um medalhão em formato de coração em corrente de ouro e de um broche de trevo com uma pérola

incrustada. Em algumas festas, depois dos salgados, doces, bolos e sorvete, havia a queima de bombinhas. “No ar carregado de pólvora e gritos excitados” (p. 41), as crianças encantadas tentavam pegar restos de bombinhas.

Aos domingos, ir com os pais à igreja situada no quarteirão protestante era uma espécie de divertimento. Haviam-lhe ensinado a dizer “Church of Ireland” e não “Protestante”, e “Católico Romano” não simplesmente “Católico”.

Meu pai e minha mãe falavam dos Católicos Romanos com cortês distanciamento [...] eu considerava a existência dos Católicos Romanos como certa, mas tive a oportunidade de encontrar poucos; não estava interessada neles. Eram simplesmente “os outros” cujo mundo estava localizado ao lado do nosso, mas nunca se tocavam. (p. 44)

*Seven Winters* é considerado por O’Faolain “uma delicada peça de autobiografia” (O’Faolain, 1957b, p. 147). Texto autobiográfico sensível e belíssimo, contém ainda, para os objetivos deste volume, a percepção do momento histórico do período.

Se *Seven Winters* é breve relato que informa, reflete e comenta, *Bowen’s Court* é extenso registro das origens dos Bowen, da construção da “Big House” no fim do século XVIII; de como a escritora herdou a propriedade por ocasião da morte de seu pai; e, sobretudo, é uma apresentação do lugar que os anglo-irlandeses ocupavam, como viviam e como se relacionavam com os ingleses e irlandeses. Todavia, além de *Bowen’s Court*, devemos nos deter em alguns ensaios de *Pictures and Conversations* (1975) e *Collected Impressions* (1950), textos críticos e autobiográficos de Bowen que revelam fatos interessantes sobre a sociedade anglo-irlandesa.

No epílogo de *Bowen's Court*, vemos que desde o início houve atritos entre irlandeses e ingleses – e quem seria melhor do que Bowen para nos informar sobre o assunto criticamente?

O lugar de minha família e seu poder derivaram de uma situação que é inerentemente errada. No controle daquela situação, ingleses e irlandeses se encararam – semblantes fechados, rudes e distorcidos – rostos que os admiradores de cada um não reconheceriam. (Bowen, 1975, p. xi)

Tais palavras revelam um “erro inerente”, erro que é a causa das hostilidades daqueles que eram os verdadeiros donos da terra e que passaram a ser arrendatários, contra os invasores. Mas, conta Bowen em “The Big House”, o problema era que “eles haviam começado como conquistadores; não tinham a intenção de deixar a tradição ficar sem efeito” (1950, p. 197).

Baseado naquela situação injusta comentada por Bowen, Edwin Kenney observa que “os proprietários de terra aceitavam a ficção da eternidade de seu mundo na casa de campo enquanto esta era ameaçada por todos os lados” (Kenney, 1975, p. 38). Na verdade, era inevitável que os irlandeses se sentissem revoltados com o “erro inerente” da sua história. Ao aludir à distribuição de terras no país, muitos, como Liam O’Flaherty, demonstraram grande indignação: “Praticamente todo o solo fértil da Irlanda continua desocupado e desabitado no centro do país, enquanto grande parte dos camponeses vive no litoral cheio de penhascos ou em montanhas rochosas” (O’Flaherty, 1929, p. 122).

Como o dono anglo-irlandês tem o direito da melhor terra, mesmo quando está sempre ausente (“absentee”), viven-

do em Londres ou no continente, os irlandeses que tentam cultivar a terra estéril ficam cada vez mais pobres. O'Flaherty comenta: “É surpreendente pensar que qualquer sociedade, sem falar numa sociedade de santos e sábios, poderia permitir que seres humanos vivessem de tal maneira em seu meio” (1929, p. 131).

Nesse contexto, várias características da sociedade anglo-irlandesa se evidenciam: o apego às terras recebidas séculos atrás, com a conseqüente injustiça em sua distribuição; a ambivalência em relação aos ingleses e irlandeses; as diferenças de classe, religião, situação econômica e política entre os habitantes da ilha e os que chegaram depois, isto é, os dois mundos lado a lado que não se tocam; isolamento; a recusa de reconhecer o perigo, desenvolvendo a estratégia de fingir que tudo está bem.

Dois tipos de anglo-irlandeses coexistem: o “absentee” e o que fica com sua propriedade, tenta conservá-la e manter relações amistosas (aparentemente) com seus arrendatários. Sobre esse assunto, Bowen relata que seu pai, ao insistir em exercer a profissão de advogado em Dublin, estava rompendo com a tradição da família que esperava que ele fosse, simplesmente, um proprietário de terras; desse modo, seu pai “foi uma espécie de ‘absentee’ – ausente parte do tempo, presente da primavera ao outono” (Bowen, 1943, p. 9).

A ambivalência em relação aos ingleses transparece, por exemplo, em meras diferenças linguísticas. Bowen comenta que “nós, anglo-irlandeses, chamamos os gramados arborizados da casa de ‘lawn’, mas os ingleses nos confundem ao falar em ‘park’” (Bowen, 1950, p. 195). Outro tipo de diferença, explica Bowen em seu ensaio “The Big House”, alude ao conceito

de “big”: os anglo-irlandeses falam que suas casas são grandes, mas estas só seriam chamadas de grandes na Irlanda, pois “na Inglaterra seriam apenas casas de campo, nada mais” (1950, p. 196).

Os moradores dessas “casas de campo”, ainda de acordo com Bowen, gostavam muito mais de esportes, bebidas e baralho do que gostavam das artes – mas eles religiosamente abasteciam suas bibliotecas e as paredes da residência com pinturas de paisagens estrangeiras e retratos de seus antepassados (1950, p. 197).

Em *The Last September*, Bowen’s Court é Danielstown, casa que tem papel decisivo no desenrolar do enredo. Em sua obra ficcional, a romancista mostra-se particularmente interessada no lugar e atmosfera e, principalmente no romance de 1929, a presença da casa e a descrição de seus aposentos, jardins, árvores e flores é marcante. Diz Bowen, sobre a cena:

Nada pode acontecer em lugar nenhum. O *locale* do acontecimento sempre dá cor ao acontecimento e muitas vezes lhe dá forma [...]. A cena só é justificada no romance no lugar onde pode ser mostrada, ou pelo menos sentida, na criação da ação ou personagem. Em outras palavras, quando tem uso dramático. (Bowen, 1975, p. 37)

A casa pertence a Sir e Lady Naylor, com quem Lois, a sobrinha órfã de 19 anos, mora. Outro sobrinho, Laurence, está passando o verão com os tios, enquanto não volta aos estudos em Oxford. Os quatro dependem da companhia de hóspedes e vizinhos para vencer a sensação de isolamento e tédio. Sua solidão, um dos temas do romance, é assim descrita por Victoria Glendinning em sua Introdução a *The Last September*:

A vida neste tipo de casa era encerrada em si mesma, intensa, e imensamente hospitaleira. Os visitantes tinham grande importância porque traziam o mundo lá de fora, interrompendo o sonho e deixando com sua partida um pouco de agitação e todos um pouco mudados. (1998, p. 2)

O mundo lá de fora pode ser uma revista de moda, a “Tatler” com as novas coleções de outono que Marda traz ao chegar e que tanto agrada Lois (Bowen, 1998, p. 76).

O romance começa com a ansiosamente esperada chegada dos Montmorency, casal de meia idade cuja história tem muitos pontos de encontro com a dos Naylor. São como exilados – passam períodos de verão ou inverno com amigos, ou moram em hotéis, no Continente. Estão felizes de retornar a Danielstown – preparada para recebê-los – onde o ritual de vestir-se para o jantar e conversar à mesa ocupa boa parte do seu tempo, poupando-os de pensar. A maior dificuldade das personagens é manter o equilíbrio emocional ao mesmo tempo que enfrentam a crise política de 1920. Lois, a protagonista, busca sua identidade e anseia pelo futuro que ainda não consegue definir. Sobre ela, Bowen escreve no Prefácio à edição norte-americana do romance:

Era um ser ainda semidesperto, a alma ainda não desabrochada, os olhos ainda não abertos. E a Guerra Mundial havia lançado uma sombra em seus dias na escola; *aquilo* foi demais — agora ela buscava uma ordem. Já é difícil o bastante ter que crescer e mais difícil ainda crescer num tempo difícil. Sua geração, a minha, descartou uns poucos rebeldes e uns poucos fanáticos. No entanto, gostando ou não gostando, ela aceitou tacitamente as disputas e anormalidades e o perigo... Tragédias – ela só podia tocar nas margens. (citado em Kenney, 1975, p. 35)

Além dos hóspedes e das visitas, os mais jovens dependem dos oficiais do Exército Britânico sediados perto de Cork para preencher as longas horas, com chás, festas, tênis ou passeios, pois tudo é melhor do que ver a dura realidade política e dos conflitos. Aparentemente, nada acontece naquele verão e início de outono. É verdade que Lois e Gerald, um dos oficiais, envolvem-se em uma relação complicada, mas intensa. Muito jovens, eles imaginam um futuro cheio de promessas, às vezes, ou às vezes sentem que sobre cada uma das pessoas da casa paira um mal-estar que não podem definir. E, além do mais, a disputa entre irlandeses e ingleses revela-se sutilmente, embora todos se empenhem em fingir que nada acontece. Assim, quando Lois pergunta se podem se sentar nos degraus lá fora, Mrs. Montmorency pergunta: “Você tem certeza de que não vão atirar em nós se nos sentarmos nos degraus tarde da noite?”; Sir Richard dá uma gargalhada e todos o acompanham. “Nunca nos atingiram ainda. Você está ficando muito inglesa, Francie! Acha que deveríamos colocar sacos de areia atrás das portas quando fecharmos a casa à noite?” (Bowen, 1998, p. 23). Todos riem.

Mas durante o jantar Mr. Montmorency insiste em saber como andam as coisas por ali. Laurence responde: “As coisas? Aqui? Parecem estar nos cercando [...] aliás, nos fazendo recuar” (p. 25). A reação de Lady Naylor a esse diálogo é depreciar Laurence, que, “como todos os seus colegas de Oxford”, exagera (p. 25). A conversa toma rumos desagradáveis e é praticamente encerrada por Lady Naylor, que lembra que “toda essa conversa nos faz pensar que quase tudo vai acontecer, mas nós nunca prestamos atenção. É minha norma – nem ao menos conversar” (p. 26). E assim, todos se limitam aos assuntos permitidos, como o jogo de tênis no dia seguinte, o que fazer

para o almoço, não esquecer as flores nos vasos, o que usar na festa... Ainda assim, os alarmantes sinais de perigo aumentam ao longo da narrativa. No dia seguinte, sentados na varanda, ouvem ruídos de caminhões:

— Patrulhas, — disse Laurence.

— Toda noite eles saem, nem sempre nesta direção, — explicou Sir Richard.

— Um caminhão furtivo é uma coisa sinistra.

— Laurence, não é furtivo! — disse Lady Naylor. — Você não pode ser normal? Se vocês não fossem pensar que é um absurdo, eu convidaria os coitados para tomar café. (p. 31)

A tudo isso, Sir Richard comenta que a quadra de tênis “não é o que era antes. O gado entrou ali depois da chuva e a destruiu [...] não vai ser a mesma por um longo tempo” (p. 31).

