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

MARIESE RIBAS STANKIEWICZ

CARAVAGGIO, SPENSER E REI JAMES I, EM *INNOCENCE*,
MUTABILITIE E *SPEAKING LIKE MAGPIES* DE
FRANK McGUINNESS

(Versão Corrigida)

São Paulo
2013

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

MARIESE RIBAS STANKIEWICZ

CARAVAGGIO, SPENSER E REI JAMES I, EM *INNOCENCE*,
MUTABILITIE E *SPEAKING LIKE MAGPIES* DE
FRANK McGUINNESS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Letras.

(Versão Corrigida)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Munira Hamud Mutran

São Paulo
2013

Esta tese de Mariese Ribas Stankiewicz, intitulada *Caravaggio, Spenser e Rei James I, em Innocence, Mutabilitie e Speaking like Magpies de Frank McGuinness*, foi julgada aprovada e adequada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para fins de obtenção do grau de

DOCTORA EM LETRAS

Área de Conhecimento: Letras
Linha de Pesquisa: Literaturas de Língua Inglesa
Opção: Teatro Irlandês

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Munira Hamud Mutran – USP
Orientadora e Presidente

Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati – UNIANDRADE
Examinadora

Prof.^a Dr.^a Célia Maria Arns de Miranda – UFPR
Examinadora

Prof.^a Dr.^a Laura Patrícia Zuntini de Izarra – USP
Examinadora

Prof.^a Dr.^a Maria Silvia Betti – USP
Examinadora

São Paulo, 10 de setembro de 2013.

*Para Urbano Júnior e Luiz Fernando
...vozes amadas!*

AGRADECIMENTOS

Estudar o teatro e a literatura irlandesa durante todos estes anos tem me proporcionado muito prazer. Com o passar do tempo, aumentou a minha admiração pelas produções artísticas e culturais da Irlanda e por sua história intensa, cheia de paixão e orgulho, que me ensinou a importância da memória e da consciência histórica. As “vozes ancestrais” da Irlanda, que a fazem olhar ao passado com respeito e entusiasmo, foram o ponto de partida dos meus primeiros estudos de textos irlandeses. Posso dizer que aprendi muito com elas. No entanto, certamente existem outras vozes às quais devo muitíssimo e não saberia dizer se realmente poderia agradecer da maneira como merecem.

Às vozes firmes, mas também doces, dos meus pais, Hugo e Mariza, nas quais encontrei motivação para continuar meus estudos dentro de uma área que realmente gosto... com perseverança e dedicação. Durante meu doutorado, mesmo com eles em Guarapuava, tão distante daqui, ouvi suas vozes quase todos os dias, dando-me apoio e amor. Jamais saberei como agradecer por tudo o que já fizeram por mim. Obrigada mãe amada (*in memoriam*).

À linda voz da minha orientadora, Professora Munira, tanto por seu apoio acadêmico, como por ser um exemplo de profissional em nossa área e, principalmente, por ser uma pessoa sinceramente preocupada com os seus orientandos. Agradeço pelas importantes, perspicazes e minuciosas revisões deste trabalho que, com toda certeza, enriqueceram o meu aprendizado nesta instituição.

Agradeço às professoras que constituem essa banca, as quais admiro muito: Anna e Laura, por seus importantes trabalhos dentro dos estudos literários e teatrais; Maria Silvia, com quem estudei o drama e o teatro épico, de uma maneira prazerosa, interessante e que jamais esquecerei; e Célia, que durante os seminários da ABEI em Curitiba, deu-me valiosas informações para a continuação da minha tese e contou-me sobre Patrice Pavis, contribuindo, dessa maneira, enormemente aos meus estudos.

À Prof.^a Dr.^a Alzira Leite Vieira Allegro que, junto à Maria Silvia, participou da minha banca de qualificação, trazendo discussões cruciais sobre o meu trabalho.

À voz forte do Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattner, da UNESP de São José do Rio Preto, que me deu sugestões sobre a transposição de uma mídia a outra, fornecendo-me textos interessantes sobre o assunto.

Sou grata à voz enérgica e sincera da Edite e, também, à voz calma e paciente do Júnior, que sempre me auxiliaram quando precisei resolver assuntos junto à secretaria do departamento.

À CAPES, agradeço muito pela bolsa integral de Doutorado.

Às vozes amigas de três colegas com quem iniciei o Doutorado: de Adriana Carvalho Capuchinho, que sempre me incentivou durante os momentos mais difíceis

deste percurso; de Adriana Torquete do Nascimento Justino, sempre amável, dedicada, prestativa e com quem realizei seminários na USP; e de Cecília Adolpho Martins, por seu carinho e por sua forte presença ao sustentar suas opiniões. Obrigada às vozes atenciosas de Alessandra Cristina Rigonato, sempre simpática e iluminada, e de Camila Noggi Luly Sarmento, agradável e cheia de ideias interessantes; gostaria que tivéssemos tido mais tempo para conversar sobre nossas pesquisas. Agradeço a vocês todas por terem lido e revisado meu trabalho final, mas principalmente pela amizade.

À voz amável de Doli de Castro Ferreira, que jamais esquecerei, por sua sabedoria, paciência e exemplo de vida.

À Maria Rita Drumond Viana e à Mariana Bolfarine, pelas conversas construtivas e pelas informações sempre inteligentes e bem estruturadas sobre os estudos irlandeses.

Aos colegas Alexandre Sampaio e Alexandre Almeida, cujas vozes sempre tinham algum ponto interessante para ressaltar.

Agradeço, enfim, a todos os meus colegas e aos professores, com os quais tive o prazer de aprender coisas novas, durante nossos encontros no Grupo de Estudos Irlandeses ou durante as disciplinas ofertadas pelo DLM. Obrigada pelo apoio e pelo carinho ao longo da minha caminhada.

À voz calma, mas determinada, de minha irmã, Maritê, que me ajudou com meus problemas pessoais, quando não podia resolvê-los, proporcionando, com isso, o tempo e a paz que precisava para a pesquisa. Obrigada por toda a ajuda, sempre!

À voz sonora e suave, às vezes engraçada, do meu amor, amigo e companheiro, Urbano Júnior, por todas as coisas que fez por mim para que pudesse concluir este doutorado. Você também esteve sobrecarregado com a sua própria pesquisa, mas, mesmo assim, sempre encontrou tempo e disposição para me ajudar quando mais precisava. Nunca reclamou por ficar durante várias madrugadas me ajudando, opinando sobre o meu trabalho, conversando sobre o nosso futuro. Você sabe que está em meu coração!

E sempre ao meu filhinho amado, Luiz Fernando, que ainda não sabe falar. Obrigada por sua voz quente como o sol e gostosa como a chuva. Saiba que eu precisava destas duas coisas em minha vida... e você as trouxe!

RESUMO

STANKIEWICZ, M. R. *Caravaggio, Spenser e Rei James I, em Innocence, Mutabilitie e Speaking like Magpies de Frank McGuinness*. 2013. 249 f. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Esta tese tem como objetivo verificar os processos de transposição histórica e biográfica para três peças do dramaturgo irlandês Frank McGuinness, *Innocence* (1986), *Mutabilitie* (1997) e *Speaking like Magpies* (2005), e a interculturalidade deles resultante. Ela também se baseia na hipótese de que todos os processos se estruturaram a partir da ficcionalização de informações contidas em textos históricos e biográficos sobre os assuntos tratados em cada uma dessas peças, como uma crítica às narrativas que visam à objetividade. Este estudo constatou que, em relatos inconclusivos e em perfis de um famoso pintor italiano, de um renomado poeta inglês e de um controverso rei escocês da Inglaterra, modelados na Renascença a partir de suas obras e feitos, o dramaturgo encontrou uma oportunidade de mostrar a história e a biografia segundo a perspectiva irlandesa.

Palavras-chave: Teatro Irlandês, Transposição, Interculturalidade, Ficcionalização Histórico-Biográfica.

ABSTRACT

STANKIEWICZ, M. R. *Caravaggio, Spenser and King James I, in Innocence, Mutabilitie and Speaking like Magpies by Frank McGuinness*. 2013. 249 f. Doctoral Dissertation – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This dissertation aims at verifying the processes of historical and biographical transposition to three plays by Irish playwright Frank McGuinness, *Innocence* (1986), *Mutabilitie* (1997) and *Speaking like Magpies* (2005), and the interculturality resulting from them. It is also based on the hypothesis that all of the processes are structured from the fictionalization of the data contained in historical and biographical texts about the issues dealt with in each of these theatrical plays, as a way to criticize the narratives that target objectivity. In this study, it has been noticed that, in inconclusive reports and in the profiles of a famous Italian painter, of a renowned English poet, and of a controversial Scottish king of England, modeled in the Renaissance according to their works and deeds, the playwright found an opportunity to show history and biography from the Irish perspective.

Keywords: Irish Theatre, Transposition, Interculturality, Historical and Biographical Fictionalization.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>A Cigana</i>	93
Figura 2 – <i>Trapaceiros</i>	94
Figura 3 – <i>Conversão de São Paulo</i>	95
Figura 4 – <i>Menino Mordido por um Lagarto</i>	96
Figura 5 – <i>Madalena Penitente</i>	97
Figura 6 – <i>São João Batista Reclinado</i>	98
Figura 7 – <i>São Francisco Meditando</i>	99
Figura 8 – <i>Os Músicos</i>	100
Figura 9 – <i>Captura de Cristo</i>	101
Figura 10 – <i>Madona de Loreto</i>	102
Figura 11 – <i>Madona da Serpente</i>	103
Figura 12 – <i>Baco</i>	104
Figura 13 – <i>Tocador de Alaúde</i>	105
Figura 14 – <i>Menino com Cesta de Frutas</i>	106
Figura 15 – <i>Morte da Virgem</i>	107
Figura 16 – <i>Pequeno Baco Doente</i>	108
Figura 17 – <i>Sátiro Velando uma Ninfa</i>	213

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – TELAS VIVAS: A VIDA E A OBRA DE CARAVAGGIO EM <i>INNOCENCE</i>	40
A Transposição da Vida e da Morte de Caravaggio para <i>Innocence</i>	45
As Telas de Caravaggio no Palco	64
CAPÍTULO 2 – MUDANDO <i>MUTABILITIE</i> : EDMUND SPENSER NA IRLANDA DE HOJE E DE ONTEM	109
O Processo de Colonização e o Relacionamento ente Ingleses e Irlandeses.....	112
Características Culturais Irlandesas através da Música e do Teatro...	129
A Transposição de Fragmentos Históricos, Biográficos e Políticos para <i>Mutabilitie</i>	139
CAPÍTULO 3 – “LEMBRE-SE, LEMBRE-SE – COMO NÓS LEMBRAMOS?”: CONSPIRAÇÃO E AMBIGUIDADE EM <i>SPEAKING LIKE MAGPIES</i>	160
Ambiguidade e “Verdade” nos Textos Históricos e Biográficos	163
A Transposição das Narrativas Históricas e Biográficas ao Texto Teatral	181
A Conspiração na “Mascarada da Escuridão”	207
CONSIDERAÇÕES FINAIS	214
REFERÊNCIAS	232
ANEXO – Lista das Peças Teatrais de Frank McGuinness	239

INTRODUÇÃO

Durante o período em que fiz o mestrado, na Universidade Federal de Santa Catarina, entre 2003 e 2005, tive a oportunidade e o prazer de estudar a poesia de William Butler Yeats que resultou em minha dissertação intitulada *Tradition and Dialogic Interactions between William Butler Yeats's Poetry and Irish Pop Music*, constatando que letras de certas canções populares irlandesas mostram traços da obra de Yeats e da história da Irlanda. Ao verificar que novas gerações releem obras de escritores do passado e, indiretamente, através das vozes contemporâneas de seus contextos culturais, parti do pressuposto de que textos literários não existem isolados, ou como resultado exclusivo das experiências contemporâneas vividas por seus escritores, mas sim, fazem parte de um movimento sem fim, no qual diálogos entre textos de períodos históricos distintos manifestam vínculos com a tradição de um povo.

Seguindo aproximadamente as mesmas linhas mestras daquela pesquisa, o presente estudo originou-se da ideia de que autores irlandeses constantemente voltam-se ao seu passado e à sua história e procuram recontá-los, geralmente dando voz àqueles que por muito tempo encontravam-se calados, marginalizados ou, simplesmente, que não têm suas histórias pessoais totalmente elucidadas. Podemos observar o comprometimento com o passado através das obras de diversos dramaturgos irlandeses e, especialmente para esta tese, da dramaturgia de Frank McGuinness. Em uma entrevista (1997), o dramaturgo comenta sobre o que uma peça teatral é capaz de fazer:

Bem, praticamente nada. Ninguém depôs uma arma depois de ver *The Plough and [the] Stars* ou *The Silver Tassie*, mas o teatro pode contar uma história ... Para mim, também, o teatro pode registrar o seu compromisso consciente para com a realidade histórica de seu país e a responsabilidade que você carrega a esse futuro. E posso dizer que fico envolvido, não no sentido estreitamente reduzido dessa frase, mas não acho que possa deixar passar o que está acontecendo ao seu país sem dizer ‘Eu noto isso, eu vejo isso’.^{1,2} (*Apud* MIKAMI, 2002, p. 120)

Mostrar o que poderia ter acontecido na história de quatrocentos anos atrás revela uma preocupação sobre como ela ainda é lembrada no presente e, principalmente, sobre como pode ser imaginada e recriada para ser representada ao público contemporâneo, seja ele irlandês, inglês ou de qualquer outra nacionalidade.

Hiroko Mikami, estudiosa da obra de McGuinness, afirma que os textos do dramaturgo conduzem “a uma ampla variedade de pontos de vista sobre a Irlanda, sobre seu passado e seu presente, sobre suas divisões políticas e culturais contemporâneas, sobre assuntos de gênero e sexualidade e sobre suas relações com a Inglaterra” (MIKAMI, 2002, p. 10).³ Contudo, mesmo possibilitando as mais diversas análises de uma diversidade de assuntos, a obra de McGuinness tem sido frequentemente analisada em termos de sexualidade, pós-colonialismo ou da política nacionalista, fazendo com que outros aspectos de seu teatro sejam frequentemente negligenciados. Embora peças com viés histórico, que possam vir a ser examinadas sob os mais diversos ângulos críticos, não sejam uma característica exclusiva das peças de McGuinness, pois essa tendência, com estilos diversos, tem sido observada em peças de outros dramaturgos

¹ “Well, nothing practically. Nobody laid down a gun after seeing *The Plough and [the] Stars* or *The Silver Tessie*, but theatre can tell a story ... Also for me, theatre can register your conscious commitment to the historical reality of your country and the responsibility you bear to that future. And I can say that I got involved, not in the narrowly reduced sense of that phrase, but I don’t think you can let what’s happening to your country pass by without saying ‘I notice it, I see it’” (McGUINNESS, 1997, *apud* MIKAMI, 2002, p. 120).

² Todas as traduções diretas desta pesquisa, feitas a partir de outro idioma, foram feitas por mim, a não ser aquelas sinalizadas apropriadamente.

³ “The wide range of his writings make for a wide variety of vantages on Ireland, on its past and present, on its contemporary political and cultural divides, on issues of gender and sexuality, and on relations with England” (MIKAMI, 2002, p. 10).

irlandeses contemporâneos, como Sebastian Barry, Brian Friel e Dermot Bolger, entre outros, este é um estudo da transposição de textos históricos e biográficos para suas três peças que tratam do período renascentista: *Innocence* (1986), *Mutabilitie* (1997) e *Speaking like Magpies* (2005), à medida que se verifica a questão da ficcionalização da história e da biografia de personalidades que não possuem a nacionalidade irlandesa, o que também caracteriza a transposição intercultural. Indiretamente, estas peças trazem à luz as histórias política e cultural da Irlanda enquanto ainda sob o domínio da Inglaterra há cerca de quatrocentos anos e colocam sob crítica os pressupostos históricos que as formaram, transformando o palco em um espaço para se incitarem dúvidas e se imaginar possibilidades muitas vezes improváveis, mas que certamente desestabilizam o processo de construção de significado.

No que tange ao estudo da história e da biografia no teatro irlandês, o perfil do dramaturgo pode ajudar a situar o leitor em relação ao contexto cultural de onde as peças teatrais se originaram. Nesse caso, é relevante saber que McGuinness nasceu no começo da década de 1950, em Buncrana, Donegal – norte da Península de Inishowen, o que contribuiu significativamente para o desenvolvimento de sua dualidade identitária, principalmente no que diz respeito à política e à religião que, frequentemente, são observadas em sua obra. Buncrana fica bem próxima à fronteira entre a República da Irlanda e a Irlanda do Norte. Donegal é uma das nove províncias de Ulster, possuindo uma geografia fronteiriça natural com as outras três regiões da Irlanda. Contudo, mesmo depois da partição política na década de 1920, Donegal continuou a pertencer ao “sul”. Dada a localização de seu nascimento, o dramaturgo é frequentemente apontado como um escritor do “norte”, mas, a respeito desse assunto, McGuinness (1987) disse:

Eu acho que sectarismo de qualquer tipo é estúpido e eu sinto, então, que ir por aí me descrevendo como um escritor do norte ou do sul é

estúpido. Na verdade, eu sou os dois. Eu nasci no norte, que é politicamente classificado como sul, então eu tenho essa confusão adorável – gosto muito de confusão.⁴ (*Apud* MIKAMI, 2002, p. 3)

Essa condição híbrida de sua identidade nacional projeta-se em sua obra e os enredos de suas peças frequentemente apresentam as dicotomias da Irlanda (o rural e o urbano, o católico e o protestante, o irlandês e o inglês, entre outras). Dessa maneira, não é difícil verificar por que uma de suas primeiras peças, *Borderlands*, escrita para o TEAM Theatre Company em 1984, conta a história de quatro rapazes de Londonderry (dois católicos e dois protestantes), que decidem minimizar suas diferenças religiosas para fazer sua amizade florescer (CLIFF, 2002, p. 1-2).