Quanto à relação com os vizinhos irlandeses pobres, os habitantes da casa gostam de acreditar em relações amistosas. Pode ser verdade porque em várias cenas do romance os contatos entre o dono da propriedade e o arrendatário parecem bastante pacíficos. Mas a visita de Lois e Mr. Montmorency à pequena casa de Michael Connor destrói essa ilusão. A mulher de Michael está doente, seu filho fugiu para as montanhas e estão todos desesperados, a nora e os netos sem nenhum amparo. Michael diz: “Não sei qual vai ser o fim disto tudo” (p. 65).

O fim estava próximo. Ao visitar os Naylor, Gerald conta que ele e seus companheiros haviam encontrado Peter Connor, que estava preso. Sir Richard reage de maneira formal: “Sinto muito. A mãe dele está morrendo. Vamos mandar alguém perguntar como ela está e enviar algumas uvas. Pobre mulher. Parece que tudo vai mal” (p. 92).

Situações como essas ameaçam romper o equilíbrio de todos porque a ilusão de relações pacíficas se esvai; por exemplo, o encontro de Lois e Marda com um rebelde que se escondera no moinho; de revólver em punho, ele as aconselha: “Já está na hora de desistirem de passeios. Se não tiverem nada para fazer, é melhor ficar na casa enquanto ela está lá” (p. 125).

Na última parte do romance, grande destaque é dado aos preparativos para o baile promovido pelas esposas dos oficiais ingleses. Embora não fosse visto com bons olhos pelo Coronel, foi-lhe difícil dizer “não” para as jovens esposas que ansiavam por se divertir. Lois e a amiga se vestem no hotel; seu vestido verde de tule é “como uma cascata” (p. 147). Ela está animada e feliz. Ao mesmo tempo, sente que, enquanto se diverte, algo sinistro está próximo. Lois e Gerald, durante a festa, discutem o futuro e suas possibilidades.

Na manhã seguinte, enquanto tomam o café da manhã, alguém bate na porta e Lois vai atender. O oficial lhe diz, em poucas palavras, que uma patrulha caíra em uma emboscada e o inimigo os atingira. Lois pergunta:

— E Gerald foi morto?

— Sim... gostaria...?

— Estou bem, obrigada. Obrigada por avisar [...]. Não havia nenhuma razão de se dar ao trabalho de vir.

— Parecia prático [...]. Devo informar os outros? (p. 201)

A cena em que a tragédia os atinge revela a maneira como as pessoas da casa reagem. No caso de Lois, seu comportamento é surpreendente; mas, naquele momento,

ela só queria saber para onde ir, quanto tempo ficar lá, como voltar. Sua mente foi inundada por trivialidades. Queria saber quem

jogaria tênis com ele à tarde, se houvesse alguém que não soubesse, alguém que esperaria por ele; queria saber qual seria o destino do seu conjunto de jazz [...]. Aliás, estão me esperando lá dentro. (p. 201–202)

Quando Sir Richard é informado da morte de Gerald (que todos insistem em chamar de “partida”), ele diz apenas: “É, é muito ruim [...]. Olhou para a sala de jantar, para os pratos na mesa e para as cadeiras, não acreditando que tivessem sobrevivido” (p. 202). Lady Naylor, como uma estátua, após o choque disse prontamente: “Onde Lois está? Ela... você... contou?” (p. 202). E comenta:

Ele vinha frequentemente para jogar tênis. Parece estranho que não se possa... que nós nunca... Ele era tão... [...]. Sua mãe, ele me contava muita coisa sobre ela. Quem vai escrever? Acho que ela gostaria... nós o conhecíamos tão bem. Acho que ela gostaria... Richard, você não acha que eu...? (p. 203)

As pessoas envolvidas, sem saber como reagir à tragédia, limitam-se a pensar o que devem fazer naquele momento. Sir Richard, por exemplo, “escapuliu em silêncio; sentia-se velho, longe de tudo isso, e não sabia o que fazer. Pensou também nos Connors. Os amigos de Peter Connor – sabiam tudo, eram persistentes: não valia a pena imaginar” (p. 203).

A outra tragédia acontece alguns meses depois. Quando Mrs. Trent visita Lady Naylor e comenta que a casa e o parque estavam lindos em setembro, Lady Naylor, olhando tudo à sua volta, concorda. Mas, diz o narrador:

No entanto, as duas não mais veriam Danielstown num momento como aquele, um ponto particular e feliz no declínio da curva do dia, e da longa curva das estações. Ali não existiriam mais outonos,

exceto para as árvores [...]. Pois em fevereiro, antes que as folhas visivelmente se abrissem, a morte – execução, realmente – de três casas, Danielstown, Castle Trent e Mount Isabel, ocorreu na mesma noite. Terrível escarlate devorou a rigorosa escuridão da primavera. (Bowen, 1998, p. 204)

Com a paisagem do fim do inverno e da casa incendiada, termina *The Last September*, que Bowen considera, de todos os livros que escreveu, aquele “que está mais perto do meu coração”, porque, diz ela, “sou filha daquela casa que deu origem a Danielstown” (1998, p. 2).

CATHLEEN NI HOULIHAN: RAINHA PARA YEATS,  
MEGERA PARA O'CASEY

As peças de Sean O'Casey *The Shadow of a Gunman* (1923), *Juno and the Paycock* (1924) e *The Plough and the Stars* são conhecidas como “Dublin Plays” ou “Abbey Plays”, ou ainda como “Irish Tragedies” ou “Dublin Trilogy” porque constituem um conjunto com unidade de espaço, caracterização, temática e visão anti-heroica da vida. Para Ronald Ayling, elas compõem “um ciclo de peças políticas e sociais concebidas em uma escala épica [...] sua visão trágica lhes confere tom intenso” (1975, p. 77).

Nos cortiços de Dublin na zona norte da cidade – o mesmo tipo de local em que transcorre *The Informer*, de Liam O'Flaherty – desenrola-se a ação durante o período revolucionário desde o Levante de Páscoa até a Guerra Civil. Para que não se perca o fio narrativo que permeia as peças, a ordem cronológica dos eventos substitui a ordem de apresentação das peças no Abbey Theatre, numa abordagem linear de 1916 a 1922.

Sean O'Casey (1880–1964) nasceu em Dublin e morou em uma casa de cômodos naquela cidade até os quarenta anos. De família pobre, autodidata, começou a trabalhar aos catorze

anos. Escreveu 22 peças e 6 volumes de autobiografias descritos por ele como “olhares retrospectivos para coisas que me formaram” (citado em Ayling, 1981, p. 25). Nas duas primeiras autobiografias, O’Casey relata sua vida desde o nascimento até a partida para a Inglaterra. Desgostoso com a cena social e literária de Dublin e, mais ainda, com a rejeição de sua peça *The Silver Tassie* (1929) pelo Abbey Theatre, ele passa a viver em Londres, onde as peças escritas depois da trilogia foram encenadas.

*Inishfallen, Fare Thee Well* (1949) contém dados significativos sobre sua vida e obra em Dublin e inclui cenas dramáticas que sugerem sua obra para o palco. Por exemplo, o relato sobre a diligência policial (“raid”) à casa de cômodos onde O’Casey vivia então pode ser cotejado com a cena de *The Shadow of a Gunman* durante a incursão dos Black and Tans em uma casa semelhante. Da vida de O’Casey na zona norte de Dublin resultou sua formação política: queria a liberdade de seu país e, conseqüentemente, sentiu-se atraído pelo nacionalismo cultural; como trabalhador pobre, interessou-se pelo socialismo, o que levou alguns críticos a considerá-lo nacionalista-socialista. Quando jovem, O’Casey filiou-se à “Gaelic Athletic Association” e à “Gaelic League”, onde aprendeu a falar gaélico e mudou seu nome, John Casey para Sean O’Cathasaigh. No entanto, desiludido com os rumos tomados pela “Gaelic League”, tornou-se membro da “Irish Republican Brotherhood”; mas, novamente insatisfeito com vários princípios da organização e sua pouca preocupação com o trabalhador e os excluídos, desligou-se do movimento em 1913 para se dedicar ao “Labour Party” e ao “Irish Citizen Army”, do qual foi secretário até 1914. Persistia nele o desejo de melhorar as condições de trabalho e de vida das

classes trabalhadoras e menos favorecidas, pois ele, “como um homem pobre, tinha plena consciência das contradições entre seu mundo e o mundo da classe média católica, bem representada nas organizações das quais participara” (Lowery, 1981, p. 70). É certo, porém, que em seu envolvimento com as organizações citadas, captou em profundidade as tendências dos movimentos culturais, políticos e sociais que lhe permitiram sondar a natureza do nacionalismo e o conceito de heroísmo em suas peças. Mudanças em sua maneira de vivenciar os conflitos causaram seu afastamento da “causa que nunca morre”. O’Casey faz questão de informar, em seu texto autobiográfico, que a partir de 1916 foi um observador sensível dos conflitos, nada mais. Falando na terceira pessoa, ele assim descreve seu comportamento: “Tomou seu próprio caminho, pensando e observando [...] ouvindo, observando e imaginando como tudo começaria” (1949, p. 93) – em vez de “como tudo terminaria” –, ele quer saber quando começaria a divisão na vida irlandesa que “ele previra ao observar as reações ao Tratado de 1921” (p. 118).

Talvez justificando, ou até valorizando, o papel do não-combatente, O’Casey afirmou em *The Story of the Irish Citizen Army*, escrito em 1919, que Francis Sheehy-Skeffington foi um herói:

Ele era a antítese viva da Rebelião de Páscoa – seu espírito pacífico foi envolto pelas chamas, e a fúria, e o ódio dos combatentes; absolutamente livre de todos aqueles momentos terríveis, foi, no entanto, a alma pura da revolta não só contra as injustiças de uma nação para com outra, mas a alma da revolta contra a falta de humanidade de um homem para com outro. (Citado em Porter, 1981, p. 89)

Mantendo-se como observador ao criar a trilogia de Dublin – de apelo pacifista – O’Casey o faz com humor, ironia e satiricamente, embora chame as três peças de tragédias.

## A Sagrada Missão de Lutar pela Irlanda

*The Plough and the Stars* – uma tragédia em quatro atos – narra a vida de pessoas que convivem em uma casa de cômodos. Jack Clitheroe, pedreiro, e sua jovem esposa, Nora, ocupam dois aposentos compartilhados com Peter Flynn, tio de Nora e Covey, sobrinho de Jack, ambos trabalhadores. A convivência dos quatro com os vizinhos é muito difícil. Mrs. Gogan, faxineira, fala demais sobre a vida de todos – “uma mosca não podia entrar ou sair da casa sem que ela soubesse” (1966, p. 137); tem uma filha adolescente com tuberculose e um bebê; Bessie, vendedora de frutas na rua, é a favor dos britânicos e orgulha-se de dizer que seu único filho luta na Primeira Grande Guerra; Fluther, marceneiro, nacionalista inflexível, envolve-se em intermináveis diálogos cômicos com os vizinhos.

O primeiro ato transcorre em 1915. Longas rubricas descrevem os aposentos aos quais Nora deu toques de bom gosto porque anseia por uma vida melhor e capricha na decoração. Bessie está sempre implicando com ela por se vestir bem demais, por querer ser superior aos outros, chamando-a ironicamente de “lady”. A breve apresentação das personagens e cenário pode levar o leitor a pensar em uma comédia; entretanto, o assunto de interesse das pessoas naquela casa, a manifestação que será realizada sob a bandeira de “The Plough and

the Stars”<sup>1</sup> em memória dos “Patriotas Irlandeses”, anuncia, de certo modo, o futuro trágico dos habitantes de Dublin que se ocupam, irritados, com trivialidades e hostilizam uns aos outros.