Desde cedo, McGuinness envolveu-se com estudos históricos da língua inglesa e também com assuntos culturais antigos, medievais e modernos. Sua carreira como escritor de diversos gêneros (poético, narrativo e dramático) foi também acompanhada e, provavelmente, influenciada por sua carreira no magistério. Em 1974, ele começou a escrever poesia e contos, aparecendo no *Cyphers* e nas páginas do *New Irish Writing* dirigido por David Marcus. Estudou em Carndonagh College e na University College Dublin (UCD), onde obteve seu Mestrado em Filosofia sobre Estudos Medievais, em 1976. Após ministrar Linguística e Teatro na University of Ulster, entre 1977 e 1979, (onde também dirigiu peças), McGuinness dedicou-se ao ensino de Inglês Antigo e Medieval na UCD, entre 1979 e 1980. Ele foi nomeado orador do Departamento de Inglês em Saint Patrick's College, Maynooth, em 1984 e, em seguida, lecionou Inglês na National University of Ireland. Recentemente ele foi *writer-in-residence*, fazendo palestras na UCD, exatamente antes de ser apontado como Professor de Redação Criativa (*Creative Writing*) na School of English, Drama and Film desta universidade. É

⁴ “I think that sectarianism of any kind is stupid and I feel then, to go around describing myself as a Northern or Southern writer is stupid. I’m both, actually. I was born in the North, which is politically classified as the South, so I’ve got that lovely confusion – I like confusion a lot” (McGUINNESS, 1987, *apud* MIKAMI, 2002, p. 3).

interessante ao desenvolvimento deste trabalho, no entanto, saber que, concomitantemente ao magistério e ao seu gosto pelos estudos medievais, McGuinness nutre simpatia pelos estudos renascentistas dos séculos XVI e XVII, como verificado em *Innocence*, *Mutabilitie* e em *Speaking like Magpies*. Anne Fogarty comenta que o dramaturgo “é peculiarmente atraído pela Renascença. Fora o século XX, o período histórico em torno do qual [McGuinness] tem gravitado mais frequentemente é o começo do moderno” (FOGARTY, 2010, p. 101).⁵

O envolvimento de McGuinness com a história irlandesa e com seus resultados políticos e ideológicos na sociedade, bem como a sua preocupação com as justaposições possíveis entre irlandeses e britânicos, que geram conflitos constantes entre eles, fazem deste dramaturgo uma pessoa amplamente envolvida com a política, ainda que seu teatro não veicule mensagens políticas abertamente. As mensagens aparecem através dos assuntos trazidos ao palco e, principalmente, com a retomada de assuntos históricos conflituosos entre a Irlanda e a Inglaterra. O evento da partição geográfica e política influencia seu trabalho e, muitas vezes, McGuinness usa a fronteira alegoricamente para explorar construtos da identidade nacional, da polarização humana e de noções totalizadoras de gênero, sexualidade e cultura. Escolher trabalhar com o teatro de McGuinness, especificamente com a transposição de textos históricos e biográficos, propiciou análises das diferentes formas de se observarem as situações históricas na Irlanda, o que colaborou vastamente com as minhas releituras e novas interpretações da história irlandesa de quatro séculos atrás.

A obra dramatúrgica de McGuinness inclui vinte e quatro peças teatrais, dentre as quais, quinze publicadas, e mais vinte e nove peças reescritas de autores europeus

⁵ “Frank McGuinness is peculiarly attracted to the Renaissance. Outside of the twentieth century, the historical period towards which he has gravitated more often is the early modern one” (FOGARTY, 2010, p. 101).

canônicos.⁶ A diversidade de assuntos que elas compõem descarta qualquer possibilidade reducionista de sua obra. Contudo, de uma forma ou de outra, todas as peças não classificadas como reescrituras de cânones investigam facetas da Irlanda atual mesmo através de histórias que se passam na França da Primeira Guerra Mundial (*Observe the Sons of Ulster Marching towards the Somme*, de 1985), na Itália do século XVII (*Innocence*, de 1986), ou no Líbano contemporâneo (*Someone Who'll Watch over Me*, de 1992). A estrutura de cada uma dessas peças, além de extravasar no teor épico das narrativas, ou seja, nos encontros com o passado através da narração de memórias e *flashbacks*, também apresenta uma constante mistura de história e imaginação histórica, ou seja, McGuinness mostra uma história que tem em seu âmago eventos registrados nos livros de história, mas também, ao recontá-la, preenche-a tanto com informações do imaginário popular como com sua própria imaginação do que poderia ter acontecido e que não foi descrito nem narrado.⁷

O dramaturgo escreve amplamente sobre o seu mundo como irlandês em um país que se encontra em meio a muitas mudanças, mas que claramente ainda conserva aspectos de sua tradição. Também considera facetas que a sociedade irlandesa moderna tem procurado ignorar, ou seja, suas peças investigam as margens sociais da Irlanda, constantemente iluminando assuntos sociais e culturais variados, como as repressões da família irlandesa, a identidade protestante de Ulster, o mendigo, o homossexual, a função dos mais variados tipos de artista dentro da sociedade e o terrorismo internacional. Cada uma dessas projeções teatrais é construída com estilo diferenciado –

⁶ Lista completa de suas peças nos anexos desta tese.

⁷ Além de seu trabalho como dramaturgo, McGuinness desenvolveu, até o momento, quatro coleções de poesia: *Booterstown* (1994), *The Sea with No Ships* (1999), *The Stone Jug* (2003) e *Dulse* (2007); adaptações para a televisão: *Scout* (1987) e *The Hen House* (1989); roteiro para a adaptação fílmica de *Dancing at Lughnasa*, de Brian Friel e para *Talk of Angels*, baseado em *Mary Lavelle* de Kate O'Brien, ambos em 1998; roteiro para o curta-metragem *The Stronger*, adaptado da peça de August Strindberg (2008); e outros trabalhos acadêmicos, tais como ensaios para revistas e periódicos, introduções e capítulos de livros.

ou seja, com formas e gêneros teatrais variados – e geralmente apresenta como característica a perspectiva da história vislumbrada por aqueles que, muitas vezes, eram vistos como seus “objetos” e não como seus “sujeitos”.

Sua carreira no teatro começou em 1982, com um convite para a Oficina de Teatro em Galway. Em menos de uma semana, escreveu sua primeira peça, *The Factory Girls* que, apesar de seu conteúdo simples (o trabalho de mulheres em uma fábrica de camisas), fez sucesso pela temática realística, a qual trata das lembranças de sua vida familiar ao mesmo tempo em que reflete sobre os desapontamentos e a falta de oportunidade para o desenvolvimento e aperfeiçoamento profissional, durante a batalha para manter um emprego que executivos (ou aqueles que detêm o poder) geralmente desdenham.

Após essa realização na oficina de teatro em Galway houve uma apresentação de *The Factory Girls* no Peacock Theatre em Dublin. A partir de então, McGuinness publicou outras quatorze peças originais até o momento. A maioria destas é geralmente representada no passado, tanto remoto quanto recente: na Irlanda elisabetana, na Itália do século XVII, no tempo de Karl Marx e Friedrich Engels, nos períodos das duas Guerras Mundiais ou na ocasião do Bloody Sunday, em Derry, demonstrando uma inclinação à inserção da história em seus enredos.

No entanto, seus dois únicos monólogos, *Baglady* (1985) e *The Match Box* (2012), ambos representados por personas femininas, mostram cenários que se identificam com a contemporaneidade, com assuntos que fogem dos conflitos históricos e partem para reflexões sobre as condições existenciais e dos relacionamentos humanos. *Baglady* é sobre uma “mulher-do-saco” (*baglady*), anônima, que conta as circunstâncias de abuso e de violência em que viveu quando criança em sua própria família, que lhe causou alienação e traumas irreparáveis, ao longo de toda a sua vida. A realidade das ruas de Dublin pode ter sido um dos pontos de partida para a elaboração de *Baglady*,

pois, como Stanislaus Kennedy reporta em *But Where Can I Go: Homeless Women in Dublin*, existiam cerca de quatrocentas mulheres desabrigadas em 1983, sendo que algumas tornavam-se andarilhas após uma morte na família, a ruptura familiar, a deserção, a violência em casa, um estupro ou abuso (KENNEDY, 1985, p. 75).

Similarmente, *The Match Box* trata de um assunto igualmente triste, gerado pela violência nas grandes cidades contemporâneas: a morte de uma criança por uma “bala perdida”. A peça evoca o assunto sobre o ciclo de violência e sucessiva vingança que se desenvolve quando as leis punitivas não são capazes de enquadrar as pessoas que cometem crimes. Novamente, McGuinness coloca uma personagem complexa que, nas palavras de Alfred Hickling, é “uma heroína trágica convincente, uma mulher para se ter misericórdia e medo em igual medida” (HICKLING, 2012).⁸ Como acontece em *Baglady*, *The Match Box* mostra uma das milhares de vítimas da violência e do desenvolvimento da impunidade nas grandes cidades.

McGuinness também compôs peças que mostram problemas enfrentados dentro dos lares irlandeses, como em *The Bird Sanctuary* (1994), onde uma casa vitoriana, localizada próxima ao Santuário dos Pássaros em Booterstown, Dublin, é um dos principais tropos do relacionamento familiar e o local de reunião de irmãos para decidirem a sua venda. *Gates of Gold* (2002) mostra a expectativa da proximidade da morte de Gabriel (personagem que representa um dos donos do Gate Theatre, Michéal MacLiammóí, que viveu entre 1899-1978). Além de tratar da história do começo daquele teatro, *Gates of Gold* também trata do casamento homossexual, provavelmente ainda execrado pela sociedade católica irlandesa da década de 1970. Em *There Came a Gypsy Riding* (2007), densamente desenvolvida ao redor da perda de um filho, podem-se observar os resultados conflituosos derivados de sentimentos não expressados ou

⁸ “McGuinness has conceived a compelling, tragic heroine: a woman to be pitied and feared in equal measure” (HICKLING, 2012).

simplesmente reprimidos e não resolvidos durante um longo período de luto. Finalmente, *Greta Garbo Came to Donegal* (2010) recria a ida de Greta Garbo àquela cidade, na década de 1970, em uma época de mudanças políticas e sociais na Irlanda, novamente tratando da questão dos conflitos familiares, um assunto marcante na dramaturgia irlandesa. Essas peças possuem enredos descomplicados e geralmente tratam do assunto das perdas, tanto materiais como de entes queridos, em uma família, projetando o assunto sobre como a situação do luto é marcante dentro da cultura daquele país.

Elaboradas concomitantemente a essas peças que mostram problemas familiares, estão as peças reescritas a partir de textos clássicos por McGuinness, que o colocam no rol dos dramaturgos irlandeses mais prolíficos dessa modalidade. Suas versões e adaptações evidenciam seu gosto pela história europeia e pela história do teatro. O dramaturgo se dedicou às versões de *Yerma* e *The House of Bernarda Alba*, de Federico García Lorca; *Three Sisters* e *Uncle Vanya*, de Anton Chekhov; *The Threepenny Opera* e *The Caucasian Chalk Circle*, de Bertold Brecht; *The Stronger* e *Miss Julie*, de August Strindberg; *The Man with the Flower in His Mouth*, de Luigi Pirandello; *Electra* e *Oedipus*, de Sófocles; *The Storm*, de Aleksandr Ostrovsky; *Hecuba* e *Helen* de Eurípedes; *The Dead*, de James Joyce; *Damned by Despair*, de Tirso de Molina; *Rebecca*, de Daphne Du Maurier; *London Cries*, adaptação de *London Labour & The London Poor*, de Henry Mayhew; *Barbaric Comedies*, de Ramón del Valle Inclán; *Phaedra*, de Jean Racine e *A Doll's House*, *Ghosts*, *John Gabriel Borkman*, *The Lady from the Sea*, *Peer Gynt*, *Hedda Gabler*, *The Master Builder*, *Rosmersholm* e *The Wild Duck*, de Henrik Ibsen. Certamente, existe muito material para estudos acadêmicos que podem surgir destas reescrituras.

Em uma entrevista a Charlotte Higgins, na ocasião da estreia de seu *Oedipus*, em 2008, McGuinness comenta sobre outras de suas reescrituras, entre elas, *Uncle Vanya* e

Three Sisters. Ele declara que tem que fazer essas peças reescritas “funcionarem como peças e dar a elas uma vida secreta, uma vida interior sobre a qual imagina que esse dramaturgo [comentário sobre Chekhov] está [lhe] contando” (*Apud* HIGGINS, 2008).⁹ Assim, o ato de escrever uma versão é, para ele, um ato de criatividade, tanto quanto de confronto com uma história que deve ser “trazida à vida” para uma nova leitura.

Junto a essa extensa lista de reescrituras, uma das mais incisivas características de seu teatro diz respeito à sua interpretação da história, que faz com que suas peças com esse viés sejam as mais analisadas por críticos europeus. Essas peças são complexas e geralmente mostram como pano de fundo os eventos turbulentos do passado. A história lembrada a partir da perspectiva do homem comum é facilmente detectada em *Observe the Sons of Ulster Marching towards the Somme* (1985), que apresenta o alistamento de soldados do Ulster para lutar no Somme durante a Primeira Guerra Mundial. Ao elaborar a peça, que geralmente é observada como o ponto de partida para o estudo de seu teatro, McGuinness revê “a complexidade, a diversidade, a perturbação e a integridade do outro lado, do povo protestante” (McGUINNESS, 1996, p. x),¹⁰ o que seria uma visão da história sob outra perspectiva. Fortemente relacionada ao ânimo geral causado pela instabilidade da paz na década de 1980, essa foi uma de suas peças mais analisadas e trata dos aspectos emocionais da guerra tanto quanto dos de identidade e diversidade. Além disto, McGuinness estrutura seu enredo ao redor da ideia de que existe uma verdade que pode ser contada pelos que viveram uma situação passada. Ao analisar *Observe the Sons of Ulster Marching towards the Somme*, Claire Gleitman afirma que o teatro de McGuinness “representa a maneira na qual aquela

⁹ “I have to make them work as plays, and give them a secret life, an interior life that I am imagining this playwright is telling me about” (McGUINNESS, 2008, *apud* HIGGINS, 2008).

¹⁰ “[T]he complexity, diversity, disturbance and integrity of the other side, the Protestant people” (McGUINNESS, 1996, p. x).

verdade se torna artificialmente codificada na história de forma a obscurecer seu completo horror” (GLEITMAN, 2004, p. 224).¹¹

Similar ao que acontece quando McGuinness revisita a questão das perdas humanas em conflitos, tão evidenciada em *Observe the Sons of Ulster Marching towards the Somme, Carthaginians* (1988) mostra um olhar sobre o testemunho do “Bloody Sunday” de 30 de janeiro de 1972 e pode ter sido inspirada na história de parentes, amigos ou conhecidos de quatorze pessoas (do total de vinte e seis) que foram mortas ou feridas durante um protesto a favor aos direitos humanos em Derry (no “Bloody Sunday”). Dada a intensidade dos efeitos dos eventos daquela época, o dramaturgo conta que esse acontecimento o fez deixar a adolescência definitivamente (McGUINNESS, 1996, p. xi). Anne Kelly-O’Reilly escreveu sobre essa característica da história irlandesa, quando interpretou *Carthaginians*: “A peça é sobre sofrimento e dor, sobre perda da inocência e esperança, sobre morte em todos os seus disfarces. É sobre memória – sobre lembrar o que foi reprimido, esquecido ou negado” (KELLY-O’REILLY, 2002, p. 92).¹² A partir das releituras de *Carthaginians*, que naturalmente destacam o teor histórico do enredo, o leitor estrangeiro consegue sentir como os resultados das guerrilhas afetam os irlandeses e como elas se transformaram em fontes não só para essa peça, mas para tantas outras.

Dolly West’s Kitchen (1999) também foi elaborada com um contexto histórico conflituoso e, segundo David Cregan, ela é “o retrato do impacto da Segunda Guerra Mundial sobre as vidas da família West de Donegal” (CREGAN, 2002, p. 53).¹³ Como

¹¹ “McGuinness’s drama represents the way in which that truth becomes artificially coded into history in such way as to obscures its full horror” (GLEITMAN, 2004, p. 224).

¹² “The play is about suffering and pain, about loss of innocence and hope, about death in all its guises. The play is about memory – about remembering what has been repressed or forgotten or denied” (KELLY-O’REILLY, 2002, p. 92).

¹³ “*Dolly West’s Kitchen* is a portrait of the impact of World War Two on the lives of the West family of Donegal” (CREGAN, 2002, p. 53).

em outros textos teatrais com fundo histórico, McGuinness seleciona um ponto crítico da história dessa guerra e projeta-o em *Dolly West's Kitchen*. Nesse caso, o ponto crítico tem a ver com a “neutralidade” (posição declarada pela Irlanda durante a Segunda Guerra), que acaba causando um forte abalo nas famílias irlandesas. Patrick Mason comenta que para “McGuinness, a invasão do lar dos West é a invasão de um estado moribundo, de um povo amortecido, por uma longa força vital reprimida” (MASON, 2010, p. 39).¹⁴ Ao mesmo tempo em que procura mostrar os efeitos da guerra em um lar irlandês, *Dolly West's Kitchen* sugere uma guerra realizada no microcosmo do ambiente familiar, com reflexões diretas sobre vários outros assuntos nacionais e culturais maiores.

Enquanto *Observe the Sons of Ulster Marching towards the Somme*, *Carthaginians* e *Dolly West's Kitchen* revelam personagens anônimos da história que, muitas vezes, não tiveram suas vozes registradas pelos historiadores, *Innocence*, *Mutabilitie* e *Speaking like Magpies*, as peças selecionadas para este estudo, juntamente com *Mary and Lizie* (1989) e *Someone Who'll Watch over Me* (1992) foram elaboradas tendo como base fatos históricos conjugados com biografias de personalidades famosas e muita criatividade interpretativa por parte do dramaturgo, fazendo o agrupamento dessas cinco peças especialmente importante para explicar o ponto de partida da seleção dos textos aqui estudados.

Vale a pena evidenciar que *Someone Who'll Watch over Me* (1992) pode ser considerada uma *bioplay* com alterações, pois McGuinness usa sua imaginação junto à descrição de eventos, principalmente tendo como base a autobiografia de Brian Keenan, *The Evil Cradle* (1992), sobre este jornalista norte-irlandês que, após ter sido capturado e preso pelo jihad islâmico, no Líbano, em 1986, contou sua experiência em cativo.

¹⁴ “For McGuinness the invasion of the West household is the invasion of a moribund state, a deadened people, by a long suppressed life-force” (MASON, 2010, p. 39).

Por outro lado, *Mary and Lizzie* evidencia a valorização, por McGuinness, da perspectiva marginalizada da biografia de Friedrich Engels, ou seja, a vida de Mary e Lizzie, duas mulheres irlandesas analfabetas e muito pobres que se envolveram romanticamente com Engels. McGuinness (1989) relaciona as mensagens veiculadas pelos silenciados da história em três peças principais:

O irlandês simplesmente não consegue escapar do efeito que o passado tem sobre o presente: este tema transcorre através de *Sons of Ulster*, através de *Carthaginians* e, certamente, através de *Mary and Lizzie* – as garotas são, por assim dizer, os mortos sem nome que vieram contar as histórias, cantar as canções daqueles sobre os quais nunca se cantou. Estas peças são tentativas de dar uma voz ao que foi perdido.¹⁵ (*Apud* MIKAMI, 2002, p. 77)

A partir da biografia de Engels e da vasta referência vinculada ao seu nome como filósofo das classes sociais, McGuinness procura, assim como acontece em outras das peças citadas, fornecer uma ideia sobre como os coadjuvantes da história, geralmente observados em segundo plano, poderiam ainda mostrar suas perspectivas do mundo que os cercam, questionando, assim, como a história realmente aconteceu.

As transposições de textos históricos aparecem nessas oito peças de McGuinness, que possuem os enredos mais densos e intrincados de sua obra, por um lado e, também, os assuntos mais atraentes e ricos por outro. Além de serem identificadas em *Innocence*, *Mutabilitie* e *Speaking like Magpies*, transposições de biografias aconteceram em *Mary and Lizzie*, *Someone Who'll Watch over Me*, *Gates of Gold* e em *Greta Garbo Came to Donegal*. Ainda que estas quatro peças sejam comentadas brevemente na Introdução, elas não fazem parte do corpus deste trabalho porque, mesmo que apresentem um alto grau de criatividade e imaginação e complexo

¹⁵ “The Irish just cannot get away from the effect that the past has on our present: that theme runs through *Sons of Ulster*, it runs through *Carthaginians* and it certainly runs through *Mary and Lizzie* – the girls are, if you like, the nameless dead who have come to tell the stories, to sing the songs of those who were never sung about. These plays are attempts to give what was lost a voice” (McGUINNESS, 1989, *apud* MIKAMI, 2002, p. 77).

processo intertextual, optei por escolher aquelas que, sem atualização, embora com anacronismos, McGuinness ambienta no período renascentista. O agrupamento dessas peças, cujas histórias acontecem entre os anos finais do século XVI e os iniciais do século XVII, poderia facilitar possíveis correlações entre um período passado, quando se originou um legado de hostilidade e contínuos registros de injustiças e opressão e um presente que apresenta os sucessivos resultados daquele passado, devido, principalmente, aos sectarismos religiosos, culturais e políticos.

Observa-se particularmente que McGuinness questiona a acuidade histórica ao utilizar fontes narrativas e pictóricas consideradas artefatos nacionais, como a História da Conspiração, a Lenda de Maeve, ou telas de Caravaggio, e que, portanto, não seriam susceptíveis a mudanças. Porém, um dos fortes traços de *Innocence*, *Mutabilitie* e *Speaking like Magpies* é representado pelo reexame dos significados dessas narrativas, a fim de mostrar que outras possibilidades de leitura constantemente depreendem uma nebulosa teia de dúvidas sobre as histórias dos poderes imperiais cercando esses textos. Ao articular essa função, McGuinness oferece ao espectador e, também, ao leitor de suas peças, a ideia de que dentro da história existem inúmeras lacunas que nunca foram completamente preenchidas e que ainda persistirão à sorte das possibilidades interpretativas.

Ao ambientar essas três peças entre o final do século XVI e início do século XVII, McGuinness revisita uma época determinante para a Irlanda moderna, que procurava se firmar em meio às marés de violência e crises por causa das divisões políticas, culturais e religiosas. Conservando sempre em mente o panorama intercultural em que essas peças se encontram, o objetivo principal desta tese é o de verificar as transposições de uma miscelânea de textos históricos, biográficos e pictóricos feitas por McGuinness para as referidas peças teatrais, ao mesmo tempo em que se investiga a hipótese de que o dramaturgo quis mostrar que as diferentes localizações apresentadas

nas peças, ou seja, Roma, Cork, o território escocês e Londres, produzem alguns efeitos interessantes no resultado dos textos transpostos, pois as culturas destas regiões são apresentadas de modo a justapor os vários problemas éticos e morais enfrentados pela Irlanda na época e, principalmente, nos dias de hoje. Assim, através das transposições interculturais, McGuinness mostra as tensões culturais, políticas e religiosas do período da Renascença e enfatiza que a história pode ser interpretada de diferentes perspectivas e, por isso, contém narrativas ficcionais, como nessas peças que são ao mesmo tempo dramas históricos e retratos de artistas. O corpus deste trabalho suscitou o desenvolvimento dessa hipótese e cada peça que o compõe trata dessa modalidade de transposição ao longo das três últimas décadas: em 1986, a transposição da biografia e da arte do pintor italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio para *Innocence*; em 1997, a transposição biográfica e literária do poeta inglês Edmund Spenser e da história dos conflitos políticos e religiosos entre a Irlanda e a Grã-Bretanha do final do século XVI para *Mutabilitie*; e, em 2005, a transposição da História da Conspiração da Pólvora para *Speaking like Magpies*.

Algumas reflexões críticas feitas por estudiosos e pesquisadores acerca da obra de McGuinness são citadas e comentadas nos capítulos seguintes para enfatizar diversos pontos em suas peças teatrais que estão diretamente vinculados ao assunto das transposições. Foram consideradas análises encontradas em livros e em periódicos, bem como em alguns trabalhos acadêmicos que desenvolveram estudos sobre seu teatro. Além disso, algumas entrevistas com McGuinness, bem como seus próprios textos, foram relevantes para a verificação de suas ideias sobre determinados assuntos e vertentes filosóficas, políticas ou artísticas encontrados em *Innocence*, *Mutabilitie* e *Speaking like Magpies*. Por fim, informações sobre sua obra também foram observadas dentre publicações populares de suas peças, sob a forma de resenhas ou comentários breves em diversos sites, periódicos e jornais.

Até o momento, cinco livros investigam a obra de McGuinness. Em todos eles, existem leituras de *Innocence* feitas sob diversos ângulos. Esta peça foi analisada principalmente através do viés do homossexualismo, assim como sob a perspectiva do artista excêntrico. *Mutabilitie* é essencialmente analisada de acordo com questões coloniais e pós-coloniais e com ênfase nos conflitos sociais, culturais, econômicos, políticos e religiosos entre a Irlanda e a Inglaterra. *Speaking like Magpies* não foi considerada para análise por nenhum dos livros publicados, sendo eles: *The Feast of Famine: The Plays of Frank McGuinness* (1997), de Eamonn Jordan; *Frank McGuinness and his Theatre of Paradox* (2002), de Hiroko Mikami; *The Theatre of Frank McGuinness: Stages of Mutability* (2002), uma coleção de ensaios organizados por Helen Lojek, bem como seu livro *Contexts for Frank McGuinness's Drama* (2004) e “*Celebrating Confusion*”: *The Theatre of Frank McGuinness* (2009), de Kenneth Nally.

The Feast of Famine: The Plays of Frank McGuinness, de Eamonn Jordan, é o primeiro livro dedicado ao trabalho de McGuinness. Também é o único que não trata de *Mutabilitie*, uma vez que foi publicado em janeiro de 1997, meses antes da primeira performance desta peça. A expressão “Banquete da Fome”, provavelmente oriunda de *Mary and Lizzie*, reúne duas noções justapostas e contraditórias, facilmente encontradas na obra de McGuinness, que tratam da celebração de alguma festividade junto a outras pessoas, ao mesmo tempo em que indicam a intensidade destrutiva da fome. Em seu livro, Jordan mostra uma série de referências e conexões entre as várias peças desse dramaturgo, enquanto fornece análises profundas de *Observe the Sons of Ulster Marching toward the Somme*, *Innocence*, *Carthaginians*, *Mary and Lizzie*, *The Bread Man* e *Someone Who'll Watch over Me*, além de dedicar um capítulo inteiro às suas reescrituras.

Hiroko Mikami escreveu *Frank McGuinness and his Theatre of Paradox* (2002), que consiste em indicações sobre o teatro de McGuinness, desde suas primeiras peças até *Dolly's West Kitchen* de 1999. Mikami separou seus capítulos tematicamente, evidenciando as preocupações de McGuinness quanto à Irlanda moderna e contemporânea. Ela coloca o dramaturgo como um dos mais brilhantes do teatro irlandês, intensamente envolvido nos assuntos, problemas e tensões da sociedade irlandesa. Outro importante ponto desse livro é representado por uma listagem do Tilling Archive, com registros de diversos materiais sobre e de McGuinness, na biblioteca da University of Ulster, em Coleraine.

Em *The Theatre of Frank McGuinness: Stages of Mutability*, coleção de ensaios organizados por Helen Lojek, em 2002, encontram-se textos sobre as peças de McGuinness desde 1984 até 1997. Um ensaio importante sobre *Innocence*, escrito por Jordan, “The Masquerade of the Damned and the Deprivileging of Innocence: Frank McGuinness’s *Innocence*”, trata da escolha de McGuinness para escrever uma peça sobre Caravaggio ao mesmo tempo em que analisa o termo “inocência”, desconstruindo a tensão entre seu significado e a culpabilidade. Em “Of *Mutabilitie*”, Christopher Murray discute sobre a historicidade em *Mutabilitie* e procura compor um contraponto entre esta peça e a presença de Shakespeare como um de seus personagens. Fechando o livro, existe uma entrevista de Lojek a Michael Caven, que apresenta a sua perspectiva de diretor de *Mutabilitie*. Lojek, que se correspondeu muitas vezes com McGuinness, escreveu *Contexts for Frank McGuinness’s Drama*, em 2004, que apresenta um estudo temático das peças do dramaturgo; essa estudiosa fez uma pesquisa aprofundada de sua biografia e sugere que esta pode ser verificada através de análises de suas peças. Ela também reportou comentários de atores e diretores sobre o teatro de McGuinness.

Pelo ano de publicação do livro de Kenneth Nally, “*Celebrating Confusion*”: *The Theatre of Frank McGuinness*, 2009, este seria o único autor com a possibilidade

de analisar *Speaking like Magpies*. Contudo, ele preferiu trabalhar com as primeiras peças de McGuinness, principalmente, as experimentais da década de 1980. Nally analisou a dramaturgia de McGuinness segundo um viés pós-colonialista, mas também abordando as questões de sexualidade em diversas de suas peças.

Outras análises específicas das peças e comentários sobre a obra de McGuinness, ainda que de maneira limitada, aparecem em vários periódicos e livros sobre a história do teatro irlandês, tais como *Contemporary Irish Dramatists* (1989), de Michael Etherton; *Contemporary Irish Drama: From Beckett to McGuinness* (1994), de Anthony Roche; *Twentieth Century Irish Drama: Mirror up to Nation* (1997), de Christopher Murray; *The Politics of Irish Drama: Plays in Context from Bocciault to Friel* (1999), de Nicholas Grene; *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre* (2000), uma coletânea de ensaios organizados por Eamonn Jordan; *Theatre and State in Twentieth-Century Ireland: Cultivating the People* (2001), de Lionel Pilkington; *Contemporary Irish Drama and Cultural Identity* (2002), de Margaret Llewellyn-Jones; *A History of Irish Theatre: 1601-2000s* (2002), de Chris Morash; *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama* (2004), coletânea de ensaios organizados por Shaun Richards e *Modern Irish Theatre* (2008), de Mary Trotter.¹⁶ Todas tratam de algumas especificidades da obra de McGuinness que geralmente não têm relação direta com os assuntos tratados nesta tese. Contudo, elas apresentam introduções ao seu trabalho de maneira bem consistente.

Dentre todos esses livros sobre o teatro irlandês contemporâneo, os estudos realizados por Anthony Roche, Christopher Murray e Eamonn Jordan estão entre as melhores críticas feitas à obra de McGuinness, sob um contexto irlandês. Por vezes, a preocupação com a identidade nacional consome todos os outros assuntos e muitas

¹⁶ Apenas os comentários relevantes ao desenvolvimento desta tese foram feitos no decorrer dos capítulos seguintes.

abordagens sobre assuntos de gênero ou homossexualidade, uma vez que essa particularidade da vida pessoal de McGuinness, que é declaradamente homossexual, pode também ser observada em suas peças. Diversos capítulos de livros e ensaios exploram sua preocupação com a história, frequentemente envolvendo pesquisas sobre a natureza intertextual de sua obra. Embora outros pontos de análise sejam investigados, de um modo geral, a maior parte do material crítico sobre a obra de McGuinness tende a analisar três peças de renome: *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme*, *Carthaginians* e *Someone Who'll Watch over Me*. Ensaaios mais antigos examinam o uso que McGuinness faz da perspectiva do forasteiro ou do marginalizado, o qual desafia e critica a sociedade, enquanto não pertencendo totalmente a ela – isto acontece com análises de *Someone Who'll Watch over Me* e de *Mutabilitie*, principalmente, e sempre em contraste com *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme*.

Vale a pena destacar que, em 2010, uma edição do *Irish University Review: A Journal of Irish Studies* organizou uma edição especial dedicada à obra de McGuinness, para comemorar os quarenta anos do periódico. Esta edição conta com a contribuição de diversos pesquisadores, dentre os quais, John Brannigan, com uma introdução intitulada “Celebrating with Frank McGuinness”, onde comenta sobre a

extraordinária virtuosidade de seu alcance dramático, a sutileza e a perspicácia de sua imaginação e sua devoção apaixonada para revigorar os mananciais do teatro moderno, através tanto de suas próprias peças novas, quanto de suas adaptações e versões.¹⁷ (BRANNIGAN, 2010, p. xi)

¹⁷ “[T]he extraordinary virtuosity of his dramatic range, the subtlety and acuity of his imagination, and his passionate devotion to reinvigorating the springs of modern theatre, through his own, new plays as much as his adaptations and versions” (BRANNIGAN, 2010, p. xi).

A questão da imaginação junto a assuntos históricos é uma das características do teatro de McGuinness que é investigada nesta tese, pois está intrinsecamente relacionada com a sua técnica de transposição ao texto teatral.

Ainda nesse periódico, Anthony Roche realiza uma entrevista com McGuinness, que procura explorar as dualidades religiosa, política, cultural e territorial em suas peças. Patrick Mason escreve “Eggs De Valera: Reflections on *Dolly West’s Kitchen* and *Dancing at Lughnasa*”, sobre a resposta de McGuinness à peça de Brian Friel. David Craig fala das sexualidades em “Coming Out: McGuinness’s Dramaturgy and Queer Resistance”. O assunto da Primeira Guerra Mundial é abordado em “The Tyranny of Memory: Remembering the Great War in Frank McGuinness’s *Observe the Sons of Ulster Marching towards the Somme*” e intertextos com as obras de dois grandes mestres são tratados em “Joyce, Yeats and *The Bird Sanctuary*”. Além disto, sua poesia é verificada sob o viés autobiográfico por Maurice Harmon em “In the Wings: The Poetry of Frank McGuinness” e Eamonn Jordan faz uma análiseropológica dos finais de suas peças em “Til Death Do Us Part: Communion, Alchemy, and Endings in the Work of Frank McGuinness”.

Os textos desse volume de *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*, que são especialmente importantes para este estudo, no entanto, são aqueles que tratam das peças aqui estudadas, de suas cartas trocadas com uma das principais estudiosas críticas de sua obra, Helen Lojek, e de seu próprio artigo, intitulado “An Irish Writer and Europe, 1999-2009”. Nele, McGuinness escreve de suas experiências como dramaturgo e como diversas peças foram pensadas e construídas. Ao falar sobre como conduz seu trabalho artístico, o dramaturgo revela o quanto se preocupa com a história irlandesa, tanto recente como antiga, traço observado em vários dramaturgos, escritores e poetas irlandeses, sendo natural que seu nacionalismo seja absorvido pela obra.