Quando Nora e Jack têm um momento de paz, ela insiste que o marido desista do Irish Citizen Army e pede-lhe a canção que ele lhe dedicava quando eram namorados; ele, num momento romântico, canta:

As violetas perfumavam o bosque, Nora,  
Mostrando sua beleza para as abelhas.  
Quando pela primeira vez lhe disse que só amava você, Nora,  
E você disse que só amava a mim. (O’Casey, 1966, p. 155)

Em seguida, ele a beija carinhosamente. Uma batida forte na porta interrompe o idílio; Nora abraça Jack e pede-lhe para não atender: “Não destrua nossa felicidade... Vamos fingir que não tem ninguém. Vamos esquecer tudo nesta noite – só nós dois aqui” (p. 156). Quantos, em 1915 ou em 1916, viveriam a cena emblemática da escolha entre os entes queridos, o lar, e um futuro e a causa irlandesa! Jack abre a porta, lê a carta do General Connolly informando que foi nomeado Comandante de um batalhão do Irish Citizen Army para atacar o Castelo de Dublin (sede do poder britânico). Apesar dos apelos da esposa, Jack se veste como se fosse em um ritual: abre a gaveta, toma o cinturão Sam Browne, coloca-o e depois põe o

---

1 Bandeira originalmente usada pelo “Irish Citizen Army”, movimento irlandês nacionalista e socialista; foi depois adotada por outras organizações políticas. O “arado e as estrelas” simbolizam a Irlanda livre que controla seu destino ao controlar seus meios de produção. A bandeira é também chamada de “o arado estrelado”.

revólver no coldre. Coloca o chapéu e olha para Nora (p. 198). Investido da sagrada missão de lutar pela Irlanda, fecha a porta. O que se vê acontecer depois de sua saída prova o oposto do que Yeats escreveu sobre o Levante de Páscoa no poema “Easter 1916”, que mescla a beleza do autossacrifício dos rebeldes ao horror da guerra. O trecho final do poema celebra os heróis da Insurreição:

Eles sonharam e hoje estão sem vida;  
E não foi um amor avassalante  
Que os arrastou para a fatalidade?  
Vou expô-lo em meu verso...  
MacDonagh e MacBride  
E Connolly e Pearse,  
Agora e para a frente  
Onde se usar o verde que era seu,  
Mudaram, e mudaram totalmente,  
Terrível beleza nasceu. (Yeats, 1992a, p. 91)<sup>2</sup>

Muito antes daquele poema, Yeats escrevera a peça de um ato *Cathleen Ni Houlihan* (1902), de cunho nacionalista. Embora fosse a favor do nacionalismo cultural, o jovem poeta oferece em *Cathleen* uma solução violenta contra o invasor. Algumas palavras sobre Yeats e sua peça facilitam a compreensão de uma espécie de diálogo entre O’Casey e Yeats sobre o nacionalismo.

W.B. Yeats (1865–1939), poeta, dramaturgo, crítico e autor de grande volume de cartas, diários e autobiografias que definem o momento cultural em que sua obra se insere, foi também um dos fundadores do “Irish Literary Theatre”, com

---

2 Tradução de Paulo Vizioli.

o qual se envolveu durante toda a vida. A multiplicidade de interesses tinha, porém, uma unidade de propósitos incansavelmente explicitada em seus ensaios e documentos do eu; a amplitude de sua obra criativa e crítica determina que sua produção seja geralmente estudada de maneira seletiva: o interesse por Yeats poeta, ou crítico, ou dramaturgo, ou o jovem escritor que almejou moldar o seu país. Essa última característica é enfatizada neste volume.

O nacionalismo de Yeats provocou muitos comentários da crítica. Peter Costello, por exemplo, estabelece relações entre sua poesia e os movimentos políticos na Irlanda. Mencionando carta de Yeats em que diz “conto os elos da corrente de responsabilidade e me pergunto se alguns deles vão dar em minha oficina”, Costello observa que “um poeta não poderia escrever peças e poemas com vívido sentimento nacionalista e esperar que seus leitores se conservassem indiferentes” (1977, p. 3).

Muito longe de “indiferente” foi a recepção de *Cathleen Ni Houlihan*, a famosa peça nacionalista produzida em 2 de abril de 1902 em St. Teresa’s Hall, por um elenco amador. Maud Gonne, nacionalista exaltada, ao fazer o papel de Cathleen, contribuiu muito para o efeito impactante da produção. Como “Dark Rosaleen” ou “The Shan Van Vocht” (The Poor Old Woman), Cathleen é uma das personificações da Irlanda. Ela aparece, por exemplo, no poema gaélico traduzido por James Clarence Mangan, “Kathleen Ni Houlahan”, cuja primeira estrofe descreve a vida de um povo esgotado e triste, sem lar, sem altar, exilado de sua própria pátria; todavia, a chegada de Cathleen traz esperança a todos:

Não pense que é uma megera horrível  
Não a chame de nomes indecorosos, nossa inigualável Kathleen  
Ela é jovem e bela e tem a coroa de rainha. (Colum, 1922, p. 267)

No trecho acima, a dupla personificação da Irlanda como uma velha pobre e desamparada que se transforma em rainha devido ao autossacrifício de seus filhos provavelmente inspirou Yeats a criar a Cathleen de 1902, cuja ação acontece numa pequena casa em Killala em 1798.<sup>3</sup> É véspera do dia do casamento de Michael, filho mais velho de Peter e Bridge com Delia Cahel. A união dos jovens faz todos muito felizes: os jovens apaixonados sonham com um lar e filhos; o pai planeja comprar um pedaço de terra com o dinheiro do dote; a mãe tem grandes esperanças para Patrick, o filho de 12 anos, porque o tio da noiva é padre e talvez ajude a colocá-lo em um seminário; o menino só pensa no filhote de galgo que Delia lhe prometeu.

Admirando a roupa de casamento de Michael, pedem-lhe que a experimente, mas são interrompidos por alarido lá fora. Da janela, Patrick conta que uma velha senhora cercada por um grupo de pessoas se aproxima. A velha e misteriosa mulher entra, cumprimenta a todos e explica que vem de muito longe, viajou durante muito tempo e está exausta:

Às vezes meus pés se cansam e minhas mãos se aquietam, mas não se aquietam nunca meu coração [...] Mas quando chega a inquietude, devo falar com meus amigos [sobre] os estrangeiros em minha

---

3 Em 1798, o movimento “United Irishmen” liderado por Wolfe Tone (1763–1798) tentou fazer da Irlanda uma república com a ajuda dos franceses em “Killala Bay” — o auxílio foi “insuficiente, [chegou] tarde demais e no lugar errado” (O’Brien, 1972, p. 91).

casa [...] meus “quatro lindos campos verdes” me foram tomados.  
(Yeats, 1985, p. 81–82)

Compassivos, Bridget e Peter oferecem leite, pão e dinheiro a ela que tudo recusa porque deseja alguém que a ajude a recuperar seus lindos campos verdes, a expulsar os estrangeiros de sua casa (p. 84). Entusiasmado, Michael promete ajudá-la; a voz de Bridget – a voz da razão – o adverte que o casamento com Delia é no dia seguinte. Ignorando os apelos da mãe e de Delia, ele ouve com emoção como poderá ajudar a misteriosa mulher que diz:

Muitos que são livres para caminhar pelas montanhas e pântanos e bosques caminharão por ruas sólidas, em países distantes; muitos planos serão despedaçados; muitos que juntaram dinheiro não estarão aqui para gastá-lo; muitas crianças não terão o pai na cerimônia de batismo para lhes dar um nome; aqueles de rostos corados ficarão pálidos por minha causa e, mesmo assim, pensarão que foram bem recompensados. (1985, p. 86)

Assustada com o estranho brilho no olhar de Michael, Delia o abraça carinhosamente; desvencilhando-se, Michael fica alguns segundos no limiar da porta e sai. Segue Cathleen. Da janela, Patrick os vê se afastando, mas diz que vira não uma velha, mas “uma jovem com porte de rainha” (p. 88). Esse fim da peça é considerado por Nicholas Grene como “uma epifania transformadora de Cathleen rejuvenescida que dá validação inequívoca do sacrifício de Michael” (1999, p. 68).

A reação à peça de 1902 foi muito intensa. Joseph Holloway viu a apresentação na noite de estreia e anotou em seu diário: “O público compreendeu que Erin falou em ‘Cathleen’ e aplaudiu com absoluto entusiasmo cada incandescente

fala nacionalista” (citado em Hogan; O’Neill, 1967, p. 17). Por sua vez, Nicholas Grene destaca o impacto político de *Cathleen* e seu potencial de gerar sentimentos nacionalistas; o crítico tenta descobrir “se tal tipo de peça deveria ser produzido, a não ser que estivessem preparados para ver o povo atirando ou sendo morto” (1999, p. 70). O comentário de Lennox Robinson, diretor do Abbey Theatre, é relevante porque revela a mesma visão de Yeats sobre *Cathleen*: “produziu mais rebeldes do que milhares de discursos políticos e uma centena de livros” (citado em Grene, 1999, p. 69). O poder da literatura de provocar a ação preocupou Yeats quase três décadas após produção tão “venerada”: refletiu sobre o efeito da peça de 1902 que, segundo Daniel Albright, “encorajou revolução sangrenta” (Yeats, 1992b, p. 838, nota). Yeats lamenta que isso tenha acontecido em “Man and the Echo” (1939), um dos seus últimos poemas:

Tudo o que disse e fiz,  
 Agora que estou velho e doente,  
 Transforma-se numa pergunta até que  
 Noite após noite acordado  
 Não consigo chegar às respostas certas.  
 Será que aquela minha peça incitou  
 Certos homens que os ingleses mataram? (1992b, p. 392)

A resposta de O’Casey para *Cathleen* – peça que se tornara um “chamado de trombeta para os Republicanos na luta pela independência da Irlanda” (Moya, 1981, p. 217) ou “uma espécie de sacramento” (Costello, 1977, p. 27) – é irônica e satírica. Ele próprio, que na juventude sentira veneração por *Cathleen*,

passou a pensar que “a Cathleen da Insurreição era inquietante, para não dizer alarmante” (Moya, 1981, p. 219).

Em *The Plough and the Stars*, a cena em que Jack deixa Nora sozinha e desamparada, pela causa da Irlanda, representa a mesma cena entre Michael e Delia na peça de Yeats; mas o final de Nora é trágico e mostra os perigos do nacionalismo inflexível; a “terrível beleza” do poema de Yeats “começava a perder o viço” (O’Casey, 1949, p. 114). Após a despedida de Jack, continuam as mesquinhas alfinetadas e altercações entre os vizinhos por vaidade, orgulho, inveja: estamos, parece, diante de uma farsa.

A ação do segundo ato ocorre uma hora depois do término do primeiro, no bar. Rosie, uma nova personagem, jovem, bonita e esperta, queixa-se que naquela noite ninguém está interessado em jovens bonitas – estão todos “com disposição para o sagrado [...] pensando em coisas mais sublimes do que as meias de uma garota” (O’Casey, 1966, p. 161–162). Nesta parte da peça, Rosie será a voz sarcástica sobre os costumes e o patriotismo.

O recurso usado por O’Casey na estrutura do segundo ato baseia-se na apresentação de duas cenas: uma, invisível para o público, mas visível para as pessoas que bebem no bar e acompanham pela grande janela a mobilização política daquela noite; na outra, a poderosa voz dos líderes é ouvida. Evitando representar a manifestação no palco, O’Casey restringe-se a representar Peter e Covey, Mrs. Gogan e Bessie, Fluther e Covey, em suas infundáveis e antigas rugas que conferem humor à cena do bar, com pessoas comuns cujas palavras vazias são ridículas, contrastando com as palavras vazias de altos ideais na manifestação política.