Um estudo sobre a metateatralidade na obra de McGuinness foi apropriadamente incorporado naquele periódico. Isto é relevante porque tanto em *Mutabilitie*, quanto em *Speaking like Magpies*, e até mesmo em *Innocence*, de uma maneira menos acentuada, existem peças representadas dentro destas peças que são importantes para o desenvolvimento das ideias como um todo. Joan FitzPatrick Dean escreve “Advices to Players (and the Historians): The Metateatricality of McGuinness’s *Mutabilitie*”, quando analisa a Guerra de Troia dentro da peça. Tanto este artigo, quanto *Mutabilitie: In Search of Shakespeare*”, de Nicholas Grene, que trata da influência de Shakespeare na elaboração de *Mutabilitie*, analisam a figura de Shakespeare, dando uma ênfase exagerada no ponto do dramaturgo inglês ter sido ou não homossexual, o que obviamente é questionado por McGuinness em *Mutabilitie*. Porém, esse viés também acaba obstruindo o desenvolvimento de outras análises acerca de William na peça, cujo perfil fornece outros assuntos para discussões. Mesmo assim, os dois artigos foram interessantes para as minhas leituras sobre a ficcionalização da história, pois, como Grene comentou, “ao dramaturgo, é claro, foi concedida liberdade criativa, negada ao professor responsável e ao provável intérprete biográfico” (GRENE, 2010, p. 92), mostrando uma crítica tácita sobre o uso de muita criatividade para recontar fatos, que só é desculpada pelo próprio ato de fazer-se teatro.

Fogarty faz um enfoque político-religioso de *Innocence*, *Mutabilitie* e *Speaking like Magpies*, em “Brushing History Against the Grain: The Renaissance Plays of Frank McGuinness”, infelizmente, não desenvolvendo muito sua análise sobre *Speaking like Magpies*. O artigo é interessante por ser uma tentativa de explicar-se por que McGuinness escolheu trazer uma época tão longínqua na história para os dias de hoje, que Fogarty sugere ser um possível ensaio do dramaturgo para fornecer ao espectador e ao leitor um mapeamento cultural reorientado tanto social como politicamente. Sejam quais forem suas “reais” intenções (este estudo não pretende tentar encontrá-las), seus

textos revelam seu comprometimento com a história e, também, seu gosto pessoal por assuntos que nunca foram totalmente elucidados, fazendo-o experimentar as mais diversas interpretações dos eventos já registrados pelos historiadores ou pelas vidas já especuladas por inúmeros biógrafos.

Por outro lado, Hiroko Mikami trata, pela primeira vez, com exclusividade, de sua peça de 2005 em “Frank McGuinness’s *Dark Masque: Speaking like Magpies*”. À luz de suas importantes pesquisas sobre a obra de McGuinness, essa estudiosa analisa, ainda que superficialmente, os intertextos relacionados à elaboração de *Speaking like Magpies*, ou seja, *Macbeth*, de Shakespeare, e *Masque of Blackness*, de Ben Jonson. Em seu artigo, Mikami concentra-se no personagem do Equivocador, relacionado com a figura do sátiro da mascarada de Jonson, mas não desenvolve a ideia do valor da própria equivocação na época da conspiração e do quanto Henry Garnet, autor de *A Treatise of Equivocation*, tem um papel crucial dentro da peça.

Finalmente, em seu artigo “‘Timor Mortis Conturbat me. Fear of Death Disturbs Me’ – Fear and Terror in McGuinness’ *Speaking like Magpies*”, capítulo de *Who’s Afraid Of...?: Facets of Fear in Anglophone Literature and Film* (2012), Imke Lichterfeld trata da questão do medo de James acerca da Conspiração da Pólvora. A autora procura mostrar como o evento de Cinco de Novembro é apresentado no palco e como o enredo está impregnado pelo temor que o rei sente, por pensar que está vulnerável e cercado por conspiração, o que realmente acontece de forma bem intensificada na peça. Contudo, ela conclui que *Speaking like Magpies* “apresenta as esperanças frustradas de um pequeno grupo extremista de jovens católicos fundamentalistas dispostos a cometer assassinato” (LICHTERFELD, 2012, p. 271).¹⁸ A proposição da crítica é questionável, uma vez que McGuinness trabalha com a dúvida

¹⁸ “[T]he play presents the unfulfilled hopes of a small extremist group of young fundamentalist Catholics willing to commit murder” (LICHTERFELD, 2012, p. 271).

sobre como o evento realmente aconteceu, não apresentando a conspiração de maneira decisiva.

Também foram observadas que diversas respostas do público às peças de McGuinness dizem respeito a protestos contra o teor muitas vezes pesado e polêmico de sua obra. Como exemplo, podem ser citadas cartas do leitor e as críticas teatrais, em jornais, geradas pelas reações a apresentações explícitas de comportamentos sexuais em algumas de suas peças e que são oportunamente citadas ao longo deste estudo. *Innocence* recebeu algumas críticas dessa natureza por tratar de um conteúdo que, até certo ponto, questiona a santidade e a ordem da igreja católica. Por outro lado, se a peça não ferir pela exposição de sexualidade, ela pode ofender aqueles que primam pela fidelidade aos textos históricos, como ocorreu em alguns artigos feitos tanto para *Innocence*, como para *Mutabilitie* e *Speaking like Magpies*.

O estudo das transposições verificadas nas peças de McGuinness tem sido geralmente ignorado ou negligenciado por estudiosos do teatro irlandês, que buscam investigar outros tópicos, como o pós-colonialismo, a sexualidade ou a metateatralidade e não de que maneira as estruturas das peças se articulam dentro do amplo contexto cultural que abrangem. A importância em se estudar essa faceta das peças tem a ver com a verificação de como elas são constituídas; processo que requer leitura. Para Patrice Pavis, ler

um texto dramático não é simplesmente seguir ao pé da letra como se leria um poema, um romance ou um artigo de jornal, a saber, ficcionalizar ou criar um universo ficcional (ou um mundo possível). A leitura do texto dramático pressupõe todo um trabalho imaginário de situação de enunciadores. Que personagens? Em que tempo e lugar? Em que tom? Todas elas perguntas indispensáveis à compreensão do discurso das personagens. (PAVIS, 1999, p. 227)

A maneira como se faz a transposição no teatro ajuda a esclarecer, essencialmente para o leitor de textos teatrais, como as peças podem ser imaginadas, em outro momento, montadas e posteriormente encenadas para o público.

Optei por uma explicação mais curta acerca das teorias utilizadas nesta tese, na própria introdução, com constantes retomadas teóricas durante a exposição dos capítulos, observando que McGuinness traz em *Innocence*, em *Mutabilitie* e em *Speaking like Magpies* episódios políticos e culturais combinados com mitos, fragmentos de poesia e de peças teatrais e telas artísticas, estabelecendo, dessa forma, um forte vínculo entre história e a imaginação criativa. Assim, telas de Caravaggio com personagens bíblicos e míticos aparecem como intertexto em *Innocence*, enquanto que, em *Mutabilitie*, existe a presença dos mitos de Maeve, a rainha guerreira do ciclo de Ulster, e do Rei Sweeney, amaldiçoado com a loucura após tentar matar um bispo, juntos a trechos de sonetos de Shakespeare e de *The Fairie Queene*, de Spenser. Em *Speaking like Magpies*, podemos encontrar a figura de um sátiro (*satyr*), figura mitológica que desestabiliza a narrativa histórica.

O uso de textos históricos e pseudo-históricos como fontes por McGuinness resulta na “transposição” de um conjunto de textos, na acepção de Linda Hutcheon, cuja combinação (fatos e ficção) sugere uma reinterpretação daquilo que se apresenta como “verdade” (HUTCHEON, 2006, p. 7). Hutcheon afirma que a

‘transcodificação’ pode envolver uma mudança de meio (de um poema para um filme) ou de gênero (de um épico para um romance) ou uma mudança de estrutura e, por esta razão, de contexto: contar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação obviamente diferente.¹⁹ (2006, p. 7-8)

¹⁹ “This ‘transcoding’ can involve a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context: telling the same story from a different point of view, for instance, can create a manifestly different interpretation” (HUTCHEON, 2006, p. 7-8).

Além disso, uma transposição “pode também significar uma mudança no estudo do ser do real para o ficcional, de um registro histórico ou de uma biografia para uma narrativa ficcionalizada ou a uma dramaturgia” (HUTCHEON, 2006, p. 8),²⁰ o que pode favorecer a abertura para um questionamento sobre a elaboração dos textos históricos, uma vez que as peças selecionadas direcionam-se à diversificação de vozes. Logo, qual ou quais vozes poderiam apresentar a versão mais íntegra da história? Isso seria realmente possível?

Afora toda criatividade do dramaturgo, as transposições geralmente acarretam uma série de mudanças dos textos originais aos textos-alvo, tais como a duração das ações e a redução ou a acentuação de determinadas partes dos textos utilizados como fontes. O que acontece é que a simples cópia de um texto histórico ou biográfico para o texto dramático já é um dos pontos que tornaria sua performance inviável. Durante a transposição, o dramaturgo não tem a obrigação de manter-se fiel ao material textual original, uma vez que, obviamente, as linguagens veiculadas são diferentes, ou seja, cada canal de comunicação tem sua própria característica. Dessa forma, durante o processo de transposição, uma nova leitura dos textos-fonte emerge e o leitor, se familiarizado com as fontes, também construirá sua própria releitura.

Como este estudo valoriza as estratégias de transposição que McGuinness usa durante suas interpretações da história dos séculos XVI e XVII, bem como biografias de Caravaggio, de Spenser e do Rei James I, um conjunto de estruturas teóricas faz-se importante. Destas, as mais significativas são aquelas que tratam de “apropriação”, “tradução” e “interculturalismo”. Além disso, também é dada especial importância ao trabalho da ficcionalização da história e da biografia no mundo contemporâneo.

²⁰ “Transposition can also mean a shift in ontology from the real to the fictional, from a historical account or biography to a fictionalized narrative or drama” (HUTCHEON, 2006, p. 8).

Esses quatro tópicos teóricos foram trazidos à luz porque, a princípio, uma das reflexões desta tese seria sobre *Innocence*, *Mutabilitie* e *Speaking like Magpies* apresentarem uma tentativa de resgatar a ideia de que tanto a história quanto a biografia são textos narrativos que carregam tropos e figuras de linguagem similares aos usados em qualquer texto de ficção e, sendo assim, os textos de historiadores e biógrafos apenas representam perspectivas acerca dos fatos do passado. Verifica-se, então, que uma das estratégias de McGuinness foi a apropriação de fragmentos de textos históricos, biográficos e pictóricos, procurando mostrar o seu próprio olhar sobre as histórias contidas nas peças.

Embora haja inúmeras definições para o termo e aplicações em diversas áreas (música, artes, literatura, cinema, teatro, entre outras), de um modo geral, quem faz uso da apropriação toma um texto-fonte e o faz seu, transformando-o em outro texto, não apenas com pequenas alterações, mas capaz de veicular um novo universo para o público, bem como mensagens contidas nesse novo universo. Enquanto Julie Sanders afirma que a apropriação surge como uma prática que

afeta uma jornada mais decisiva para fora do texto-fonte em direção a um produto ou domínio cultural inteiramente novo, [... ou seja,] o texto ou textos apropriados não são sempre tão claramente sinalizados ou reconhecidos no processo adaptativo,²¹ (SANDERS, 2006, p. 26)

Hutcheon observa que apropriação é o ato de “tomar posse da história de alguém e filtrá-la, nesse sentido, através da sensibilidade, dos interesses e dos talentos de outra pessoa” (HUTCHEON, 2006, p. 19).²² Em um ponto, a maioria dos estudiosos

²¹ “[A]ffects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain. [...] The appropriated text or texts are not always as clearly signaled or acknowledged as in the adaptive process” (SANDERS, 2006, p. 26).

²² “[O]f taking possession of another’s story, and filtering it, in a sense, through one’s own sensibility, interests, and talents” (HUTCHEON, 2006, p. 19).

concorda: a apropriação transforma o texto-fonte em outro independente. O processo de transformação do texto-fonte em outro envolve uma transposição.

Além da apropriação que ocorre nessas peças de McGuinness, no caso particular de transposição tratado aqui, observa-se um processo de interculturalidade, que envolve um tipo de tradução de um texto-fonte para um texto-alvo. Dentro de uma comunidade, textos são produzidos e absorvidos, enquanto circulando juntamente com outros produtos da comunidade. Outros textos os recebem, associam-se a eles e os citam. Assim, fica fácil entender que existe uma grande quantidade de textos em traduções infinitas uns com os outros. Como Juri Lotman (1978) uma vez discutiu, as traduções constroem e, ao mesmo tempo, dinamizam os universos culturais. Porém, em seu livro *Saying Almost the Same Thing: Experiences in Translation*, Umberto Eco afirma que toda tradução é, antes de tudo, uma forma de interpretação (ECO, 2003, p. 7). De acordo com Eco, quando uma substância expressiva de um texto é transformada, como quando um texto escrito se transforma em um teatral, é incorreto chamar esse evento de tradução como se fosse um poema inglês sendo apresentado em português. Na verdade, o texto-fonte se rende à demanda do texto-alvo, às suas limitações ou ao seu novo potencial expressivo. Além disso, uma peça teatral precisa mostrar coisas que não são faladas, ou seja, tornar explicitamente visual aquilo que o texto escrito apenas conta.

Contudo, diferentemente de Eco, Pavis (1990) fala de uma “tradução teatral”, um processo muito aproximado àquele usado por McGuinness na elaboração de suas peças, que, podendo estruturar-se com a ajuda de outra língua ou linguagem, é responsável por transpor leituras e interpretações de textos para o palco, utilizando-se das “linguagens da cena” (PAVIS, 2008, p. 127). Apontando especificamente ao teatro intercultural, pode-se afirmar que, para que haja efetivamente uma transposição, deve haver uma série de traduções. Para Pavis, existe o texto da tradução escrita (T1) do texto de partida (T0), que depende “tanto da situação de enunciação virtual e passada de T0,

quanto do público futuro, que receberá o texto em T3 e T4” (PAVIS, 2008, p. 127).

Além da tradução escrita que se refere aos primeiros ajustamentos da cultura-fonte à cultura-alvo, há a tradução dramatúrgica T2, quando o autor

estabelece a fábula de acordo com a lógica actancial que lhe parecer conveniente; reconstitui a ‘totalidade artística’, o sistema de personagens, o espaço e o tempo em que evoluem os actantes, o ponto de vista ideológico do autor ou da época que transparecem no texto; faz a parte dos traços individuais específicos de cada personagem e os traços supra-segmentados do autor, que tende a homogeneizar todos os discursos; esboça o sistema de ecos, repetições, reprises, correspondências, que asseguram a coerência do texto-fonte. (PAVIS, 2008, p. 127)

A tradução T2 representa o momento em que as funções dramatúrgicas do texto são pensadas. Não acontece tão somente um ajustamento cultural, mas também aquele que o fará viver no palco. A fase T3 representa a concretização cênica e a T4, a receptiva. Durante a T3, o autor “pode tanto trabalhar concretamente com o encenador, quanto, unicamente, imaginando como o seu texto será encenado” (PAVIS, 2008, p. 129). A transposição se completa com a chegada do texto ao público, durante sua encenação concreta. Assim, a tradução teatral “não é uma simples operação translinguística; ela empenha muito uma estilística, uma cultura, uma ficção” (PAVIS, 2008, p. 127).

Quando existe a transferência cultural de um texto a outro, existe uma série de fatores que ocorrem concomitantemente, pois ela não se faz automaticamente, ou de forma passiva. Segundo Pavis, essa atividade é comandada pela cultura-alvo, e “consiste em ir procurar ativamente na cultura-fonte, como que por imantação, aquilo de que necessita para responder às suas necessidades concretas” (PAVIS, 2008, p. 3). O processo caracteriza-se como intercultural, pois se refere à interação entre culturas de uma forma recíproca, “para nos darmos conta da dialética de trocas dos bons procedimentos entre culturas” (PAVIS, 2008, p. 2).

Durante o estudo da transposição, especificamente para esta tese, a teoria da interculturalidade de Pavis faz-se extremamente relevante, uma vez que *Innocence*, *Mutabilitie* e *Speaking like Magpies* apresentam textos-fonte oriundos de outras culturas que não a irlandesa e tratam de personagens também de outras nacionalidades transpostos para o contexto irlandês, facilitando a verificação de elementos, tais como personagens, cenários, tropos e o próprio enredo que foram ajustados, ou traduzidos, por McGuinness à cultura-alvo. Contudo, algumas adaptações importantes, em nível teórico, foram feitas para o estudo dessas três peças. Como se sabe, a teoria de Pavis e também as de outros teóricos geralmente primam pelo estudo da encenação, ou seja, pelo processo completo que resultará no texto que finalmente será veiculado ao público. Assim, uma das limitações deste estudo diz respeito à falta da verificação das peças encenadas, visto que todas as encenações ocorreram poucas vezes e fora do Brasil. Contudo, mesmo na falta do resultado concreto de cada uma dessas peças, esta tese se direciona ao estudo de encenações potenciais nos germes dos textos teatrais elaborados por McGuinness.

Além disso, como se tratam de textos históricos e biográficos transpostos aos textos teatrais, levando em consideração as mudanças de meios, de gêneros, de contextos e a situação de intertexto, o caminho do estudo da transposição também adotou um viés particular, ou seja, foi verificada a tendência do autor em procurar fazer dos fatos ficção, o que conduziu ao uso da teoria da meta-história de Hayden White (1973), no decorrer dos capítulos. McGuinness, dentre muitos outros que transpõem esse tipo de textos para o palco, visivelmente questiona a natureza fixa e imutável de textos que descrevem fatos históricos, não só porque vê a história sob outra perspectiva, mas porque se apropria dos fatos e ficcionaliza-os, de certa forma, também ao ponto que os transpõe à cultura irlandesa. Assim, *Innocence*, *Mutabilitie* e *Speaking like Magpies* não procuram apresentar a “verdade” que se diz contida nos textos históricos, ao

contrário, são impregnadas de questionamentos e expressam a tomada de liberdade de McGuinness com os fatos.

Além disso, essas três peças de McGuinness expõem a impossibilidade de recontar a história da maneira como ela aconteceu. Na atmosfera das várias formulações teóricas pós-modernas, essas peças subvertem a noção de objetividade e de clareza linguística que os textos históricos ou biográficos deveriam apresentar. Ao entrelaçar história e biografia com o teatro, McGuinness desenvolve uma reconstrução crítica dos textos históricos e biográficos tradicionais sem qualquer intenção de substituí-los, mas sim de chamar a atenção ao seu próprio status de uma elaboração discursiva que, como tal, funciona através de uma dialética ficcional-histórica.

Usar textos históricos ou biográficos em textos de ficção é uma prática criativa usada por escritores e dramaturgos, prática esta negada aos historiadores e aos biógrafos, dos quais se espera uma versão “correta” da realidade. Contudo, a qualquer momento durante uma pesquisa, historiadores e biógrafos podem não ter informações importantes sobre o evento ou sobre a vida da pessoa que estão analisando; assim, eles acabam fazendo suas próprias interpretações sobre as evidências e tirando suas próprias conclusões. De certo modo, eles também ficcionalizam o material objetivo, no momento em que usam figuras de linguagem para estabelecer conexões entre inúmeros fragmentos de informações, organizando suas próprias narrativas.

Existem inúmeras discussões teóricas interessantes sobre o assunto que ajudaram sobremaneira ao desenvolvimento desta tese. A teoria de White, junto às críticas e análises feitas por Hutcheon (1988) são as mais frequentes. Os dois veem que tanto a história quanto a literatura possuem discursos que se relacionam entre si e, diferentemente das propostas de que as grandes narrativas históricas ou biográficas são imutáveis, os dois estudiosos elaboraram que tanto o texto histórico como o ficcional são construtos humanos e, assim, preenchidos com ficção. Através de uma descrição do

processo narrativo histórico, White enfatiza suas dúvidas sobre a existência de uma consciência especificamente histórica e, ao teorizar sobre a historiografia, elabora que algumas vezes não se pode distinguir o historiador do romancista. Por outro lado, vale a pena ressaltar que Hutcheon fala de uma metaficção historiográfica, que diz ser representada por “aqueles romances populares e bem-conhecidos que são tanto intensamente auto-reflexivos como paradoxalmente também reivindicam eventos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1988, p. 5).²³ A expressão proposta por Hutcheon, metaficção historiográfica, tem a vantagem de salientar tanto o carácter metadiscursivo como a relação que a ficção tem com a historiografia. Ao tratar desse assunto, ela identifica muitos romances contemporâneos que têm usado material histórico em sua produção ficcional e formula suas críticas literárias a partir deles. No que diz respeito à história observada pelo ângulo pós-modernista, observação interessante a este estudo, Hutcheon declara que o artista pós-moderno “reinstala contextos históricos como significativos e até mesmo determinantes, mas, ao fazer isso, ele problematiza a noção inteira do conhecimento histórico” (HUTCHEON, 1988, p. 89).²⁴ Realmente, pode-se facilmente observar que, nas metaficções pós-modernas, a utilização da história recorre a um tratamento crítico do assunto histórico tradicional, quando valoriza o processo da imaginação discursiva da história, as revisitações muitas vezes irônicas da memória cultural e quando mostra desconfiâncias em relação às grandes narrativas.

Como se sabe, o pensamento sobre a ficcionalização da história é muito comum na contemporaneidade não só em estudos sobre romances, como também sobre teatro, em peças que possuem em seu enredo assuntos históricos. No caso das peças de

²³ “[T]hose well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages” (HUTCHEON, 1988, p. 5).

²⁴ “It reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge” (HUTCHEON, 1988, p. 89).

McGuinness é possível perceber uma ênfase sobre a questão da ficcionalização na historiografia. White é apenas um dos filósofos que teoriza sobre o que tem acontecido com a tessitura do texto histórico, ou com a historiografia, nos dias de hoje, principalmente, em seu livro *Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX*, onde esclarece que todo trabalho histórico utiliza como “veículo” a narrativa, ou seja, utiliza uma representação ordenada e coerente de eventos ou acontecimentos em tempo sequencial (WHITE, 2008, p. 11). Ele conclui que toda explanação histórica é retórica e poética por natureza. Além disso, ao argumentar que as narrativas históricas são como ficções verbais, que encontram mais terreno no campo da literatura do que no da ciência, White observa que historiadores não se distinguem dos romancistas, porque a estrutura de suas narrativas é similar às literárias. Os historiadores acabam por ordenar os fatos e selecionam o enredo para transmitirem essas informações ao leitor. Assim, uma pergunta importante surge na origem de todo trabalho ficcional e reflete-se nessas três peças de McGuinness: até que ponto a biografia de Caravaggio, a História das Guerras de Munster ou a da Conspiração da Pólvora comunicam o resultado das interpretações de seus historiadores e também a força da ideologia de uma época e como o dramaturgo as filtrou e questionou?

Uma vez que os acontecimentos históricos não podem ser abordados da forma como aconteceram, parece relevante questionar o que um historiador produz e a quais interesses ele serve. Nesse caso, um dos pontos de partida de McGuinness sem dúvida é reconhecer a presença restrita da verdade nas narrativas históricas e, conseqüentemente, a limitação da historiografia em conhecer como um evento realmente aconteceu. Observando-se esta característica, os enredos de *Innocence*, *Mutabilitie* e de *Speaking like Magpies* parecem querer chamar a atenção ao fato de que a história não mais pode ser retomada em sua inteireza e verdade, quando mostram a combinação da história com mitos e colocam a imaginação como seu principal ponto de apoio.

As experiências com grandes narrativas, como a da história, são encontradas em diversas obras que se caracterizam, entre muitos pontos, pela tentativa acirrada de reviver a problemática histórica que começou a ser tratada com uma liberdade que nunca tinha sido pensada no domínio da ficção ou da dramaturgia. Assim, pedindo emprestada uma colocação de White sobre o filme *JFK*, de Oliver Stone, pode-se igualmente dizer que *Innocence*, *Mutabilitie* e *Speaking like Magpies*

pareceram apagar a distinção entre fato e ficção, tratando um evento histórico como se não houvesse limites sobre o que poderia legitimamente ser dito sobre ele e, dessa maneira, trazendo a questionamento o próprio princípio da objetividade sobre a base do que alguém pode discriminar entre verdade, de um lado, e mito, ideologia, ilusão e mentira, de outro.²⁵ (WHITE, 1999, p. 68)

Nas três peças selecionadas, fica evidente que o dramaturgo aponta ao fato de que a composição da narrativa histórica de um mesmo conjunto de eventos pode ter um talho particular, dependendo somente das escolhas de estrutura de enredo feitas pelo historiador, pois, como White discute, o importante é “que a maioria das sequências históricas pode ser contada de inúmeras maneiras diferentes, de modo a fornecer interpretações diferentes daqueles eventos e a dotá-los de sentidos diferentes” (WHITE, 2001, p. 101). À luz desta proposição, *Innocence*, *Mutabilitie* e *Speaking like Magpies* apresentam personagens que demonstram suas próprias perspectivas da história. Cada um tem algo a contar e McGuinness procura mostrar esse ponto a um público que quer muito que sua história seja contada com sua própria voz.

A investigação da transformação ficcional dos fatos procurou considerar o trabalho de transposição realizado por McGuinness principalmente a partir do trabalho de transposição dos personagens históricos para as suas respectivas biografias e para os

²⁵ “[S]eemed to blur the distinction between fact and fiction by treating a historical event as if there were no limits on what could legitimately be said about it, and thereby bringing under question the very principle of objectivity on the basis of which one might discriminate between truth, on the one side, and myth, ideology, illusion, and lie, on the other” (WHITE, 1999, p. 68).

textos históricos no passado. Dessa maneira, a teoria neo-historicista, de Stephen Greenblatt (1980), também contribuiu para a confrontação das construções de personagens. Uma vez que muito se falou sobre os textos-fonte usados para a elaboração das três peças pertencerem a culturas diferentes daquela do texto-alvo, seria aconselhável ter em mente que os personagens que transitam por elas viveram há cerca de quatrocentos anos. Quem, de fato, eram esses personagens? Um leitor da contemporaneidade jamais poderá resgatá-los em sua completude. Tudo o que se sabe é que os personagens de *Innocence*, *Mutabilitie* e *Speaking like Magpies* foram e são muito importantes para a história. Contudo, quando o leitor contemporâneo lê sobre eles, o universo em que viveram no passado será entendido apenas através do horizonte do presente, pois o Caravaggio, o Spenser e o Rei James I de McGuinness foram recriados sempre à sombra das leituras de suas biografias, inevitavelmente, ou seja, em um duplo processo de ficcionalização da história.

Em *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Greenblatt procurou descrever alguns artistas daquela época, mostrando o quanto suas obras acabavam por determinar seus perfis históricos. O estudioso refere-se, então, à questão do auto-modelamento (*self-fashioning*), que é “a versão renascentista [dos] mecanismos de controle, o sistema cultural de significados que cria indivíduos específicos ao governar a passagem do potencial abstrato à incorporação histórica concreta” (GREENBLATT, 2005, 3-4).²⁶ Assim, pode-se entender que, de um modo geral, Caravaggio é geralmente confundido com as escolhas míticas e religiosas que fez para elaborar suas telas, quando lhes atribuiu a camada de realismo sobre os temas, Spenser moldou-se e moldou o homem ideal em seus poemas, ao tempo que, com isso, veiculava mensagens culturais de sua época que mostravam como o ser humano deveria ser e,

²⁶ “[T]he Renaissance version of these control mechanisms, the cultural system of meanings that creates specific individuals by governing the passage from abstract potential to concrete historical embodiment” (GREENBLATT, 2005, p. 3-4).

finalmente, o Rei James I é o resultado da confusão que se faz entre a pessoa com sentimentos e medos e o conjunto de poder da Inglaterra e da Escócia.

Ao estudar o drama de Shakespeare ou a poesia de Spenser, Greenblatt observou que se as obras são vistas exclusivamente como a expressão das regras e instruções sociais, elas se arriscam a serem absorvidas inteiramente pela superestrutura ideológica e se são vistas como um reflexo destacado dos códigos comportamentais prevalecentes, o entendimento das funções concretas da arte em relação aos indivíduos e às instituições pode diminuir, quando ambos são absorvidos pelo pano de fundo histórico obrigatório que pouco acrescenta ao nosso entendimento. Se for mesmo assim, pode-se perceber que existe uma volta ao conceito de arte endereçado a uma essência humana universal aculturada e sem tempo ou alternativamente a um sistema fechado auto-observável, autônomo – em qualquer um dos casos, a arte opõe-se à vida social, o que se torna difícil de conceber.

Ao invés disso, o estudioso fala da cultura e de seus observadores como delineados em um sentido metafórico da realidade. Tal interpretação tem que ser autoconsciente e entender a literatura como uma parte do sistema de signos que constitui uma dada cultura: ações sociais estão sempre incrustadas em sistemas de significação pública, entendidos em atos de interpretação, enquanto as palavras que constituem as obras literárias são, por sua própria natureza, o manifesto da certeza de uma absorção similar.

Neste trabalho, enfatiza-se que a interpretação de uma obra de arte não pode reconstruir inteiramente a cultura do século XVI, nem pode o crítico entrar novamente no mundo de um passado distante, deixando para trás sua própria consciência. Nesse caso, devem existir retornos constantes aos textos literários e não literários da época que podem revelar “as necessidades materiais e pressões sociais que homens e mulheres

confrontaram diariamente” (GREENBLATT, 2005, p. 55).²⁷ Além disso, os textos literários e não literários, que podem ajudar nosso entendimento do passado distante, devem ser vistos não porque devemos

ver os princípios históricos prioritários e fundamentais *através* deles, mas sim [porque] podemos interpretar o relacionamento de suas estruturas simbólicas com aquelas perceptíveis nas carreiras de seus autores e no mais amplo mundo social como constituindo um processo único e complexo de auto-modelamento e, através desta interpretação, chegarmos mais perto do entendimento de como identidades sociais e literárias foram formadas [naquela] cultura.²⁸ (GREENBLATT, 2005, p. 6, ênfase do autor)

Em *Renaissance Self-Fashioning*, Greenblatt sugere que, durante a Renascença, o modelamento (*fashioning*) da identidade, tanto na formação quanto na expressão, foi primariamente um produto das instituições sociais (GREENBLATT, 2005, p. 1). Essa é a razão de por que o modelamento da identidade foi menos autônomo, uma vez que naquela época, a “família, o estado e as instituições religiosas [impunham] uma rígida e abrangente disciplina sob os sujeitos de classe média” (GREENBLATT, 2005, p. 1).²⁹ É relevante ao estudo dessas três peças de McGuinness considerar que, especialmente no século XVI, o interesse no modelamento da identidade humana tinha se tornado mais “auto-consciente” e entendido como “um processo engenhoso e manipulável” (GREENBLATT, 2005, p. 2).³⁰ Assim, a poesia do século XVI, como *Faerie Queene* ou *Amoretti* de Spenser, apresenta uma consciência muito mais profunda de auto-modelamento. Como os capítulos seguintes mostram, *Innocence*, *Mutabilitie* e *Speaking*

²⁷ “[T]he material necessities and social pressures that men and women daily confronted” (GREENBLATT, 2005, p. 55).

²⁸ “[S]ee through them to underlying and prior historical principles but rather that we may interpret the interplay of their symbolic structures with those perceivable in the careers of their authors and in the larger social world as constituting a single, complex process of self-fashioning and, through this interpretation, come closer to understanding how literary and social identities were formed in this culture” (GREENBLATT, 2005, p. 6).

²⁹ “[F]amily, state, and religious institutions impose a more rigid and far-reaching discipline upon their middle-class and aristocratic subjects” (GREENBLATT, 2005, p. 1).

³⁰ “[A] manipulable, artful process” (GREENBLATT, 2005, p. 2).

like Magpies mostram o auto-modelamento dos personagens históricos, principalmente através dos construtos sociais produzidos por eles na Renascença, mas, em contrapartida, concentram-se na criação de como esses personagens poderiam ter sido, enquanto pessoas comuns.

Esta tese foi organizada em três capítulos, os quais procurarão expor respostas, mas também colocar questionamentos sobre como e por que acontece a ficcionalização da história e da biografia em *Innocence*, *Mutabilitie* e em *Speaking like Magpies*, durante o processo de interculturalidade.

Investigando-se as relações existentes entre artes plásticas e peças teatrais, o primeiro capítulo, intitulado “Telas Vivas: A Vida e a Obra de Caravaggio em *Innocence*”, verifica as estratégias de transposição de textos tanto históricos como biográficos e pictóricos ao texto teatral, especialmente, da transposição de um meio não-verbal para um verbal, ou seja, de um conjunto seletivo de telas do pintor para *Innocence*, segundo a interpretação crítica de McGuinness. Um dos pontos centrais do capítulo é demonstrar que o cenário, os personagens e tropos foram construídos levando-se em consideração a apropriação de algumas telas do pintor, feita por McGuinness, que acaba criando incongruências ao introduzir eventos históricos em sequências ficcionais alternativas, junto a personagens de ficção.

O segundo capítulo, “Mudando *Mutabilitie*: Edmund Spenser na Irlanda de Hoje e de Ontem”, trata da transposição de textos sobre a vida do poeta inglês na Irlanda, após as guerras da conquista inglesa daquele país, ao final do século XVI, para *Mutabilitie*. O capítulo procura verificar se a história é ou não concebida como discurso de descontinuidade, pois, através do enredo da peça, observa-se que a história se constrói a partir de perspectivas que privilegiam objetos marginalizados, antigamente desconsiderados pela história oficial. Os textos-fonte utilizados incluem livros de história, que, de modo geral, devem ter auxiliado McGuinness na construção do cenário

e de personagens que representam personalidades da história irlandesa, além de biografias de Spenser, seus *Two Cantos of Mutabilitie* e *A View of the State of Ireland*, um texto político construído em forma de diálogo que aparece em *Mutabilitie* como uma forma de projetar o perfil do personagem Edmund. Diferentemente do que ocorre em *Innocence*, o estudo de *Mutabilitie* demonstrou, com ênfase, o olhar do dramaturgo para pontos da história que têm constantemente sido analisados por historiadores e críticos literários britânicos. Por essa razão, é dada especial atenção ao olhar dos marginalizados das Guerras de Munster e ao processo de transposição intercultural feito por McGuinness.

Speaking like Magpies trata da conspiração de um grupo de católicos contra o Rei James I, em um período em que havia acirrada perseguição à fé católica. O terceiro capítulo, sob o título “‘Lembre-se, Lembre-se – Como Nós Lembramos?’: Conspiração e Ambiguidade em *Speaking like Magpies*”, mostra um estudo sobre a transposição da História da Conspiração da Pólvora para o texto dramatúrgico, com foco na questão da ambiguidade dos fatos históricos. Além da análise da transposição de textos históricos ao teatral, verificou-se a apropriação de fragmentos da biografia do Rei James I. Atenção especial foi dada à construção da linguagem, ponto importante no processo ativador da “dúvida” na peça que alavancou a questão da ficcionalização da história. Também, a inclusão de um personagem mitológico, um sátiro (*satyr*), metade homem, metade cabrito, que funciona como um *raisonneur* na peça e que contrasta com a veracidade dos textos históricos, é outro ponto que foi tratado nesse capítulo.