Por exemplo, um dos líderes conclama às armas: “o sangue derramado é uma coisa purificante e santificante [...] existem muitas coisas piores do que o derramamento de sangue; a escravidão é uma delas” (1966, p. 162). Alternam-se as cenas farsescas do bar com a VOZ do homem que não se vê:

Companheiros do “Irish Volunteers” e do “Citizen Army”, *exultamos* com esta terrível guerra. O velho coração da terra precisava ser aquecido pelo vinho tinto da batalha [...] a homenagem de milhões de vidas oferecidas *alegremente* por amor ao nosso país. E precisamos estar prontos para verter o mesmo vinho tinto no *glorioso sacrifício* porque sem derramamento de sangue não há revolução. (p. 164, grifos nossos)

No bar, as agressões verbais de Bessie a Mrs. Gogan anunciam agressões físicas; quando Mrs. Gogan sai do bar, enraivecida, esquece o bebê no chão, provocando a cena burlesca em que, uma a uma, as personagens recebem a criança e tentam se livrar dela. Mas param todos, de repente. Novamente a VOZ:

Os últimos dezesseis meses foram os mais *gloriosos* da história da Europa [Primeira Grande Guerra]. O *heroísmo* voltou à terra. A guerra é uma coisa terrível, mas a guerra não é uma coisa do mal [...] A Irlanda ignorou o *êxtase da guerra* por mais de cem anos. Quando a guerra chegar à Irlanda, ela será bem-vinda como o Anjo do Senhor. (p. 169, grifos nossos)

A mensagem está dada; as palavras grifadas – exultamos, alegremente, êxtase, heroísmo, glorioso sacrifício – conclamam o povo para a guerra. Chegam ao bar alguns dos líderes da manifestação; entre eles, o Comandante Clitheroe, o Capitão Brennan e o Tenente Langon, com as bandeiras de “The Plough and the Stars” e a Tricolor verde, branca e laranja. Falam

com grande emoção, os olhos brilhantes, como se não percebessem o significado do que dizem:

Capitão Brennan. Não vamos ter que esperar por muito tempo.

Tenente Langon. A época para a revolução está podre de madura.

Clitheroe. Você tem mãe, Langon.

Langon. A Irlanda é maior do que qualquer mãe.

Brennan. Você tem esposa, Clitheroe.

Clitheroe. A Irlanda é maior do que qualquer esposa.

Langon. A hora para a batalha na Irlanda é agora – o lugar para a batalha da Irlanda é aqui. (1966, p. 178)

O segundo ato de *The Plough and the Stars* é um libelo, contra uma tendência predominante em toda a Europa, não apenas na Irlanda que, mesmo sofrendo os horrores da Grande Guerra, considerava que é “doce e belo morrer pela pátria” (“dulce et decorum est pro Patria mori”). Como amargamente concluíram os jovens poetas ingleses que participaram das batalhas, a exemplo de Wilfred Owen, que escreveu o poema “Dulce et Decorum”, e Siegfried Sassoon, em “Suicide in the Trenches”, o conceito “morrer pela pátria é doce e adequado” é uma mentira, pois os homens que tiveram a experiência de guerra perdem todo o sentimento patriótico e rezam para que nunca mais sejam enviados ao inferno da luta.

Em *The Plough and the Stars*, a sátira ao heroísmo concentra-se em Peter Flynn, o velho rebelde que uma vez por ano veste o antigo uniforme e visita o túmulo de Wolfe Tone, numa alusão ao culto do herói morto que alimenta novas formas de violência. Os vizinhos se divertem em irritar Peter com comentários irônicos ao uniforme verde e à velha espada com

a qual, segundo Fluther, ele faria todo o exército inglês fugir apavorado.

O terceiro e quarto atos são sobre os acontecimentos do Levante de Páscoa em 1916 na região em que as personagens vivem. A ação se desenvolve inicialmente na rua, em frente à casa de cômodos. Mrs. Gogan acomoda em uma cadeira a filha doente para aproveitar o sol. Bessie comenta que não dormiu durante toda a noite devido ao barulho dos tiros. Fluther, que passara a noite à procura de Nora, volta com ela. Peter e Covey chegam com notícias do conflito: na região do Correio Central, o tiroteio é terrível. Viram o General Pearse ler a Proclamação da República Irlandesa no meio da rua. Bessie, a favor dos britânicos, canta “Rule Britannia”. Chorando, Nora comenta: “Não existe nenhuma mulher que ofereça um filho ou marido para morrer; se elas falam que sim, estão mentindo, mentindo – para Deus, para a Natureza, para si mesmas” (O’Casey, 1966, p. 184). Ela conta também que viu medo nos olhos dos soldados feridos e, sofrendo com insuportável dor, “quando cada movimento era um grito contra o fato terrível do que tinha acontecido com eles” (p. 185).

Chega Bessie muito animada; usa um chapéu novo, uma pele de raposa no pescoço e carrega três guarda-chuvas e uma lata de biscoitos: “Estão invadindo as lojas”, diz ela. “Saqueando tudo – e os Voluntários atirando neles [...] Vi dois homens e uma mulher empurrando um piano rua abaixo” (p. 187). Mrs. Gogan se une a Bessie e as duas voltam às lojas com um carrinho de bebê; Fluther, Covey e Peter descobrem um bar em funcionamento e saem apressados.

No terceiro ato, a sátira é a respeito do povo saqueando as lojas, brigando pelos objetos mais preciosos, ou bebendo

nos bares enquanto os rebeldes se arriscam pela causa. No último ato, a ação transcorre no sótão. Encurralados no miserável espaço em que vive Bessie, ouvem lá fora o som dos caminhões e tiros. Sentados no chão, Covey, Peter e Fluther jogam cartas; a luz provém de duas velas ao lado do caixão onde a filha de Mrs. Gogan compartilha o espaço com o bebê recém-nascido de Nora. O tiroteio aumenta – a cidade deve estar em chamas, diz Fluther. As consequências da Insurreição foram trágicas para os habitantes da casa: Clitheroe é morto em combate; Nora perde o bebê e enlouquece; Bessie, ao tentar salvar Nora, morre devido a uma bala perdida; a filha de Mrs. Gogan morre de tuberculose por falta de cuidados médicos.

A mensagem que Jack envia a Nora antes de morrer resume o que o autor da peça pensa sobre “dulce et decorum est pro Patria mori” e os malefícios do fanatismo pela “causa que nunca morre”: “Diga a Nora para ter coragem; que estou pronto para o encontro com Deus e que tenho orgulho de morrer pela Irlanda” (p. 204).

O’Casey não foi o único que teve um olhar crítico sobre Cathleen Ni Houlihan; O’Flaherty assim falou sobre ela: “o amor de uma mulher de carne e osso pode levar um homem a graves excessos. Mas o amor por uma mulher mítica como Caitlin Ni Houlihain traz incalculáveis danos” (O’Flaherty, 1929, p. 68).

### “A Terrível Beleza Começava a Perder o Viço”

*The Shadow of a Gunman*, produzida em 1923 no Abbey Theatre, retrata a época dos “Troubles” em 1920. Se em

*The Plough and the Stars* o tema central é a escolha entre o lar e a pátria – como no conto “The Patriot”, de Sean O’Faolain e na peça de 1902 de Yeats – *The Shadow of a Gunman* é uma sátira a supostos intelectuais e artistas e ao falso heroísmo.

Em uma casa de cômodos em Hilljoy Square moram Shields, de 35 anos, que já foi membro do IRA e agora é um vendedor de miudezas, e Davoren, de 30 anos, que se considera um poeta. Os dois gostam de ler, de discutir filosofia e poesia; devem ter sido colegas na universidade. Davoren cita frequentemente “Prometeu Desacorrentado”, de Shelley, e é membro da “Irish Volunteers Brotherhood”. Chega Maguire, o amigo de Shields, também republicano, com uma mala que pede para deixar no quarto durante sua urgente viagem. O dono da casa aparece para cobrar os aluguéis atrasados e dá a entender que sabe que Davoren é um fugitivo. Falar sobre a vida alheia é comum na casa, e o “segredo” se espalha, despertando a admiração de Minnie, encantada por identificar o vizinho como um misterioso guerrilheiro. A jovem Minnie, que perdeu os pais e trabalha para ganhar seu sustento, é bonita e tem fértil imaginação devido aos muitos romances cheios de aventuras românticas que lê. Lisonjeado com o interesse de Minnie, Davoren nada faz ou diz para desmenti-la e pensa que não há perigo algum em ser a sombra de um guerrilheiro. Resultam, pois, várias situações cômicas baseadas no mal-entendido. Em uma delas, Mrs. Henderson, moradora da casa, traz um vizinho que quer pedir a Davoren que interceda por ele junto ao IRA. “Venha, Mr. Gallagher, ele é quem pode fazer com que seus diretos sejam respeitados”, diz ela. “Mr. Davoren é um de nós, que é pelo governo do povo, com o povo, para o povo” (O’Casey, 1966, p. 96). Prometendo não tomar

mais do que alguns minutos, Mrs. Henderson e os vizinhos que também entraram no quarto parecem querer ali ficar para sempre. Davoren, preocupado com a confusão, mas lisonjeado com a importância adquirida, ouve impacientemente a leitura da carta que ele deve encaminhar ao IRA, leitura que é interrompida por todos e cada um dos presentes, com correções, comentários e elogios. Mr. Gallagher começa:

Cavalheiros do Exército Republicano Irlandês...

Mrs. Henderson. Isso é que é bom começo.

Minnie. Que elegância!

Tommie. Tem muito a dizer, prestem atenção; é um grande golpe no Império Britânico... (1966, p. 98)

Efeitos cômicos da leitura da carta resultam dos comentários absurdos, do uso de chavões, de erros gramaticais ou palavras pomposas usadas de maneira errada e de digressões detalhadas e infundáveis:

Mrs. Henderson. Continue, Mr. Gallagher, mas inclua a palavra “choquante”, como sugerido antes...

Tommie. (Olhando o vizinho escrever a palavra com dificuldade) Ei, tem dois “q” em choquante... (p. 100)

Finalmente, o que o vizinho pleiteia do IRA em relação à briga com vizinhos por causa do barulho: “imploramos ao Exército Republicano Irlandês que [...] se enviarem alguns membros de seus homens, por favor, diga-lhes para trazerem as armas. Imploro que me considere seu humilde amigo e admirador devotado dos cavalheiros do Exército Republicano Irlandês” (p. 100).