Innocence, *Mutabilitie* e *Speaking like Magpies* relacionam-se entre si por concentrarem-se em momentos de crise e de transição e, também, por mostrarem protagonistas altamente complexos e famosos. O período mostrado nas três peças coincide com aquele de mudanças de poder decisivas ao futuro da Irlanda. Durante a implantação e fortalecimento do governo britânico aconteceram confiscações das terras

dos derrotados condes de Desmond e de muitos de seus subordinados, que resultaram nas Munster Plantations. Também, naquela época, acontecia a Guerra dos Nove Anos, fomentadas por Hugh O'Neill e Hugh O'Donnell, derrotados na Batalha de Kinsale em 1601. Em 1603, o Tratado de Mellifont deu origem à Ulster Plantation e, com isso, a parcial desintegração da Irlanda gaélica. Depois de sucessivas derrotas, a política jacobina e dos Tudors para subjugar a Irlanda foi consolidada no período.

Innocence, Mutabilitie e Speaking like Magpies mostram as mudanças nas ordens religiosa e política na Irlanda, ou seja, a centralização religiosa protestante do final do século XVI e início do século XVII, quando, na contemporaneidade, McGuinness escreve sob o pano de fundo de outras mudanças na sociedade, ou seja, a passagem de uma economia rural para uma tecnológica, que colocou a Irlanda sob as vistas do mercado mundial. Com os eventos contemporâneos, a identidade nacional e as tradições irlandesas, bem como antigas querelas com o Reino Unido emergiram para serem, mais uma vez, reexaminadas, contudo, observando-se o distanciamento necessário para reformulações.

CAPÍTULO 1

TELAS VIVAS: A VIDA E A OBRA DE CARAVAGGIO EM *INNOCENCE*

“Em toda Roma, eu permaneço supremamente sozinho como pintor, vidente e visionário, grande intérprete do homem”³¹

Frank McGuinness, *Innocence*

McGuinness elaborou *Innocence* tendo como principal fonte de estruturação dramática uma sequência de telas de Caravaggio para tecer uma narrativa das histórias representadas nelas. Visto que um conjunto dessas telas procura explicar alguns acontecimentos na vida do pintor, assim como apresenta alusões a eventos irlandeses da época em que a peça foi escrita, este capítulo examina *Innocence* a partir do diálogo entre o teatro e as artes plásticas e, também, do lugar fronteiriço entre o texto teatral e a representação da arte de Caravaggio, onde o teatro e as artes plásticas confluem e onde há o relacionamento entre imagem e palavra. Trata-se, portanto, tomando de empréstimo uma ideia de Pavis (1990), de um olhar a partir do cruzamento de duas culturas e de duas artes, quando o teatro de um dramaturgo irlandês busca nas telas de um pintor italiano alguns recursos e formas para a estruturação de uma peça,

³¹ “In all Rome I stand supremely alone as painter, seer and visionary, great interpreter of man” (McGUINNESS, 1996, p. 208).

através da apropriação da ideia sugerida pelos elementos plásticos para a produção teatral.

Ao estruturar *Innocence*, McGuinness levou em grande consideração tanto a vida quanto a obra de Caravaggio. Ao mencionar a arte do pintor, o dramaturgo comenta em *Plays One* que tinha adorado suas pinturas “desde que as viu, em Florença, em 1977, [e, então] elaborou uma ficção de sua vida baseada em uma leitura das pistas que imaginou que [o pintor] tivesse deixado em suas telas” (McGUINNESS, 1996, p. xi).³² *Innocence* é essa ficção – uma *bioplay* contemporânea que mostra um artista brilhante, mas consumido pela culpa de agir com violência na sociedade onde vive. De acordo com Werner Huber e Martin Middeke, a *bioplay* pertence a um novo tipo de drama biográfico, uma vez que admite a releitura de grandes personalidades do passado, com uma diferença: isso é feito sob uma “‘nova’ ou ‘diferente’ luz”, ou seja, os personagens das biografias não são retratados como “heróis”, mas sim como indivíduos comuns, destituídos de suas notoriedades e famas (HUBER; MIDDEKE, 1995, p. 135).

Os principais assuntos em *Innocence* envolvem a corrupção religiosa, o sonho, o trauma e a morte. O título também pode indicar, por si só, uma questão a ser tratada na peça. Contudo, análises de seu enredo podem acabar seguindo uma orientação exatamente oposta ao significado que sugere à medida que se desenvolve, mas, talvez, seja exatamente essa a função que o autor quis assinalar, ou seja, chamar atenção à questão paradoxal de que ainda pode haver certa inocência por trás da culpa.

A palavra “inocência” vem do latim: *in* (negação) e *nocentia* (maldade), apresentando assim, em sua acepção mais básica, a qualidade daquele que é isento do mal ou que não o pratica conscientemente, daquele que não tem culpabilidade ou que é isento de pecado. No entanto, em *Innocence*, existe uma oscilação entre a corrupção do

³² “I’d loved Caravaggio’s paintings since I set eyes on them in Florence in 1977. I pieced together a fiction of his life based on a reading of clues I imagined he’d left in his paintings” (McGUINNESS, 1996, p. xi).

puro e a redenção do condenado. Assim, além da questão da inocência, a peça apresenta outros pontos que tratam do poder, do abuso, da hipocrisia e da violência. De qualquer maneira, McGuinness não parece ter usado de ironia durante sua escolha do título. É certo que o lado trágico da inocência destruída pela violação não consentida tem sido um clichê na literatura e no teatro pós-colonialista de um modo geral, pois existe uma ideia simplista de que o povo colonizado é retratado como vítima, enquanto o colonizador é o opressor, mas sabe-se também que, nesse caso, a inocência não é tão “inocente” como indica sua noção mais fundamental. Em uma entrevista para o *Irish Times*, ao comentar sobre os anos de 1980 na Irlanda, McGuinness (1989) disse que

[é] a ironia que destrói as nossas reivindicações pela inocência. É tempo de enfrentar a experiência. O poeta William Blake escreveu canções de inocência e de experiência. Ele é um modelo para o escritor na Irlanda contemporânea? Nós precisamos de um radical visionário com propensão a ver anjos? Não, então o tempo não é o certo para outro De Valera... Inocente? Nós estamos nisto até o pescoço.³³ (*Apud* JORDAN, 2002, p. 77)

Caravaggio tampouco é um visionário que vê na violência e no sofrimento a única forma de gerar a beleza e a inocência, que vê nos rostos de decaídos e degradados a pureza para pintar seus anjos e santos, mas sua arte relacionada com suas biografias apresenta material suficiente para invocar o assunto. No caso de *Innocence*, a verdadeira inocência que pode ser observada reside no resultado final do processo artístico, ou seja, a obra de arte do pintor por si só, não apoiada em seu processo de criação ou em seu criador. Suas telas são destituídas de pecado ou de culpabilidade, ainda que estejam ligadas ao seu nome para sempre. Elas podem representar a projeção sublime de todas as perturbações, traumas e violências que irromperam na vida de Caravaggio.

³³ “It is irony that destroys our claims to innocence. It is time to face experience. The poet William Blake wrote songs of innocence and experience. Is he a model for the writer in contemporary Ireland? Do we need a visionary radical with the propensity for seeing angels? No, so the time is not right for another De Valera... Innocent? We’re in it, up to our necks” (McGUINNESS, 1989, *apud* JORDAN, 2002, p. 77).

Além disso, ao invés da bondade e da virtude que poderiam emanar de um representante religioso, como o Cardeal de *Innocence*, a peça apresenta a corrupção escondida por trás do véu da inocência. É importante ressaltar que na década de 1980, a Igreja Católica, na Irlanda, estava sendo muito criticada devido à sua inabilidade em lidar com as complexidades da vida contemporânea, às suas atitudes negativas em relação ao homossexualismo e à sua recusa em enfrentar o assunto do abuso sexual praticado por certos clérigos, preferindo encobrir os escândalos.³⁴ Assim, McGuinness poderia também ter se motivado a escrever a peça absorvido pelos eventos que se desenrolavam na Irlanda. Na década em que a peça foi encenada pela primeira vez, o país ainda era fortemente conservador no que diz respeito a questões sobre religiosidade e sexo; citando como exemplo desta característica, somente então preservativos e espermicidas começaram a ser vendidos sem prescrição médica, quando foram liberados pelo Amendment Act,³⁵ enquanto movimentos públicos sobre a legalização ou não do divórcio eram frequentes. Também, casos de abuso sexual por padres eram acobertados, pelo que se tem conhecimento, desde a década de 1970.³⁶

Por outro lado, se relacionada à arte de Caravaggio, a questão da inocência pode ter se originado a partir da observação de telas como *A Cigana* ou *Boa Sorte* (Fig. 1), que tratava de um assunto muito comum nas ruas de Roma, mas pouco representado nas artes plásticas daquela época – a juventude inocente às voltas com a sedução das

³⁴ Como exemplo de famosos escândalos sexuais, pode-se citar o caso de Brendan Smyth, que, entre 1945 e 1989, abusou sexualmente de vinte crianças em paróquias em Belfast, Dublin e dos Estados Unidos (CALDWELL; PISA, 2010).

³⁵ “The Health (Family Planning) (Amendment) Act 1985 is enacted under Barry Desmond, Minister for Health. The Act allows for the sale of condoms and spermicides without a prescription to people aged 18 and over. However, condoms can only be sold in chemists, doctors’ surgeries, health boards, family planning clinics and hospitals providing maternity services or treatment for sexually transmitted infections” (IFPA, 1985).

³⁶ “The Dublin Archdiocese Commission of Investigation’s 720-page report said that it has no doubt that clerical child sexual abuse was covered up from January 1975 to May 2004, the time covered by the report” (SHUBERT, 2009).

armadilhas.³⁷ Francesca Cappelletti analisa o quadro, dizendo que na “Roma do final do século XVI, o tema da cigana que, com pretexto de prever o futuro do jovem ingênuo rouba-lhe o anel, era ainda uma novidade” (CAPPELLETTI, 2011, p. 19). Com cores brilhantes em o segundo plano mais claro, essa tela faz parte das primeiras pintadas por Caravaggio, com técnica anterior ao seu *chiaroscuro*.³⁸ A *Cigana* e outra tela chamada *Trapaceiros* (c. 1596) (Fig. 2) revelam a inspiração do pintor em cenas corriqueiras da época e, ainda que transpareçam leveza, enfatizam a realidade ferina dos furtos, da simulação e da trapaça que age na vida das pessoas inocentes, geralmente jovens inexperientes.

No entanto, até mesmo Caravaggio, que se interessava em retratar a realidade tal como aparecia ao observador, desperta, até os dias de hoje, o poder ilusionista da imagem pictórica, “enganando” o espectador, como sugere Gaspare Murtola (1603), poeta contemporâneo de Caravaggio, neste madrigal que escreveu sobre a *Cigana*:

Quanto à cigana de [Caravaggio]
 Eu não sei o que é mais mágico
 A mulher, que finge,
 Ou você que a pinta.
 Essa é bonita demais para roubar
 Com seus doces encantos
 Nosso coração e sangue.
 Você pinta a aparência
 Você a faz parecer viva
 E os outros acreditam que ela esteja respirando.³⁹
 (Apud SPIKE, 2001, p. 73)

³⁷ A *Cigana* também pode ser encontrada com o nome de *Boa Sorte*.

³⁸ A técnica do *chiaroscuro* veio a ser conhecida como “Tenebrismo”, ou seja, representa a mudança da luz à escuridão com pouca variação intermediária de cor.

³⁹ “For the gypsy by [Caravaggio] / I do not know which is more magical / The woman, who pretends, / Or you who paints her. / That one is pretty enough to steal / With her sweet enchantments / Our heart and blood. / You paint the appearance / You make her appear alive / And others believe her to be breathing” (MURTOLA, 1603, *apud* SPIKE, 2001, p. 73).

Assim, a inocência também diz respeito ao papel do espectador que contempla a pintura e confunde-a com a realidade, ou também daquele que assiste a uma peça e vê a realidade onde existe apenas a sua representação.

O título *Innocence* gera uma condição para que as coisas sejam questionadas: o que aconteceria se, ao invés da inocência, a condenação fosse exaltada? Ao enxergar inocência onde as biografias de Caravaggio veem condenação, como veremos mais adiante, McGuinness procura ativar a imaginação do espectador para perceber lacunas em relatos sobre o pintor, questionando sua culpabilidade e sua inocência acerca das ações que praticou.

Durante o estudo de *Innocence*, foram verificados diversos elementos que a constituem e que envolvem não só uma leitura do enredo, dos personagens, da linguagem e da iluminação, mas também as reelaborações que dizem respeito tanto às narrativas históricas e biográficas como também à pintura de Caravaggio que, reorganizadas, procuram compor o processo de transposição intercultural e são apresentadas a seguir.

A Transposição da Vida e da Morte de Caravaggio para Innocence.

Assim como prenuncia o subtítulo da peça, “A Vida e a Morte de Michelangelo Merisi, Caravaggio”, *Innocence* é dividida em dois atos, “Vida” e “Morte”, formando uma dicotomia que McGuinness utiliza para inverter certos pontos da biografia de Caravaggio. “Vida” mostra o lado obscuro do processo de sua criação artística, através de alguns lugares onde o pintor viveu e desenvolveu sua carreira, ou seja, usando uma expressão de Sanders para explicar o processo de apropriação das artes e das ciências, no “impulso de ler entre as linhas ou preencher as lacunas” (SANDERS, 2006, p. 147)

dos possíveis significados das telas de Caravaggio,⁴⁰ McGuinness cria a ideia de que a inspiração do pintor surge da violência que pratica contra outras pessoas. “Vida” é, portanto, a representação de que a realidade do processo da criação artística não é tão bonita quanto o produto desta criação. Eamonn Jordan ainda sugere que *Innocence* parece mesmo “funcionar dentro de um modelo dialético com o ato um e o dois, vida e morte, predominantemente realidade e sonho, relacionando-se um com o outro ou como os aspectos negativos um do outro” (JORDAN, 2002, p. 59).⁴¹ Os dois atos podem ser analisados sobrepostos e, aproximadamente, como Jordan afirma, tanto um como o outro mostra a “realidade” da vida de Caravaggio em níveis conscientes e inconscientes. Tanto em “Vida” como em “Morte”, existem realmente os sonhos que mostram o íntimo turbulento de Caravaggio, aparecendo quase como uma explicação para o seu perfil violento, mas também existe a expressão da triste realidade da corrupção de jovens no primeiro ato e de um assassinato que Caravaggio comete no segundo, quando McGuinness delinea a imputação da culpa do pintor por várias de suas ações destemperadas e agressivas do passado, culminando com a sua fuga de Roma e possível morte ao final.

Não existem evidências sobre quais textos foram utilizados como fontes por McGuinness para a elaboração de *Innocence*. Contudo, há algumas biografias referenciadas mundialmente com as quais o dramaturgo pode ter entrado em contato. Conhecido como um grande estudioso da vida e da obra do pintor, Roberto Longhi escreveu *Caravaggio*. Sua dissertação de 1911 foi publicada postumamente e fortaleceu a imagem de Caravaggio como um dos mais importantes pintores da época renascentista. Walter Friedlaender, que elaborou *Caravaggio Studies*, além de expor

⁴⁰ “[T]he impulse to read between the lines or fill in the gaps” (SANDERS, 2006, p. 147).

⁴¹ “The play, at first sight, appears to work within a dialectical model with act one and act two, life and death, predominantly reality and dream, relating to each other or as flip sides of each other” (JORDAN, 2002, p. 59).

uma profunda investigação das fases da vida de Caravaggio, coletou inúmeros registros policiais e judiciais e anexou-os ao seu trabalho. No entanto, suas análises das telas do pintor não são expressivas. Outra biografia muito conceituada é *Caravaggio*, de Alfred Moir, que destaca alguns eventos proeminentes da vida do artista. Porém, a melhor parte desse livro é a apresentação de muitas das famosas telas de Caravaggio, cada uma em uma página, seguidas pelas análises consistentes de Moir a respeito de suas fontes e de seus significados.⁴² É importante levar em consideração que McGuinness não transpôs trechos biográficos ou históricos fielmente, apenas baseou-se neles para criar a história em *Innocence*, para que alguns acontecimentos tanto acerca da vida como da morte do pintor e, principalmente, um conjunto seletivo de suas telas fossem lembrados.

A biografia de Caravaggio não foi atualizada, em *Innocence*, ou seja, ela não apresenta personagens modernizados vivendo na contemporaneidade, característica que pode ser constatada mesmo que referências à época não constem nas rubricas. No entanto, ainda que de modo muito sutil, há como inferir, pela escolha do personagem principal e também de “Vespers” (orações da tarde), acompanhamento musical que Claudio Monteverdi compôs no ano da morte de Caravaggio, em 1610, que o período representado em *Innocence* abrange o último ano de vida do pintor. Porém, mesmo que paradoxalmente a peça comece com “Vespers”, registros mostram que o assassinato cometido por Caravaggio aconteceu em 1606. Assim, McGuinness apresenta fragmentos de algumas ocorrências desordenadas cercando os últimos anos de vida do pintor.⁴³ Nesse ponto, é que a expressão “vida e morte” do subtítulo da peça pode ser vista como um entrelaçamento de eventos que metaforicamente repetem-se no dia a dia de todos nós. Nascer e morrer, geração e corrupção das coisas fazem da vida e da morte

⁴² Neste trabalho, utilizo a versão brasileira da biografia de Longhi, a espanhola de Friedlaender e a original de Moir, entre outros textos que foram elaborados depois da publicação de *Innocence*.

⁴³ O ano de 1604, particularmente o inverno, é marcado pelas escaramuças do pintor, que “pouco a pouco o impulsionaram na direção do episódio da briga e do consequente assassinato de Ranuccio Tomassoni, em 1606, quando Caravaggio fugiria de Roma para não ser preso” (CAPPELLETTI, 2011, p. 30).

uma repetição das características das espécies. E assim acontece com Caravaggio, em *Innocence*, ou seja, os fragmentos de alguns dias representam a sua vida e a sua morte diante de sua atividade criativa.

“Vida” mostra o caráter dicotômico da vida de Caravaggio, ou seja, o homem conturbado que sugere ter sido o objeto sexual do Cardeal, assim como aquele que lhe traz garotinhos para satisfazê-lo, e o gênio criador de telas maravilhosas, as quais igualmente revelam terem sido fruto dessas próprias perturbações que afligem sua vida. A presença do Cardeal em *Innocence* mostra o interesse em atribuir a culpa por Caravaggio ser violento e perturbado à corrupção instaurada dentro da Igreja Católica. Nas palavras ásperas de Caravaggio, ele é o “[p]intor para o Cardeal del Monte, cafetão para a Cúria Papal, prostituto para a Igreja Católica” (McGUINNESS, 1996, p. 239).⁴⁴

No decorrer da peça, o espectador pode perceber que Caravaggio tem prazer em agir com violência contra dois rapazes, Lucio e Antonio, que representam modelos anônimos do início da carreira do pintor e, provavelmente, de acordo com algumas biografias, por causa das telas que pintou, tendo garotos inominados como protagonistas, o Cardeal del Monte proporcionou uma educação formal a Caravaggio e incentivou-o a fazer-lhe outros quadros que, então, teriam assuntos mitológicos e religiosos. Susanna Buricchi acrescenta que o

encontro com o cardeal, que cultivava vastos interesses científicos, literários e artísticos, permitiu a Caravaggio completar a educação, especialmente por meio do aprofundamento de temas mitológicos e alegóricos provenientes do mundo antigo. (BURICCHI, 2011, p. 50)

Não existem informações de que o Cardeal del Monte tenha sido corruptor de menores, ou que tenha molestado algum jovem. Contudo, McGuinness desenvolve o lado obscuro

⁴⁴ “Painter to Cardinal del Monte, pimp to the Papal Curia, whore to the Catholic Church” (McGUINNESS, 1996, p. 239).

do Cardeal em *Innocence*, fazendo com que muitas das dúvidas que cercam o perfil agressivo de Caravaggio fossem elucidadas ao atribuir-se parte da culpa a esse religioso. Assim, o Cardeal (Francesco del Monte) é um personagem verídico, mas completamente diferente das descrições registradas em algumas biografias de Caravaggio. Friedlaender descreve-o como uma pessoa extremamente distinta e respeitável, “*personaggio di gran nobiltà*” (FRIEDLAENDER, 1982, p. 93).⁴⁵ Já Cappelletti conta que alguns comentários feitos sobre Del Monte, na contemporaneidade, não são positivos, apesar de afirmar que era uma pessoa muito culta e de grande sensibilidade artística:

As descrições contemporâneas de Del Monte – mesmo aquelas maldosas – nunca deixaram de reconhecer a acuidade, a presença de espírito, a atração sincera pelo saber, a paixão pela música e pelas ciências, que caracterizavam a personalidade do Cardeal. (CAPPELLETTI, 2011, p. 20)

Delineado como cômico, grotesco e carnavalesco, mas também como abusivo em *Innocence*, o Cardeal mostra-se sem reservas como corruptor de menores e dos princípios da igreja.

Ao final da peça, no sonho de Caravaggio, o Cardeal é retratado quase como um animal ou ainda como uma pessoa enlouquecida: “*O Cardeal aparece, aos farrapos, guiado pelo seu Servo. O Cardeal grita [...] gane [...] grunhe alto. O grunhir se transforma em um som que lembra ‘pão’*” (McGUINNESS, 1996, p. 273).⁴⁶ O religioso tem um Servo que o acompanha frequentemente, mas que se manifesta ativamente apenas durante o sonho final de Caravaggio – momento em que controla absolutamente o Cardeal (indicando uma inversão de valores ou de poder), que grotescamente se

⁴⁵ “*Personagem de grande nobreza*” (FRIEDLAENDER, 1982, p. 92).

⁴⁶ *Cardinal appears, in rags, led by his Servant. Cardinal screams. [...] Cardinal whimpers. [...] Cardinal grunts loudly. The grunts develop into a sound resembling ‘bread’*” (McGUINNESS, 1996, p. 273).

preocupa apenas com riquezas e orgias. Com essa caracterização, McGuinness aponta a uma possível decadência do catolicismo na sociedade tanto da época de Caravaggio como em tempos mais recentes, sugerindo a falta de dignidade e de lucidez de todos os religiosos que já se envolveram em escândalos sexuais.

Além disso, “Vida” descreve os vícios (bebidas e promiscuidade) do pintor, que também podem ser verificados em algumas biografias, como na de Friedlaender, de Longhi e de Gilles Lambert. Contudo, a inspiração artística de Caravaggio, que surge a partir da violência e do sangue, parece ter sido interpretada por McGuinness a partir de suas próprias leituras das diversas situações rebeldes, arruaceiras e agressivas do pintor em registros criminalísticos da época, compilados principalmente por Friedlaender. Durante um diálogo entre Caravaggio e o Cardeal, os conflitos do pintor e seu prazer pela violência podem ser verificados:

Eu ouvi [Antonio e Lucio] sussurrando e rindo. Eu os vi se tocando. Ainda jovens, ainda desejados, e fiquei zangado. Tive ciúmes. Eles estavam tão próximos de mim como você [o Cardeal] está, mas em sua juventude e desejo, eles estavam tão longe quanto as estrelas no céu. Eu quis erguer meu punho e agarrá-los do céu e jogá-los na sarjeta onde os encontrei. Queria sujar suas camisas brancas com sangue. Queria esmagar seus crânios sorridentes [para que ficassem] juntos para sempre. Queria que o estalido de suas mortes fosse música aos meus ouvidos. Eu os queria mortos. Queria que o sangue vermelho de suas carnes marrons manchasse suas camisas brancas e [queria] gritar que isso é pintura, isto é cor, são lindos e estão mortos. Eles não estão ali. O pecado não está ali. Meu pecado não está ali. Somente a minha pintura, não o meu pecado. Eu não os toquei. Não os matei. Eu os desejei. Oh, meu Deus, desculpe por tê-Lo ofendido, pois Tu és o maior bem e merecedor de todo amor.⁴⁷ (McGUINNESS, 1996, p. 243-44)

⁴⁷ “I heard them whispering and laughing. I watched them touch each other. Still young, still desired, and I was angry. I was jealous. They were as far away as the stars in the sky. I wanted to raise my fist and grab them from the sky and throw them into the gutter where I found them. I wanted to dirty their white shirts with blood. I wanted to smash their laughing skulls together for eternity. I wanted the crack of their killing to be music in my ears. I wanted them dead. I wanted red blood from their brown flesh to stain their white shirts and shout out this is painting, this is colour, these are beautiful and they are dead. They are not there. The sin, not there. My sin, not there. Just my painting, not my sin. I didn’t touch them. I did not kill them. I desired them. Oh my God, I am sorry for having offended Thee for Thou art the chief good and worthy of all love” (McGUINNESS, 1996, p. 243-44).

Esta fala de Caravaggio que acontece quase como uma confissão ao Cardeal, mostra a intensidade de sua inspiração, mas, também, a magnitude da confusão que existe em sua mente. Ao mesmo tempo em que tem consciência de que seus sentimentos podem refletir uma forma de pecado, ele sente, até mesmo, o despertar de sua atividade criativa, nos pensamentos violentos e sangrentos que constrói. O sangue, que frequentemente simboliza a dualidade vida-morte, entra aqui como a representação ideal do processo criativo de Caravaggio, ou seja, ao destruir o outro, ele gera algo maravilhoso que possui vida própria: suas telas.

As ações do início da peça se desenvolvem como que uma explicação para a importância do dinheiro da igreja para o patrocínio de Caravaggio. No primeiro diálogo com Lena, o pintor fala sobre a excelência de seu talento artístico e sobre como poderia ser comparado até mesmo a Deus, quando diz:

Sou Michelangelo Merisi da Caravaggio, chamado de Lello por cretinos, que não sabem que ele, com quem eles ousam ser familiares, trabalha com suas mãos, pinta com suas mãos, e suas mãos são as mãos de Deus somente.⁴⁸ (McGUINNESS, 1996, p. 209)

Os modelos de Caravaggio eram pessoas simples e pobres que geralmente viviam nas ruas, mas que o pintor conseguia ver como potenciais para a sua arte realística. Ainda que não haja registros sobre como realmente eram as pessoas que faziam parte do círculo social do pintor, McGuinness resgata essa ideia dos anônimos das biografias de Caravaggio para acentuar o poder das dualidades na peça, ou seja, inocência e culpabilidade, luz e escuridão, pobre e rico e sagrado e profano. Assim, em *Innocence*, Lena, a Prostituta, Antonio e Lucio, além de modelos para a sua arte, também são personagens pobres, promíscuos e problemáticos, que contrastam com os personagens sacros e nobres de suas telas apreciadas como magníficas.

⁴⁸ “I am Michelangelo Merisi da Caravaggio, called Lello by cretins, who do not know that he with whom they dare to be familiar works with his hands, paints with his hands, and his hands are the hands of God alone” (McGUINNESS, 1996, p. 209).

A Prostituta contrasta com Lena. As duas personagens representam papéis importantes para o desenvolvimento da questão das dualidades dentro de *Innocence*. Lena serve como modelo para as telas de Maria Madalena e a Prostituta para as da Virgem Maria (outra inversão de valores), como se verifica mais adiante. As conversas de Caravaggio com Lena e com a Prostituta também se apresentam muito distintas; com Lena são íntimas, leves e cordiais, já com a Prostituta há sempre brigas e desentendimentos. O discurso pesado e as ações hostis de Caravaggio contra a Prostituta no decorrer da peça desencadeiam a projeção da culpa que o pintor sente e, ao final, a necessidade que tem de pedir-lhe perdão pela maneira como a tratou.

A culpa de Caravaggio também é enfatizada em outros momentos da peça, como quando Lena responsabiliza Caravaggio por seu filho morto:

Nunca nasceu. Você não poderia me dar um filho. Você apenas traz a morte. Não é esse o porquê de você ter que matar? Você quer entrar na escuridão. Tudo o que você realmente vê é o escuro. Para dar vida, você tem que amar a luz. Você ama o escuro. Deixe-me. Você é gay. Eu te amo, mas você é gay. Veja o gay. Veja a sua escuridão. Veja-se. Não me veja. Não me veja mais.⁴⁹ (McGUINNESS, 1996, p. 269)

A visualização, o ato de ver, torna-se uma ação problemática em *Innocence*. Desde o início da peça, o ferimento nos olhos de Caravaggio, a venda em seus olhos e a dualidade visão-cegueira são uma constante. Tudo indica que simplesmente ao ver as pessoas e, até mesmo, a si próprio, Caravaggio já comete um pecado. Talvez um espelho fosse um objeto adequado durante essa cena intensa, pois também é elemento importante em relação à arte de Caravaggio. Ao referir-se ao realismo característico de suas telas, Longhi escreve que a

⁴⁹ “Was never born. You couldn’t give me a birth. You only bring death. Isn’t that why you had to kill? You want to enter darkness. All you really see is the dark. To give life, you must love the light. You love the dark. Leave me. You’re a queer. I love you but you’re a queer. See the queer. See his darkness. See yourself. Don’t see me. Don’t see me any more” (McGUINNESS, 1996, p. 269).

diligência [...] de Caravaggio é certeza visual em unidade de luz circulante, é pintura como espelho da realidade ou, inversamente, a realidade vista no espelho por olhos que, quando necessário, sabem incliná-lo ao sentimento da hora. [...] Olhava ao redor, e a realidade lhe aparecia em ‘pedaços’ parados no universo, onde não havia contornos, relevos ou cores como fórmulas de abstração. E como a retina, por si, tem um campo visual sempre saindo do foco, vagoante, não seria melhor recortá-lo como ele nos aparece no quadro verídico do espelho, que sempre nos oferece a ‘unidade do fragmento’ imerso na sua luz: uma espécie de realidade-aquário? (LONGHI, 2012, p. 26)

Caravaggio queria que a sua arte espelhasse a realidade, mas, em *Innocence*, a sua própria não era espelhada por sua arte, pois foi escurecida por seus atos. Isso é um contrassenso em relação ao modelamento do homem renascentista a que Greenblatt se refere. Ao invés de criar um Caravaggio preocupado com a religião católica e com a beleza da arte, McGuinness o mostra com seus medos e vontades. Com isso, a dedicação ao “verdadeiro” que parecia ser fonte da produção artística de Caravaggio em sua vida real não passa de uma crença ingênua de que pintando estaria dando luz a todos aqueles que participam de suas telas.

O segundo movimento de “Vida” ocorre quando Caravaggio encontra Lúcio e Antonio na rua; por algumas moedas para saciar suas fomes, eles aceitam acompanhar Caravaggio. No palácio do Cardeal, há uma representação carnalizada do catolicismo e do poder da igreja, momento em que Antonio e Lucio são seduzidos pela riqueza do local e preparados para entregarem-se ao Cardeal. O diálogo na cena sugere que algo muito semelhante ao que aconteceu com os meninos aconteceu também a Caravaggio, no passado, ou seja, a ação com os quatro personagens revela que o pintor provavelmente também ficou encantado com a beleza e a riqueza do palácio e passou a ser abusado pelo Cardeal. Ao trazer-lhe Lucio e Antonio, Caravaggio diz:

Michelangelo Merisi da Caravaggio, Vossa Eminência. E trago estes pobres meninos à sua exaltada presença. Sinta-os. Rudes e prontos, mas ao seu gosto. Um pouco de sal de suor para saborear a carne. Eu sei o que o senhor quer, mestre. Eu dou à Vossa Eminência serviço como pintor e cafetão e Sua Eminência conhece-me como um bom

servo. [...] *Caravaggio joga Antonio e Lucio aos pés do Cardeal*. Rudes, hein? Como eu, não? Tome-nos como desejar. Mas eu lhe aviso que seus olhos são maiores que sua barriga. Seus olhos querem um bocado de carne dura, mas sua barriga necessita de refinamento.⁵⁰ (McGUINNESS, 1996, p. 237-38)

A cena mostra muitos elementos relevantes ao desenvolvimento da atmosfera da peça. Além de referências à *Conversão de São Paulo* (Fig. 3) e ao *Menino Mordido por um Lagarto* (Fig. 4), os personagens imitam animais presentes em algumas pinturas, como o cavalo e os pássaros, ou que possuem a natureza predadora ou selvagem, como o cão de caça, a águia e o touro. O único animal que representa a presa, a lebre, é sugerido a Antonio por Caravaggio (McGUINNESS, 1996, p. 232-33). O mítico unicórnio também é citado e constitui uma forte simbologia na peça. Mikami, que analisa *Innocence* como uma peça predominantemente cristã, afirma que a imagem do unicórnio e também a de Caravaggio fundem-se à de Cristo. Ela afirma que “o Unicórnio é visto, na tradição cristã, como o animal da encarnação de Cristo e é frequentemente representado junto à Virgem Maria, no momento da anunciação” (MIKAMI, 2002, p. 72).⁵¹ Lena chama Caravaggio muitas vezes de unicórnio, assim como também de bode – dualidades que simbolizam o puro e o demoníaco, chamando a atenção do público aos contrastes entre o religioso e o profano, recorrentes na peça. Caravaggio, Lúcio e Antonio representando animais no palácio do Cardeal tornam a ação grotesca e artificial; sua função é explorar a natureza da orgia e da luxúria, além dos instintos dos personagens.

O diálogo que conclui “Vida”, entre Caravaggio e o Cardeal, revela um pouco mais da mente conturbada do artista, que tenta esconder de si mesmo a família que tem:

⁵⁰ “Michelangelo Merisi da Caravaggio, your eminence. And I bring these poor boys to your exalted presence. Feel them. Rough and ready, but to your taste. Bit of sweaty salt to savour the flesh. I know what you want, master. I give your eminence service as painter and pimp and his eminence knows me as a good servant. [...] *Caravaggio throws Antonio and Lucio at Cardinal's feet*. Rough, eh? Like me, no? Take us as you fancy. But I warn you your eyes are bigger than your belly. Your eyes want the lump of tough meat, but your belly needs refinement” (McGUINNESS, 1996, p. 237-38).

⁵¹ “[T]he Unicorn is seen, in Christian tradition, as the animal of the incarnation of Christ, and is often represented with the Virgin Mary at the moment of annunciation” (MIKAMI, 2002, p. 72).

“CARDEAL. Eu sempre acreditei que você era sozinho nesta vida. / CARAVAGGIO. Eu sou. / CARDEAL. Você me contou em confissão que era filho único e que seus pais morreram há muito tempo. / CARAVAGGIO. Sim, eu lhe contei” (McGUINNESS, 1996, p. 244).⁵² No momento da ação, sem aparecer no palco, Giovanni, o irmão de Caravaggio, espera-o para contar sobre a morte de sua irmã Caterina. Há informações de que seu irmão era realmente padre, mas não existem registros para aquele encontro entre os dois. Logo, McGuinness procura assinalar outro ponto que considera importante para justificar a sua natureza problemática e agressiva: sua família que o abandonou e não o apoiou.