Novamente sozinhos, Shields e Davoren conversam sobre a questão irlandesa. Shields lamenta: “Oh, Cathleen Ni Houlihan, seus caminhos são espinhosos”, ao que Davoren retruca: “Ai de mim, a dor, sempre, para sempre” (p. 82). Esse tipo de conversa em que os ex-estudantes pobres se envolvem, com discussões sobre mitologia, poesia e história, usando palavras latinas ou gaélicas, mostra que a realidade dos dois é muito diferente do mundo lá fora. Assim, logo em seguida, a voz do vendedor de jornais na rua anuncia que um homem chamado Maguire foi morto em uma emboscada. O que parecia uma comédia de erros no primeiro ato, devido a um engano inicial adquire tons sombrios na fala de Davoren:

Minnie, Donal; Donal, Minnie. Muito bonita, mas muito ignorante. Um guerrilheiro fugitivo! Cuidado, Donal Davoren. Mas Minnie se sente encantada com a ideia, e eu estou encantado com Minnie. E que perigo pode haver em ser a sombra de um guerrilheiro? (1966, p. 104)

O segundo ato vai mostrar que existe perigo, sim. Na noite daquele mesmo dia, Davoren escreve, olhando para a lua e pensando em Shelley; escreve um verso, recita parte de um poema. Subitamente, Shields se lembra da morte de Maguire e da mala deixada com eles. São três horas da manhã. Ouvem tiros – a religião e a filosofia são esquecidas... só o medo os domina. Davoren sussurra que “é perigoso ficar em casa, e igualmente perigoso ficar fora” (p. 112). Abrem a mala que está cheia de bombas! “Mãe de Deus, fezei com que não haja batida nesta noite”, sussurra Shields. E a carta? E se houver? Desesperado, Davoren procura, acha a carta e a queima! Mas o que fazer com a mala? Até aqui as cenas cômicas predominam, na busca frenética da carta, no suspense da mala. E nesse

momento entra Minnie, que decide esconder a mala em seu quarto e eles aceitam. Quando os Tans entram na casa, acham bombas “suficientes para destruir uma rua inteira” (p. 127) e levam Minnie gritando “Viva a República”; ela leva um tiro na emboscada aos Tans pelos Republicanos e sua morte recebe o seguinte comentário de Davoren:

Ai de mim! Dor, dor sempre, para sempre! É terrível pensar que a pequena Minnie está morta, mas é ainda mais terrível pensar que Davoren e Shields estão vivos! Oh, Donal Davoren, vergonha é teu quinhão agora até que o fio de prata se solte e o vaso de ouro se quebre. Oh, Davoren, poeta e poltrão, poltrão e poeta! (1966, p. 130)

Reação tão insensível mostra, no final da peça, o contraste entre o egoísmo dos homens com a coragem de Minnie, heroína do dia a dia, sensível e generosa. A peça, que parecia uma comédia chamada pelo dramaturgo de tragédia, representa a vida trágica de parte dos habitantes de Dublin que foram excluídos da educação, da saúde e do bem-estar social. A experiência da guerra contra os britânicos é terrível e o que os espera é a Guerra Civil.

Como bem salientou David Krause, o uso exuberante da linguagem e a vitalidade da peça se aliam “no surpreendente equilíbrio entre o cômico e o trágico. E o riso solto serve para humanizar a aspereza cortante da indignação” (1960, p.36).

“A Guerra Civil acabou, deixando grande infelicidade nos lares, grande quantidade de cinzas frias e escuras”<sup>4</sup>

A peça que ilustra à perfeição a mistura de gêneros é *Juno e o Pavão*, representada pelo Abbey Theatre em 1924; uma tragédia em três atos, tem o mesmo cenário das duas outras peças da trilogia, mas a ação acontece em 1922, durante a Guerra Civil.

Em dois aposentos de uma casa de cômodos convivem o “Capitão” Boyle, sua esposa Juno e os filhos Mary e Johnny. Juno trabalha como faxineira, enquanto o marido foge de qualquer oferta de trabalho, alegando dor insuportável nas pernas. O filho, deprimido e assustado, apega-se à religião para vencer um medo indefinido. Ele lutou pela causa em 1916 e em 1920 contra os britânicos. Mary é a imagem da “nova mulher”: trabalha, lê muito e luta por uma vida melhor; ela e o namorado são membros do sindicato e estão em greve.

*Juno e o Pavão* é considerada a melhor das peças da trilogia devido à caracterização dos homens, satirizados, e das mulheres, vítimas da pobreza e da guerra, mas que encontram força suficiente para persistir no trabalho e na luta pela sobrevivência da família. O’Casey mostra em seus pequenos gestos e falas que são dignas de nossa admiração.

As personagens são construídas com o apoio de recursos dramáticos, como seu comportamento, a maneira com que falam e o que falam e como outras personagens ou as rubricas as descrevem. A comicidade e sátira concentram-se em dois homens: o “Capitão” Boyle e Joxer, responsáveis pelo grande

---

4 O’Casey, 1949, p. 200.

sucesso da peça. Boyle é chamado de “Capitão” porque frequentemente relata suas experiências num navio; seu companheiro inseparável ouve embevecido e repete suas palavras:

Joxer — Bons tempos de mocidade, você no convés dum navio de guerra com o vento a assobiar nos mastros. O único som que se ouvia era “leme a bombordo”, e a única resposta a bombordo, “capitão”.  
Boyle — Aquilo que era vida, Joxer. Nada me parecia pesado. Viajando do Golfo do México para o Oceano Antártico [...] Quantas vezes fiquei amarrado ao leme, o vento soprando em fúria, as ondas estalando no costado, cada minuto parecia que seria o último, e o vento soprando, soprando... Soprando é a palavra, Joxer.

Joxer — Bonita palavra, ah, que bonita palavra!

Boyle — E enquanto o vento soprava, soprava, muitas vezes olhei para o céu e perguntei a mim mesmo — que são as estrelas, que são as estrelas?

Joxer — Ah, eis a questão!... Que são as estrelas?

Boyle — Ah, eis a questão: o que é a lua, o que é a lua? (O’Casey, 1965, p. 28–29)

Nesse tipo de conversa, eles se ocupam enquanto bebem no botequim ou em casa, quando Juno não está. Plenamente convencido de ter sido um capitão de navio, Boyle sempre usa um boné de marinheiro e não se abala nem mesmo quando Juno revela seu autoengano: “ele só viajou uma vez num velho carvoeiro, daqui a Liverpool. Quem o vê pode pensar que está diante de um Cristóvão Colombo!...” (p. 17). Para a esposa irritada, o nome dele é Pavão porque “anda entufado de manhã até a noite” (p. 12). A descrição física de Boyle em uma rubrica confirma seu apelido: “Baixo e truncado. Cabelos brancos. Pescoço curto [...] no lábio superior, bigode duro e aparado. Anda com a parte superior do tronco inclinada para trás, a

barriga ligeiramente empinada para a frente. Anda lento, pavoneado” (p. 13). Entretanto, mentir para si mesmo e para os outros não é o principal defeito de Boyle; sua imensa ignorância destaca-se sempre que fala. Criticando Mary, que lê muito, ele se pergunta porque lê bobagens como *Casa de Boneca*, *O Pato Selvagem* e *Os Espectros*, “livros que só servem para crianças” (p. 26). Faz parte de sua natureza a hipocrisia que provoca mudanças inesperadas e cômicas. Com forte opinião formada sobre tudo, é desta maneira que define o clero:

Boyle — Pois os padres não impediram que o povo se apoderasse do trigo quando ele estava morrendo de fome em 47? Não derrubaram Parnell?... Só porque ele se apaixonou por uma mulher casada? [...] Não esquecemos estas coisas, Joxer. Tiraram-nos tudo, tudo, mas não nos tiraram a memória!... (1965, p. 28)

Entretanto, ao pensar que vai receber uma herança, sente-se superior a todos, e sua visão do clero muda completamente:

O que está dizendo de Padre Farrell é quase uma blasfêmia! Não gosto que falem desrespeitosamente do Padre Farrell [...] ele é um homem do povo e, tanto quanto sei da História de meu país, os padres sempre marcharam na vanguarda, na luta pela independência da Irlanda. (p. 41)

Também depois de acreditar na herança que faz a família se endividar comprando móveis e quadros baratos e flores artificiais de mau gosto e até um gramofone, Boyle agora se vê como um grande executivo. Sentado em seu divã, fumando um cachimbo, ele ouve Joxer chegar, levanta-se de um pulo e, com caneta em punho, finge se ocupar de vários papéis, solenemente comentando que tudo é uma grande responsabilidade. Diz para Joxer que “os consolidados baixaram meio

por cento. Isto é muito sério, e mostra que nosso país inteiro anda num terrível estado de crise”. À pergunta de Juno, “o que são ‘consolidados?’”, ele responde: “Ora, não adianta explicar às mulheres o que vêm a ser consolidados, não compreenderiam” (p. 45). Ignorância, hipocrisia, preconceito. Pior que todos esses defeitos é sua insensibilidade para com o sofrimento do ser humano. É o que se vê durante a “festinha” que a família organiza para comemorar a tal herança: cantam e tocam o gramofone, mas são interrompidos por pessoas descendo as escadas. Mrs. Tancred, acompanhada por vizinhos, chora a perda de seu único filho, republicano, crivado de balas pelo filho da vizinha, Mrs. Manning, soldado do Estado Livre que, por sua vez, morreu em uma emboscada. Tais infortúnios são comuns durante a guerra civil — vizinhos e mesmo amigos ou parentes lutam em lados opostos e matam-se uns aos outros. Chorando, Mrs. Tancred exclama:

Mãe de Deus, Mãe de Deus, tem piedade de nós duas! [...] Sagrado Coração de Jesus Crucificado, arrancai nossos corações de pedra... e dai-nos corações de carne e sangue!... Arrancai-nos este ódio assassino... e dai-nos o Vosso amor sempiterno. (1965, p. 60)

Durante o cortejo fúnebre, saem todos da sala; só Johnny, solitário, fica ali, pensando... Entra um mensageiro que o informa que deve comparecer ao Comando do Batalhão. Exaltado, ele responde:

Johnny — Já não fiz bastante pela Irlanda? Perdi um braço e fiquei com a coxa tão defeituosa que nunca mais poderei andar direito. Meu Deus, será que eu já não fiz demais pela Irlanda?

Rapaz — Boyle, nenhum homem fez ou pode fazer demais pela Irlanda. (p. 65)

Esse diálogo discorda de um anterior entre Juno e o filho, em que ela fala palavras que demonstram sua percepção da realidade:

Juno — Ninguém pode negar que já deu sua contribuição para a Irlanda; não creio que lhe adiante grande coisa.

Johnny — (Jactância) Faria a mesma coisa, mamãe, a mesma coisa, porque um princípio é um princípio.

Juno — Ora, perdeste o teu melhor princípio, meu filho, perdendo um braço. Eles são os únicos princípios de que um trabalhador precisa.

Johnny — Uma Irlanda livre só pela metade nunca terá paz, enquanto lhe restar um filho que saiba puxar um gatilho!...

Junto — Decerto, decerto... Não ter pão nenhum é melhor do que ter só meio pão. (p. 34)

Voltando da rua, todos demonstram compaixão por Mrs. Tancred e Mrs. Manning, mas Boyle comenta que, “afinal de contas, não temos nada a ver com essas coisas. Isso compete ao governo e para isso são pagos” (1965, p. 60). A grande ironia do comentário desumano e insensível é que logo o IRA virá à procura de Johnny por ter sido o informante sobre o paradeiro do filho de Mrs. Tancred. Boyle, indiferente ao sofrimento das duas mães, pede: “Vamos parar de falar nessas coisas; elas não nos afetam e não temos que nos incomodar com elas [...] Quando eu era marinheiro, estava sempre resignado a ter no mar a minha sepultura” (p. 61).

Além do problema de Johnny, cada vez mais nervoso, têm que enfrentar a imensa decepção: nunca existiu uma herança, mas Boyle não havia contado a ninguém. O alfaiate leva o terno novo, o vendedor, os móveis, e Mrs. Madigan, em tro-

ca do empréstimo que nunca irá receber, leva o gramofone, dizendo: “Não ficará com o meu dinheiro. Vou lhe arrancar algumas penas de sua bela cauda” (p. 76).

No meio de tantas cenas cômicas com Boyle e Joxer, infiltra-se a tragédia, suportada pelas mulheres da peça, representadas por Juno. Seu nome, o marido explica, foi dado por ele porque ela nasceu em junho, foi batizada em junho, casaram-se em junho, o filho nasceu em junho. Pode-se pensar, todavia, na deusa Juno, nome romano de Hera, da mitologia grega; personificação do elemento fundamental da família e imagem de queixas constantes que fazem de Hera a mais realista e humana de todas as divindades. Em Roma, Juno representa o princípio feminino em geral: propicia a realização de casamentos, protege as mulheres grávidas, é deusa do parto e auxilia as crianças a nascerem. Como demonstra a peça, essas características definem a protagonista. Juno é revelada por meio de seu comportamento e do diálogo, pouco se sabe sobre seu aspecto físico. Uma das facetas da deusa é queixar-se do marido; Juno o faz constantemente, recebendo de Boyle o comentário: “Não é Juno que deveria chamá-la, mas Maria das Dores, pois está sempre se lamuriando” (p. 13). A principal queixa de Juno é a preguiça de Boyle. Num duelo de palavras que mostra o realismo da mulher e o fingimento de Boyle, ela diz: “Ah, meu rapaz, trabalharias muito melhor com garfo e faca do que com uma pá” (1965, p. 17).

Ao olhar realista de Juno contrapõem-se os delírios de Boyle e Joxer: “Nada de bom se pode esperar dele, enquanto andar com aquele inútil do Joxer. Eu a me matar de trabalho, e ele pavoneando como um pavão” (p. 12). As brigas do casal ensejam ocasiões para o cômico. No entanto, nas cenas trá-

gicas, a diferença entre eles é notável. Como representantes do feminino, Mrs. Tancred, Mrs. Manning, Mary e Juno têm percepção do sofrimento e espírito compassivo, ausentes em Boyle e em todos os homens da peça.

A gravidez de Mary traz à tona as piores atitudes para com ela. Seu ex-namorado, que jurara que “aconteça o que acontecer, você será sempre a mesma para mim” (p. 22), ao receber a notícia da situação em que Mary se encontra, diz: “Deus do céu, Mary, você caiu tão baixo assim? [...] De qualquer modo, lamento [...] Se lhe puder ser útil, Mary, conte comigo” (p. 86) e sai devagar. Bentham, o novo namorado por quem Mary se apaixonara, partiu para a Inglaterra sem deixar ao menos um endereço e... sumiu. Johnny reage à notícia de modo violento: “Ela deve ser expulsa da casa que desonrou” (p. 80). Mas a reação mais desprezível é do próprio pai, que se faz de vítima, sem se preocupar com o sofrimento da filha:

Boyle — Oh, bonito o que me caiu em cima, e no estado em que me encontro! Que regalo para Joxer e aquela velha Madigan! Já não sofri bastante para ter de passar por isto agora?

Juno — O que teremos de enfrentar não será nada em comparação com o que Mary terá de enfrentar, porque eu e tu já estamos velhos e quase no fim da vida. Mas Mary talvez ainda tenha quarenta anos diante de si, cada um deles marcado por uma lembrança amarga.

Boyle — Onde está ela? Onde está, que lhe quero dizer umas verdades? Juro que depois de me ouvir ela vai se arrepender! — [...] Continua, toma o partido dela contra o pai! Mas tu vais ver se lhe falo ou não. A desmiolada com suas leituras! Por causa disso é que nos caiu a casa em cima! Pra que precisava de livros, uma pequena nascida em uma casa de cômodos? As leituras é que levaram ela para o mau caminho. É de enlouquecer, de enlouquecer, de enlouquecer! (1965, p. 79)

Para Juno, os infortúnios não terminaram. Mrs. Madigan entra e, falando de mansinho, conta que “um pobre rapaz foi encontrado morto e eles pensam que é... que é...” (p. 91). Juno acompanha os policiais para reconhecer o corpo – nesse momento de provação, lembra-se das palavras de Mrs. Tancred e as repete, lamentando: “É bom que eu me recorde o que ela disse, pois agora chegou minha vez de dizer: ‘Sagrado Coração de Jesus, arrancai nossos corações de pedra e dai-nos corações de carne e sangue. Arrancai-nos este ódio assassino e dai-nos o Vosso infinito afeto” (p. 93).

Embora imensamente triste, Juno não se deixa abater. Muitos estudiosos já chamaram a atenção para o elemento autobiográfico na criação de mulheres fortes como Juno. Sabemos que o dramaturgo sempre teve veneração por sua mãe, que, segundo ele, tinha sabedoria, capacidade para o amor e altruísmo – “uma mulher valente e determinada” (O’Casey, 1949, p. 28) a quem ele dedica o segundo capítulo de *Inishfallen, Fare Thee Well*, intitulado “A Sra. Casside Tira Férias”, referência ao seu trabalho ininterrupto de toda uma vida: “Tinha finalmente tirado férias da vida” (1949, p. 33), escreve ele após sua morte. O’Casey deve ter se inspirado na mãe para criar Juno; tendo perdido o filho, ela encontra forças para confortar a filha:

Juno — Vem, Mary, e nunca mais voltaremos a esta casa [...] Tenho um quatinho na casa de minha irmã, onde poderemos ficar até que seu caso se resolva e depois trabalharemos as duas para teu filho.

Mary — Meu pobre filhinho que não terá pai!

Juno — Terá o que é muito melhor — terá duas mães! (O’Casey, 1965, p. 92)

Em *The Profane Book of Irish Comedy*, David Krause se pergunta por que O’Casey não terminou a tragédia com uma das falas citadas acima e permitiu que a última cena mostrasse Boyle e Joxer cambaleando, bêbados, em um palco vazio para “encenar a reprise sombria do dueto guerreiro-vaidoso e parasita-escravo naquele deserto. A mobília e a família se foram, seu mundo em pedaços num estado de crise” (1982, p. 282). O crítico considera Boyle e Joxer dois “palhaços resilientes” que “podem provocar o riso que dá segurança a si mesmos e a nós” (1982, p. 283).

Vejo o fim da peça de maneira diferente: Boyle e Joxer não são apenas palhaços que trazem o alívio cômico à tragédia, mas principalmente encarnam tudo que é desprezível no ser humano. Imagino que sua presença no palco intensifique a ironia do fim da peça, pois na casa vazia – com as esperanças de uma vida melhor destruídas, o filho morto por trair um amigo, a filha grávida e abandonada pelo namorado –, os dois bêbados encenam um diálogo sem sentido que termina assim: “É o que te digo... Joxer... O mundo todo... anda... num... terrível... estado... de crise...” (O’Casey, 1965, p. 94).

Em sua trilogia, O’Casey condena a violência e o patriotismo sentimental e fanático do período revolucionário, e exalta a coragem de viver, e não de “morrer pela pátria”. A avaliação da obra de O’Casey feita por Thomas Kilroy, também grande dramaturgo irlandês, enfatiza “sua surpreendente percepção do sofrimento humano e [...] sua habilidade de tratar o tema em linguagem vívida, tanto por meio do humor, quanto pela maneira que ilumina e humaniza a violência” (1975, p. 5).

## EPÍLOGO

### Olhares Próximos e Diretos

Ainda que os escritores selecionados neste livro tivessem visadas diferentes sobre os períodos revolucionários que precederam a Guerra Civil, eles possuem muitos pontos em comum – vivenciaram, quando jovens, um período histórico de extrema importância para em seguida interpretá-lo pelo método realista. Como se achavam bastante próximos dos acontecimentos, lançaram sobre eles um olhar direto, sem intermediários. É igualmente oportuno lembrar que, em sua obra criativa, valeram-se não só da observação, mas também de suas reflexões sobre temas essenciais do contexto em que estavam inseridos, reflexões encontradas em seus textos críticos e autobiográficos que, por sua vez, deram suporte à obra literária. Outro elemento comum a eles é sua atitude incisiva em relação ao patriotismo fanático, à violência da guerra e à maneira pela qual a oposição britânico-irlandesa tinha complexidades que não deveriam ser ignoradas.

Nesse remate, convém ainda assinalar que os contos, romances e peças selecionados não retratam grandes figuras, abordagem que privilegia a macro-História, mas focalizam a população pobre e excluída formada por carpinteiros, campo-

neses, alfaiates, faxineiras, prostitutas, mendigos, vendedores de rua, pedreiros... a exceção, os anglo-irlandeses, é mostrada por E. Bowen. Personagens são construídas para mostrar o lado trágico da vida frequentemente vislumbrado através do humor e da sátira, lentes que escondem o profundo sofrimento dessa população comum, parte da Pequena História.

## Olhares à Distância e Oblíquos

Tendo exposto parte da representação literária de conflitos revolucionários que desembocaram na Guerra Civil, resta a inevitável pergunta: como é hoje lembrada a guerra fratricida na ficção, no teatro e nas artes? Num país que passou por imensas transformações em seus contextos sociais, políticos e culturais, as fontes de inspiração do passado são geralmente a História, as autobiografias e biografias, e o imaginário popular. Por outro lado, há aqueles escritores que preferem usar intermediários literários para olhar os acontecimentos tão distantes no tempo e no cenário. Nesse caso, eles estabelecem analogias ou comparações do passado com o presente. Das diferentes maneiras do processo intertextual, optei por particularizar quatro peças e um filme para ilustrar como grandes dramaturgos irlandeses produziram obra criativa com o apoio de representações literárias do passado. Meu propósito ao divulgar parte da produção das últimas décadas do século XX e das primeiras do século XXI é despertar a curiosidade do leitor pelas obras brevemente mencionadas, esperando que material tão fecundo possa levar a pesquisas futuras.

De todos os processos intertextuais, a alusão é a mais frequentemente empregada para dirigir um olhar enviesado

com o fim de estabelecer analogias. *An Giall*, peça escrita em irlandês por Brendan Behan em 1957, foi traduzida para o inglês pelo autor e por Joan Littlewood como *The Hostage*. A história de *An Giall*, dos desgostos de Behan por sua montagem em Londres e de sua chegada ao Brasil em 1964 – na tradução do original em inglês por Alfredo Mesquita – é muito interessante, mas pretendo aqui apenas salientar que, em *An Giall*, foram vistas pela crítica (na tradução literal e não na adaptação) as qualidades do diálogo e a reprodução do mesmo mundo de Sean O’Casey; isso ocorre, é claro, porque ambos mostraram a mesma camada pobre da população de Dublin na década de 1920 e 1950. A respeito da influência de O’Casey em Behan, Colbert Kearney afirma: “é difícil imaginar como um dramaturgo vindo das classes trabalhadoras em 1940 poderia evitar a sombra de O’Casey e de sua trilogia sobre a vida dos cortiços em Dublin” (Kearney, 1977, p. 62–63).

O enredo de *An Giall* lembra “Guests of the Nation”, de O’Connor: um jovem soldado britânico é tomado como refém em Dublin em represália à prisão de um republicano em Belfast por ter matado dois policiais: se o jovem do IRA for condenado à morte, o jovem britânico será executado. Como em “Guests”, as relações amistosas entre personagens irlandeses e o prisioneiro que morrerá em breve conferem um tom de tragédia à peça de Behan – assim, o enredo do conto durante os “Troubles” de 1918–1920 sugere que o presente de Behan continua igualmente violento no início dos “Troubles” da Irlanda do Norte.

Outra ocorrência do olhar oblíquo para falar do presente é a transposição para o palco do romance *The Informer*, de O’Flaherty. A peça de Tom Murphy, com o mesmo título, que

foi produzida em 1981 e publicada em 2008, suscita a pergunta: o que o cenário da guerra civil representa para Murphy e seu mundo em 1981? Acredito que a adaptação nos leva a pensar que seus desvios e exclusões assinalam o significado que o dramaturgo deseja imprimir em sua obra. Embora o enredo continue o mesmo, Murphy inicia a adaptação com uma das últimas cenas do romance, o momento climático da condenação do informante.

Numa sala de um porão, três figuras encasacadas e encapuzadas, os juízes, e Gallagher aguardam a chegada de Nolan. Na inversão de elementos da estrutura original, Murphy emprega a melhor maneira de transpor a ficção para o drama com uso do diálogo ágil, falas curtas e silêncios que aumentam a tensão dramática. Apesar de, ao longo da peça, voltar no tempo para contar por que Nolan está ali sendo julgado, o grande impacto se deve ao sinistro julgamento, não só do informante, mas de Mulligan, um pobre e inocente alfaiate que tinha sido apontado como o verdadeiro culpado da delação. Se a plateia desconhece o romance, a inclusão do julgamento no início tem o efeito de aumentar o suspense e o absurdo do ato de julgar pelas figuras ameaçadoras. Percebe-se, então, que o tópico selecionado pelo dramaturgo é a gravidade de se fazer justiça com as próprias mãos. É por essa razão que o caso de Mulligan, mais do que o de Nolan, desperta indignação quando se revela que o alfaiate, muito doente, fora arrancado da cama de madrugada e, com um capuz na cabeça, levado para o porão. Agredido fisicamente, atônito com acusações descabidas, pois é inocente, Mulligan não sabe porque está ali diante daquelas figuras. Ao ser solto, oferecem-lhe dinheiro, que ele recusa, dizendo: “Você pensa que é um grande homem, Gallagher, mas eu absolutamente não o considero um ser humano

– ou nenhum de vocês. Tomando a lei em suas próprias mãos” (Murphy, 2008, p. 7).

Dando ênfase ao fato de homens comuns, honestos ou não, estarem à mercê de uma organização clandestina (a “Corte da Inquisição”), Murphy desconsidera algumas cenas do romance como aquela em que Nolan se torna um delator (porque, para o autor, o delator não está no foco de sua peça) ou como a morte de Nolan ao fugir, que não se dá dentro da igreja (o que talvez seria melodramático demais), mas na rua. A leitura da sentença expõe e reforça o foco de interesse do dramaturgo nos anos 1980: ao proferi-la, o juiz conclui que “de acordo com o regulamento, a Organização Revolucionária da Irlanda o condena à morte. A pena deverá ser executada no prazo de uma hora nas montanhas de Wicklow” (2008, p. 75).

*Joyriders* (1986), de Christine Reid, representa os “Troubles” na Irlanda do Norte na segunda metade do século XX. A peça tem início em um teatro de Belfast para onde quatro jovens delinquentes de 16–18 anos, em período de suspensão condicional de suas penas, são levados por uma assistente social para assistir a *The Shadow of a Gunman*, de O’Casey. Na cena final, após Minnie ser “baleada pelas costas para salvar o Império Britânico, e no peito, para salvar a Irlanda” (O’Casey, 1966, p. 111), ouve-se a voz de Mrs. Grigson lamentando a morte da jovem; Davoren termina com a ridícula fala: “Ai de mim, dor, dor sempre, para sempre! Oh, Davoren, poeta e poltrão, poltrão e poeta! [...] vergonha é teu quinhão até que o fio de prata se solte e o vaso de ouro se quebre” (O’Casey, 1966, p. 130 e Reid, 1986, p. 105–106). É variada a reação dos jovens — uns aplaudem, outros não, com comentários: “Patético, baleada para salvá-lo!” ou “Ela foi corajosa. Que lindo!”

(p. 106), ou ainda “É só palavrório e pouca ação [...] Sentado num muro político enquanto inocentes morrem” (p. 107).

*Joyriders* explora o desespero e o horror da violência diária em Belfast; no final, para salvar o irmão de 12 anos que cheira cola e rouba carros e motos para se divertir, Maureen é baleada exatamente como Minnie, talvez pelo Exército, talvez pela polícia, ou por ambos. Sem futuro, os jovens têm apenas uma certeza – a violência sem sentido, “numa estrada para o nada” (p. 145). Não é sem razão que a amiga, sacudindo Maureen, soluça: “É assim a morte! Não é linda nem é romântica como nas malditas e estúpidas peças de teatro” (p. 145).

O recurso à apropriação de cenas de *The Shadow of a Gunman* mais de 60 anos depois de sua produção no Abbey Theatre com o fim de representar o período dos “Troubles” na Irlanda do Norte valoriza, registra e reconhece o significado pacifista da peça de O’Casey, mas sobretudo salienta a sempre lembrada questão quando se fala de violência e guerras: o ser humano não aprende com a História, não a vê como “mestra”, e ela, então, se repete. Apesar dos grandes progressos, a humanidade continua hoje envolvida em terrorismos e guerras.

*Good Evening, Mr. Collins*, de Tom MacIntyre, baseia-se simultaneamente em uma das biografias de Michael Collins e no imaginário popular e mostra, portanto, a ligação entre as aventuras de Collins como Don Juan com “os feitos lendários do líder da luta armada para expulsar os britânicos” (MacIntyre, 1996, p. 218). Vemos no palco Collins às voltas com a noiva e duas amantes que não permitem que tenha paz e, ao mesmo tempo, enfrentando a tragédia da Guerra Civil com todos os tipos de violência e para os quais não vê saída.

Diferentemente de outras obras que retratam o panorama da Guerra Civil e suas emboscadas, traições e mortes, *Good Evening, Mr. Collins* trata de um homem em crise consigo mesmo e com a sociedade em que vive. Aterrorizado e perseguido por pesadelos nos últimos dias de sua vida, ele responde à amante que lhe diz para vencer a guerra: “Quer dizer, matar meus melhores amigos – um a um – é essa sua receita? [...] Queremos sangue, sangue, sangue – ninguém é aquele que era antes” (1996, p. 191).

Em vez de buscar inspiração nas obras literárias sobre a Guerra Civil, MacIntyre escolheu um protagonista famoso para discutir o conflito. A mistura de dados biográficos com imagens existentes na memória das pessoas que haviam conhecido ou ouvido as histórias do líder republicano da guerra de 1922–1923 propicia, devido à dupla fonte, a mistura do realismo com o fantástico. O posfácio de MacIntyre é uma tentativa de explicar a composição da obra – adolescente ainda, ele lera a biografia de Collins em dois volumes e ficara abalado com o clímax daquele relato – “uma noite de verão, uma estrada solitária, a morte sangrenta do herói” (MacIntyre, 1996, p. 217).

A Guerra Civil está mais distante ainda no filme de Martin McDonagh, “*The Banshees of Inisherin*” (2022), pois ela é apenas percebida em uma ilha imaginária na costa da Irlanda. Ainda que o cinema tenha mostrado o conflito do ponto de vista histórico, é interessante examinar a mais recente tentativa de abordar a guerra civil como metáfora. No filme, escrito e dirigido por McDonagh, a ação transcorre em 1923, portanto o fim da guerra, numa pequena comunidade que somente se inteira do combate mediante a leitura de jornais ou pelo som de

canhões, lampejos e fumaça lá longe na ilha da Irlanda. Ainda que sejam irlandeses, não têm nenhuma participação na guerra e muito menos entendem por que ela está acontecendo. Diz um deles: “Boa sorte para todos, seja qual for a razão pela qual estão lutando” (McDonagh, 2022, p. 14), e outro acrescenta: “Eu nem ligo para as guerras. Guerras e sabonete: sou contra” (p. 17). Aquelas pessoas comuns só lutam por tocar suas vidas solitárias e sem esperança. O principal embate, porém, acontece entre dois amigos até então inseparáveis – Colm, de 65 anos, que toca violino no pub todas as noites, e Padraic, de 35 anos, uma espécie de acólito do mais velho que o acompanha em tudo, todos os dias. Dependendo de sua amizade para lutar contra a solidão terrível, Padraic tem um burrinho a quem dedica afeto, carinho e cuidados; vive com a irmã, insatisfeita e descontente com as pessoas do vilarejo, que quer tentar a vida em um lugar menos hostil. A hostilidade é sentida por todos na natureza selvagem e nas relações humanas entre irmãos, pais e filhos, e entre amigos. O embate central, contudo, acontece devido à incompreensível decisão de Colm de nunca mais falar com Padraic; ele ameaça cortar um de seus próprios dedos (ele, um violinista!) todas as vezes que Padraic lhe dirigir a palavra. Inconformado, o rapaz insiste na antiga amizade, causando a concretização da ameaça de automutilação, uma e mais vezes. E mais ainda, devido à violência extrema de Colm, o burrinho morre, causando mais amargura e desespero. Em represália, Padraic mata o cão, animal de estimação de Colm.

Sabemos que todas as peças e filmes de McDonagh se destacam por violência extrema, incompreensível; no entanto, neste filme a violência é excessiva e insuportável até mesmo para seus padrões. As cenas da morte do burrinho e do cão, e da casa incendiada indicam uma “guerra civil” entre indiví-

## EPÍLOGO

duos tão próximos; a verdadeira guerra é uma maneira indireta para tratar o horror de Inisherin pela metáfora – a guerra fratricida absurda, sem sentido, entre amigos e parentes, tudo destrói. Assim, na vida de uma pequena comunidade, a guerra civil é encenada dia após dia e ninguém sabe o porquê.



## REFERÊNCIAS

ARNDT, Maria. *A Critical Study of O'Faolain's Life and Work*. Wales: Edwin Mellen Press, 2001.

AYLING, Ronald. "Sean O'Casey's Dublin Trilogy". In: *Sean O'Casey: A Collection of Critical Essays*. Ed. Thomas Kilroy. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1975, pp. 77–89.

AYLING, Ronald. "The Origin and Evolution of a Dublin Epic". In: *Sean O'Casey's Autobiographies – Reflections upon the Mirror*. Ed. Robert G. Lowery. New Jersey: Barnes and Noble, 1981, pp. 1–33.

BEHAN, Brendan. *An Giall – The Hostage*. Trad. e Ed. Richard Wall. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1987.

BEHAN, Brendan. *O Refém*. Trad. Alfredo Mesquita. São Paulo: Brasiliense, 1966.

BENSTOCK, Bernard. *Sean O'Casey*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1970.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo na Poesia*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977.

BOWEN, Elizabeth. "The Big House". In: *Collected Impressions*. London: Longmans, 1950, pp. 195–200.

BOWEN, Elizabeth. *The Last September*. London: Vintage Books, 1998.

BOWEN, Elizabeth. *Love's Civil War – Letters and Diaries*. Ed. Victoria Glendinning; Judith Robertson. Toronto: McClelland and Stewart, 2008.

BOWEN, Elizabeth. *Pictures and Conversations*. London: Penguin, 1975.

BOWEN, Elizabeth. *Seven Winters – Memories of a Dublin Childhood*. London: Longmans, 1943.

BROWN, Terence. "The Counter Revival: Provincialism and Censorship 1930–65". In: *The Field Day Anthology of Irish Writing*, v. 3. Ed. Seamus Deane. Derry: Field Day Publications, pp. 89–128.

CAHALAN, James M. *Liam O'Flaherty: A Study of the Short Fiction*. University of Pennsylvania, Boston: Twayne, 1991.

CASTAGNINO, Raúl. *Tempo e Expressão Literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

COLUM, Padraic (ed.). *Anthology of Irish Verse*. New York: Boni and Liveright, 1922.

COSTELLO, Peter. *The Heart Grown Brutal – The Irish Revolution in Literature from Parnell to the Death of W.B. Yeats. 1891–1939*. Dublin: Gill and Macmillan, 1977.

DELANEY, Paul. *Sean O'Faolain. Literature, Inheritance and the Thirties*. Kildare: Irish Academic Press, 2014.

DONOGHUE, Denis. "Preface". In: O'FLAHERTY, Liam. *The Informer*. New York, London: Harcourt Brace, 1980, pp. iii–xii.

DOYLE, Paul. *Liam O'Flaherty*. New York: Twayne, 1971.

DOYLE, Paul. *Sean O'Faolain*. New York: Twayne, 1968

## REFERÊNCIAS

DWYER, T. Ryle. *Michael Collins and the Civil War*. Cork: Mercier Press, 2012.

ELLMANN, Richard. “Michael – Frank”. In: *Studies on Frank O’Connor*. Ed. Maurice Sheehy. New York: Alfred Knopf, 1969, pp. 23–27.

FERRITER, Diarmaid. *A Nation and not a Rabble: The Irish Revolution 1913–1922*. London: Profile Books, 2015.

FERRITER, Diarmaid. *The Transformation of Ireland. 1900–2000*. London: Profile Books, 2005.

FLANAGAN, Thomas. “The Irish Writer”. In: *Michael/Frank. Studies on Frank O’Connor*. Ed. Maurice Sheehy. New York: Syracuse University Press, 1969, pp. 148–164.

GLENDINNING, Victoria. “Introduction”. In: BOWEN, Elizabeth. *The Last September*. London: Vintage Books, 1998, pp. ii–vii.

GRENE, Nicholas. *The Politics of Irish Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

HARKNESS, David. “A Adesão ao Socialismo na Irlanda é Pequena”. Entrevista concedida a Munira H. Mutran. *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário, 18 de novembro de 1984, pp. 6–7.

HARMON, Maurice. *Sean O’Faolain. A Life*. London: Constable, 1994.

HEANEY, Seamus. *The Burial at Thebes: A Version of Sophocles’s “Antigone”*. London: Farrar, Straus and Giroux, 2005.

HEANEY, Seamus. *The Cure at Troy: A Version of Sophocles’s “Philoctetes”*. London: Faber and Faber, 1990.

HEANEY, Seamus. *Crediting Poetry. The Nobel Lecture*. Loughcrew: The Gallery Press, 1995.

HENDRICK, Sean. "Michael O'Donovan's Wild Son". In: *Michael/Frank. The Irish Writer*. Ed. Maurice Sheehy. New York: Alfred Knopf, 1969, pp. 5–15.

HENDRY, Deirdre. "Dublin in the Age of O'Casey: 1880–1910". In: *Sean O'Casey's Autobiographies – Reflections upon the Mirror*. Ed. Robert G. Lowery. New Jersey: Barnes and Noble, 1981, pp. 35–61.

HOGAN, Robert; O'NEILL, Michael J. (eds.). *Joseph Holloway's Abbey Theatre*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1967.

JOYCE, James. *The Critical Writings*. Ed. Ellsworth Mason e Richard Ellmann. New York: The Viking Press, 1972.

JOYCE, James. *Dublinenses*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

JOYCE, James. *Dubliners. Text, Criticism and Notes*. Ed. Robert Scholes e Walton Litz. Harmondsworth: Penguin, 1969.

JOYCE, James. *Um Retrato do Artista Quando Jovem*. Trad. Bernardina Silveira Pinheiro. São Paulo: Siciliano, 1992.

JOYCE, James. *Selected Letters*. Ed. Richard Ellmann. London: Faber and Faber, 1975.

JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. e Org. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KEARNEY, Colbert. *The Writings of Brendan Behan*. London: Gill and Macmillan, 1977.

KELLY, A.A. "Introduction". In: O'FLAHERTY, Liam. *Collected Stories*, v. 1. New York: St. Martin's Press, 1999, p. 9.

KELLY, A.A. *Liam O'Flaherty, the Storyteller*. London: The Macmillan Press, 1976.

## REFERÊNCIAS

- KENNEY, Edwin J. *Elizabeth Bowen*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1975.
- KIBERD, Declan. “Irish Literature and Irish History”. In: *The Oxford History of Ireland*. Ed. R.F. Foster. Oxford: OUP, 1989, pp. 230–281.
- KILROY, Thomas (ed.). *Sean O’Casey: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1975.
- KISSANE, Bill. *The Politics of the Irish Civil War*. Oxford: OUP, 2007.
- KRAUSE, David. *Sean O’Casey*. New York: Macmillan, 1960.
- KRAUSE, David. *The Profane Book of Irish Comedy*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- LEE, Hermione. *Elizabeth Bowen – An Estimation*. London: Barnes and Noble, 1981.
- LONGLEY, Michael. “Translations of Michael Longley’s *Ceasefire*”. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. In: *ABEI Newsletter*, nos. 11 e 12, June 1997a. Ed. Laura P.Z. de Izarra e Munira Mutran. DLM/USP, p. 2.
- LONGLEY, Michael. “Two Peace Poems and a Few Thoughts About Them”. In: *ABEI Newsletter*, nos. 11 e 12, June 1997b. Ed. Laura P.Z. de Izarra e Munira Mutran. DLM/USP, p. 1.
- LOWERY, Robert G. “The Development of Sean O’Casey’s *Weltanschauung*”. In: *Sean O’Casey’s Autobiographies – Reflections upon the Mirror*. New Jersey: Barnes and Noble, 1981, pp. 62–88.
- LOWERY, Robert G. “Introduction”. In: *Sean O’Casey’s Autobiographies – Reflections upon the Mirror*. New Jersey: Barnes and Noble, 1981, pp. xi–xviii.

MACINTYRE, Tom. "Good Evening, Mr. Collins". In: *The Dazzling Dark – New Irish Plays*. Selected and Introduced by Frank McGuinness. London: Faber and Faber, 1996.

MCDONAGH, Martin. *The Banshees of Inisherin*. London: Faber and Faber, 2022.

MOYA, Carmela. "The Autobiographies as Epic". In: *Sean O'Casey's Autobiographies – Reflections upon the Mirror*. Ed. Robert G. Lowery. New Jersey: Barnes and Noble, 1981, pp. 205–231.

MURPHY, Tom. *The Informer – Adapted from the novel by Liam O'Flaherty*. Dublin: Carysfort Press, 2008.

O'BRIEN, Conor and Máire Cruise. *A Concise History of Ireland*. London: Thames and Hudson, 1972.

O'CASEY, Sean. *Three Plays: Juno and the Paycock, The Shadow of a Gunman, The Plough and the Stars*. London: Macmillan, 1966.

O'CASEY, Sean. *Juno e o Pavão*. Trad. Manuel Bandeira. Prefácio de Augusto Boal. São Paulo: Brasiliense, 1965.

O'CASEY, Sean. *Inishfallen, Fare Thee Well*. New York: The Macmillan Company, 1949.

O'CONNOR, Frank. "A Boy in Prison". In: *Frank O'Connor: A Reader*. Ed. Michael Steinman. New York: Syracuse University Press, 1994, pp. 292–304.

O'CONNOR, Frank. "Guests of the Nation". In: *The Mad Lomasneys*. London: Macmillan, 1976.

O'CONNOR, Frank. "Hóspedes da Nação". In: *Guirlanda de Histórias: Uma Antologia do Conto Irlandês*. Org. Munira H. Mutran. Trad. Tomas L. Burns e Maria Lúcia Vasconcelos. São Paulo: Olavobrás/ABEI, 1996, pp. 97–106.

## REFERÊNCIAS

- O'CONNOR, Frank. *Ireland. In: Frank O'Connor: A Reader*. Ed. Michael Steinman. New York: Syracuse University Press, 1994, pp. 375–400.
- O'CONNOR, Frank. *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*. New York: Harper, 1985.
- O'CONNOR, Frank. *My Father's Son*. New York: Alfred A. Knopf, 1970.
- O'FAOLAIN, Sean. *The Finest Stories*. Boston: Little Brown, 1957a.
- O'FAOLAIN, Sean. *The Irish*. Harmondsworth: Penguin, 1969.
- O'FAOLAIN, Sean. *An Irish Journey*. London: Longmans, 1949.
- O'FAOLAIN, Sean. *Letters to Brazil*. Org. Munira H. Mutran. São Paulo: Humanitas, 2005.
- O'FAOLAIN, Sean. “Living and Dying in Ireland”, *London Review of Books*, v. 3, n. 14, 16–19 August, 1981, p. 3.
- O'FAOLAIN, Sean. *Midsummer Night Madness, Collected Stories*, v. 1. London: Penguin, 1982.
- O'FAOLAIN, Sean. “Paixão”. In: *Guirlanda de Histórias: Uma Antologia do Conto Irlandês*. Org. e Trad. Munira H. Mutran. São Paulo: Olavobrás/ABEI, 1996, pp. 117–120.
- O'FAOLAIN, Sean. “Past Tense”. In: *The Bell*, v. 7, n. 3, dez. 1943, pp. 186–191.
- O'FAOLAIN, Sean. “A Portrait of the Artist as an Old Man”. *Irish University Review*. Sean O'Faolain Special Issue. Spring, 1976. Ed. Maurice Harmon, v. 6, n. 1, pp. 10–18.
- O'FAOLAIN, Sean. *The Selected Essays*. Ed. Brad Kent. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2016.

O'FAOLAIN, Sean. "This is your Magazine". In: *The Best from the Bell*. Ed. Sean McMahon. Dublin: The O'Brien Press, 1978, pp. 13–16.

O'FAOLAIN, Sean. *The Vanishing Hero. Studies in Novelists of the Twenties*. Boston: Little, Brown and Co, 1957b.

O'FAOLAIN, Sean. *Vive Moi! An Autobiography*. London: Hupert Hart-Davis, 1967.

O'FLAHERTY, Liam. *Collected Stories*, v. 1. New York: St. Martin's Press, 1999.

O'FLAHERTY, Liam. "Esporte: Matar". In: *O Mundo e suas Criaturas*. Org. Munira H. Mutran. Trad. Carlos Daghljan. São Paulo: Humanitas, 2006, pp. 91–94.

O'FLAHERTY, Liam. *The Informer*. New York, London: Harcourt Brace, 1980.

O'FLAHERTY, Liam. "A Tola Borboleta". In: *Guirlanda de Histórias: Uma Antologia do Conto Irlandês*. Org. e Trad. Munira H. Mutran. São Paulo: Olavobrás/ABEI, 1996, pp. 203–206.

O'FLAHERTY, Liam. *A Tourist's Guide to Ireland*. London: Mandrake's Press, 1929.

Ó'HAODHA, Micheál. *The O'Casey Enigma*. Dublin and Cork: Mercier Press, 1980.

OHLMEYER, Jane. "1916: Contexts and Consequences". In: *Lectures*. Ed. Munira H. Mutran e Laura Izarra. Trad. Alzira L.V. Allegro. São Paulo: Humanitas, 2017, pp. 49–90.

PORTER, Raymond. "O'Casey and Pearse". In: *Sean O'Casey's Autobiographies – Reflections upon the Mirror*. Ed. Robert G. Lowery. New Jersey: Barnes and Noble, 1981, pp. 89–102.

## REFERÊNCIAS

- REID, Christine. *Joyriders – Plays I*. London: Methuen Drama, 1986.
- SHEERAN, Patrick F. *The Novels of Liam O’Flaherty*. Dublin: Wolfhound Press, 1976.
- STEINMAN, Michael (ed.). *Frank O’Connor: A Reader*. New York: Syracuse University Press, 1994.
- WOHLGELERNTER, Maurice. *Frank O’Connor: An Introduction*. New York: Columbia University Press, 1977.
- YEATS, W.B. *Cathleen Ni Houlihan*. In: *Collected Plays*. Dublin: Gill and Macmillan, 1985.
- YEATS, W.B. *Poemas*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a.
- YEATS, W.B. *The Poems*. Ed. Daniel Albright. London: Everyman Library, 1992b.
- ZNEIMER, John. *The Literary Vision of Liam O’Flaherty*. New York: Syracuse University Press, 1976.

Ficha técnica

Formato 14,0 x 21,0 cm  
Mancha 10,6 x 17,8 cm  
Tipologia Cambria 11/15 e Lucida Sans Tyowrite 13/20  
CaslonOldFace BT 14  
Papel miolo: Pólen soft 80g/m<sup>2</sup>  
capa: Supremo 250g/m<sup>2</sup>