O ato de negar sua família sugere o rancor que Caravaggio tem ao pensar que foi abandonado por ela. Ser abandonado o faz vítima da situação e, portanto, virtualmente inocente, mas, ao mesmo tempo, faz dele um homem sozinho e carente. O diálogo entre os dois irmãos revela um pouco do poder do catolicismo e da tradição na época renascentista, uma vez que o Irmão ainda procura persuadir Caravaggio a voltar para casa, casar-se e ter filhos para perpetuar o nome da família, pois, sendo padre, não poderia perpetuá-lo. Sentindo a inflexibilidade de Caravaggio para deixar sua vida mundana, o Irmão lhe diz com desdém, rudemente:

Fique aonde você pertence, fique no poço dos pecadores. Você pinta da mesma maneira que um bêbado vê. Mal. É como se estivesse adormecido. Tudo no escuro. Um homem bêbado imaginando em seus sonhos. Quem escuta um bêbado urrando? Quem olha para ele? O barulho. Você está cheio de barulho. Nada além de barulho. Você não deixará nada para trás.⁵³ (McGUINNESS, 1996, p. 253).

⁵² “CARDINAL. I Always believed you were alone in this life. / CARAVAGGIO. I am. / CARDINAL. You told me in another confession you were an only child and your parents died many years ago. / CARAVAGGIO. Yes, I told you” (McGUINNESS, 1996, p. 244).

⁵³ “Stay where you belong, stay in the pit of sinners. You paint like a drunkard sees. badly. It’s as if you’re asleep. All in the dark. A drunk man imagining in his dreams. Who listens to a drunk roaring? Who looks at him? Noise. You’re full of noise. Nothing but noise. You’ll leave nothing behind” (McGUINNESS, 1996, p. 253).

O ruído interior a que Giovanni se refere inibiu a percepção que Caravaggio tem do mundo, similar ao efeito da cegueira. Sendo assim, seu “barulho” interior junto à escuridão de seus sonhos destruiu sua sensibilidade e a capacidade de se emocionar ao pintar; por essa razão, suas telas parecem estranhas. Porém, a passagem também expõe um conceito cultural de uma época. O estilo de Caravaggio era inovador e ainda não bem aceito pela sociedade, pois o escuro da tela conotava as trevas e o mal. Assim, onde anjos e santos deveriam ser vistos num quadro cheio de pureza, sempre haveria o impuro a realçá-los.

Outras ações intempestivas do pintor concluem o primeiro ato; elas são desencadeadas pelos diálogos com o Cardeal e com o Irmão, expressando o nível de descontentamento que o pintor tem em relação ao Cardeal e a amargura que sente pelos seus familiares. Caravaggio destrói as pinturas e a tapeçaria das paredes do palácio do Cardeal e, junto com Antonio e Lucio, saqueia o local. Além disso, nota-se que o artista sofre uma angústia imensa por sua arte não ser entendida por seu irmão. A profanação do ambiente desencadeia outra ação que se desenrolará no ato seguinte, “Morte”: o assassinato de um homem, fato que realmente aconteceu em sua vida.

Innocence se desenvolve aparentemente na época em que Caravaggio assassina Ranuccio Tomassoni da Terni. Ainda que o texto de McGuinness se desvie da autenticidade de biografias formais de Caravaggio, tais como as de Friedlaender, de Longhi e de Moir, *Innocence* mostra que o dramaturgo se inspirou em alguns fatos documentados, como é o caso do registro de uma morte acontecida no ano de 1606, após o pintor jogar *palla a corda* (uma espécie de tênis) com Ranuccio, como relata Friedlaender:

Há também ônus mais graves contra ele em [...] documentos, entre eles, a agressão a um tabelião por causa de uma mulher, Lena la de Piazza Navona (*Lena que caminha pela Piazza Navona*), amiga de Caravaggio na época. Finalmente, se vê em maiores dificuldades com

a lei quando, em uma espécie de duelo, dá-se a morte de um tal Ranuccio Tomassoni da Terni, com quem tinha jogado bola e se desentendido. Como resultado disto, é banido de Roma.⁵⁴ (FRIEDLAENDER, 1982, p. 164, ênfase do autor)

O resultado do desentendimento entre Caravaggio e um homem não identificado em *Innocence*, seguido pelo assassinato deste, desenrola-se no início do segundo ato: “LENA. O que aconteceu? / *Silêncio.* / LUCIO. Ele – / CARAVAGGIO. Cale-se. / LENA. Alguém está morto? / *Caravaggio balança a cabeça afirmativamente.* / Quem? / *Caravaggio dá de ombros.* / Quem está morto? / CARAVAGGIO. Um homem” (McGUINNESS, 1996, p. 261-62).⁵⁵ Entre outras situações em que McGuinness ressalta a violência na peça, propositalmente, o incidente do assassinato cometido por Caravaggio destaca ainda mais seu caráter instável e agressivo.

“Morte” não revela propriamente a morte de Caravaggio, mas sim como a violência que pratica, nesse caso, um assassinato, faz com que ele paradoxalmente entenda o que a pintura significa em sua vida. Seu sonho final mostra o quanto sua vida desregrada, sua separação dos membros da família e seu medo da morte são uma constante em seu inconsciente. Sua culpa pelos males que praticou torna-se veemente e também uma forma de atingir o perdão, pelo menos de si próprio. Como o final revela o seu desaparecimento, não descrevendo o fim de sua vida, “Morte” incita reflexões sobre as transformações que Caravaggio sofreu no decorrer dos anos finais de sua vida e indica que não há como o pintor morrer efetivamente, uma vez que vive em suas pinturas. Sua morte é a sua transformação progressiva em suas pinturas, é a maneira de

⁵⁴ “Pero hay también cargos más graves contra él en estos documentos, entre ellos la agresión a un notário por causa de una mujer, Lena la de Piazza Navona (*Lena chi sta a piede a Piazza Navona*), la amiga de Caravaggio por entonces. Finalmente, se ve en mayores dificultades con la ley cuando, en una especie de duelo, da muerte a un tal Ranuccio Tomassoni de Terni, con él que había jugado a la pelota y reñido. De resultas de ello es desterrado de Roma” (FRIEDLAENDER, 1982, p. 153, ênfase do autor).

⁵⁵ “LENA. What happened? / *Silence.* / LUCIO. He – / CARAVAGGIO. Shut it. / LENA. Is anyone dead? / *Caravaggio nods.* / Who? / *Caravaggio shrugs.* / Who is dead? / CARAVAGGIO. A man” (McGUINNESS, 1996, p. 261-62).

desaparecer fisicamente para poder viver em sua arte. Poeticamente, Caravaggio explica sua morte:

CARAVAGGIO. Veja-me, pai. (*Ele pinta no ar com sua faca.*) assim é como eu morro. Como me mato. Assim é como eu pinto. Coisas vivas. Em suas vidas eu vi minha morte. Não posso parar minha mão. Não posso parar minha morte. Mas posso trazer paz ao que estou pintando.

IRMÃ. [Representando a mãe de Caravaggio]. Então levante a sua mão em paz. Pinte.

*A Irmã pega a faca de Caravaggio. Ele levanta suas próprias mãos. Luz surge de suas mãos levantadas, desenhando a Prostituta, Antonio e Lucio da escuridão.*⁵⁶ (McGUINNESS, 1996, p. 279)

Apropriando-se de estilos de Caravaggio, McGuinness faz o palco se transformar em uma enorme tela escura tendo as mãos do pintor iluminadas para desenhar mais uma vez os personagens que cercaram sua vida. A faca surge como um símbolo muito poderoso, pois além de representar o instrumento da morte, nas mãos de Caravaggio, ela ganha um poder maior, uma vez que substitui o pincel do artista. Assim, traz à tona toda a sua culpabilidade gerada pela violência que o inspirava. No entanto, seu sonho também funciona como uma forma de expurgar todo o seu sentimento de culpa. O abrandamento de seus crimes e pecados aparece na forma pura de sua irmã morta que retira a faca de suas mãos.

O segundo ato inicia-se com alusão à tela *Madalena Penitente* (Fig. 5) e termina com uma representação da tela *São João Batista Reclinado* (Fig. 6). Madalena e João Batista, contemporâneos de Jesus Cristo, participaram de Sua jornada espiritual. Em *Innocence*, as referências às duas telas reforçam o caráter religioso que veicula o sentimento do pecado e da culpa, quando muitas acusações que são feitas a Caravaggio culminam com sua “meditação” onírica acerca delas. Durante a representação da

⁵⁶ “CARAVAGGIO. Watch me, father. (*He paints the air with his knife.*) This is how I die. How I kill myself. This is how I paint. Living things. In their life I see my death. I can’t stop my hand. I can’t stop my dying. But I can bring peace to what I’m painting. / SISTER. Then raise your hand in peace. Paint. / *Sister takes the knife from Caravaggio. He raises his hands. Light rises from his raised hands, drawing Whore, Antonio and Lucio from the darkness*” (McGUINNESS, 1996, p. 279).

expressão de sua culpa, Caravaggio mostra-se como realmente é. Por essa razão, “Morte” representa muito mais a transformação do que propriamente a morte do pintor. Quatro anos de sua vida (entre 1606 e 1610) são representados no segundo ato de forma fragmentada, sugerindo a falta de um conhecimento mais completo sobre eventos por parte de historiadores e biógrafos. E, ao final de *Innocence*, McGuinness não o faz morrer, ao invés disso, faz ecoar seu riso. Antes de desaparecer do palco, contudo, McGuinness promove uma oportunidade a Caravaggio de redimir-se de seus pecados contra aqueles a quem pensa que fez algum mal: a Prostituta, Lucio e Antonio.

Em “Morte”, algumas características de Caravaggio podem ser contrastadas com as do começo da peça. Traços do discurso do pintor que o delineiam como um artista magnífico, que compara a si próprio com Deus, dão lugar ao seu instinto assassino e ao seu descontrole e, ainda que Lena o trate frequentemente de modo sereno, ela também tem seus momentos de desespero, quando culpa Caravaggio pela morte do filho. Assim, a impossibilidade de gerar uma nova vida é sobreposta à atividade assassina de Caravaggio.

A sequência de acusações resulta no último sonho de Caravaggio em *Innocence*, que leva o público aos recônditos da mente do pintor. Ao criar cenas com sonhos, McGuinness tacitamente traz à luz as lacunas em registros biográficos. Logo, todo período em que Caravaggio ficou afastado de Roma, após o assassinato que cometeu foi transformado em sua inconsciência. Durante esses momentos da peça, Caravaggio se autoanalisa e entende que sua arte muitas vezes dependeu de desonestidade, da agressividade, da corrupção e da feiura do mundo e que sua atividade criativa residia em seu prazer pela destruição, por achar que é na morte que se encontra a vida. Durante o *dénouement* de *Innocence*, Lena também sonha e, em seguida, relata seu sonho a Caravaggio:

Sonhei que estava em uma sala, uma linda sala. Toda brilhante. Quadros nas paredes. Todos seus. Eu estava no centro da sala, mas não estava na pintura. Olhei para elas e olhei para cima e vi você olhando para mim. Você estava feliz. Acabou. Você estava em paz. Tirei meus olhos de você e olhei por volta as paredes e ainda vi você em todos os quadros. Até mesmo se você se afastasse de mim, elas estariam lá e você estaria com elas. E comecei a rir porque parecia que você estava olhando para elas de cima, então você deve vê-las todas de cabeça para baixo, e eu sabia então que de alguma maneira nós tínhamos ganhado, nós viramos o mundo de cabeça para baixo, o bode e a prostituta, o esquisito e sua mulher.⁵⁷ (McGUINNESS, 1996, p. 284).

Lena prevê a imortalidade de Caravaggio através de sua arte. O pintor existe em sua pintura, não apenas por ser o protagonista em várias de suas telas, mas, principalmente, porque parte da vida do pintor e de sua essência vive nelas para sempre. Tanto um estudioso da arte quanto um apreciador dela sabe que sua pintura foi imortalizada. Lena o vê em uma posição mais elevada porque, diante de muitos, ele conquistou aquele lugar ao mudar um paradigma em sua época, deixando o mundo das artes plásticas de “cabeça para baixo”.

A peça acaba com a ausência física de Caravaggio. Assim como acontece na realidade, nada é certo sobre a sua morte. Em *Innocence*, somente há o som de seu riso, expressando a ambivalência entre o desafio de enganar aqueles que apreciam suas telas, por causa da natureza realística que apresentam, e a felicidade por participar de um imenso e maravilhoso trabalho artístico. A risada sarcástica de Caravaggio que conclui *Innocence* incita uma atmosfera de mistério em torno de sua vida e de sua obra. Até certo ponto, ela é incoerente, pois contraria a tristeza aspergida em toda dor e riso da peça, quando, um pouco antes, Caravaggio tomava sua faca e fazia o gesto de pintar a

⁵⁷ “I dreamt I stood in a room, a beautiful room. All bright. Pictures on the walls. All yours. I was in the centre of the room, but I wasn’t in the painting. I looked at them and I looked up and I saw you looking down at me. You were happy. It was over. You were at peace. I took my eyes from you and looked around the walls and saw you still in all the pictures. Even if you were gone from me, they were there and you were with them. And I started to laugh because it hit me you were looking at them from above, so you must see them all upside-down, and I knew then somehow we’d won, we turned the world upside-down, the goat and the whore, the queer and his woman” (McGUINNESS, 1996, p. 284).

Prostituta, Antonio e Lucio, modelos e vítimas de sua arte que, em seu sonho, o milagre da pintura faz vivos e lindos para sempre.

A inter-relação entre os dois atos, a relação realidade e sonho e a oposição entre vida e morte constituem-se na habilidade de McGuinness de inverter a luz e a escuridão, o bem e o mal, a beleza e a feiura, o rico e o pobre e a inocência e a culpa para tentar interpretar como a criatividade artística de um grande pintor pode ser apresentada em um palco. Tendo como pano de fundo todas essas dualidades, a questão da religiosidade em *Innocence* e as telas com santos e personagens religiosos transformadas em partes das cenas recebem uma ênfase geralmente não constatada nas biografias de Caravaggio, que visivelmente mostram mais análises de sua obra e, também, de sua vida desregrada.

A sua vida e a sua morte são a sua arte, são o jogo de organização e desorganização de telas feito pelo dramaturgo. Contudo, para que essa ideia seja compartilhada, o mesmo que Sanders falou sobre a apropriação da obra de arte por um autor de outra mídia, pode ser dito de McGuinness, ou seja, “o autor conta com o conhecimento antecipado do [público] acerca da obra de arte à que se alude e se apropria para os propósitos do [texto teatral]” (SANDERS, 2006, p. 147).⁵⁸ Assim, os assuntos de algumas telas de Caravaggio entrelaçam-se com algumas informações acerca da vida do pintor. Para esse fim, McGuinness levou em consideração as suas próprias interpretações acerca das telas e concentrou-se em duas características principais da vida de Caravaggio: os temas religiosos que aplicava à sua pintura e seu perfil conturbado e agressivo. As duas características também podem ser consideradas como ativas no contexto irlandês, que evidenciava constantes conflitos religiosos na década de 1980. Assim, Caravaggio torna-se um personagem melhor compreendido e aceito pelo público na Irlanda. Porém, como já foi enfatizado, também se verifica que

⁵⁸ “[T]he author relies on the reader’s foreknowledge of the work of art that is being alluded to and appropriated for the purposes of the narrative” (SANDERS, 2006, p. 147).

não há uma transposição intercultural total, em *Innocence*, pois os personagens continuam sendo italianos, vivem em uma cidade italiana e McGuinness não faz uma atualização da história, mas utiliza outros recursos que acabam sendo transpostos ao contexto irlandês inevitavelmente.

Tendo em mente que as peças de McGuinness que não são reescrituras de cânones teatrais possuem personagens predominantemente irlandeses ou, pelo menos, que passaram muito tempo na Irlanda, a transposição biográfica de um pintor italiano para ser apresentada em um teatro tipicamente irlandês, como o Gate, em 1986, fez com que vários críticos questionassem o porquê de sua escolha. O que realmente Caravaggio tinha a oferecer a um dramaturgo irlandês ao final do século XX? Que paralelos ou até mesmo simetrias e contrastes religiosos, políticos, culturais ou históricos poderiam ser traçados entre a Irlanda do final do século XX e a Itália do começo do século XVII? Existem, de fato, algumas correspondências contextuais entre a Itália desse famoso pintor e a Irlanda atual que possivelmente McGuinness notou. O dramaturgo apropria-se de um conjunto de fatos das biografias de Caravaggio e ao estruturar a vida do pintor no palco, faz com que se estabeleçam comparações com os problemas da sociedade irlandesa da década de 1980. Sanders fala que durante a descrição de um evento histórico é possível levarem-se em consideração “tanto seu rico conteúdo literário e imaginativo quanto os paralelos e comparações que [o evento] evoca com preocupações mais tópicas ou contemporâneas” (SANDERS, 2006, p. 139).⁵⁹ Assim, *Innocence* não procura a fidelidade às biografias ou à história da arte, mas sim sugere a percepção de uma atitude dialógica, principalmente em relação a alguns aspectos do enredo que se entrelaçam com o panorama cultural, histórico e social do seu contexto de recepção.

⁵⁹ “[B]oth for its own rich literary and imaginative content and for the parallels and comparisons it evokes with more contemporary or topical concerns” (SANDERS, 2006, p. 139).

Um dos enfoques de *Innocence* é o catolicismo que acaba acentuando a presença do contexto irlandês no palco. Como Caravaggio é frequentemente lembrado por suas telas religiosas encomendadas pela Igreja Católica, McGuinness articula o ponto de que o catolicismo apresenta falhas em seu cerne e tenta mostrar que, como acontece com o pintor na Renascença italiana, o Caravaggio de *Innocence* também se encontra completamente mergulhado nos assuntos religiosos sobre santos e sacrifícios sublimes, fazendo com que os contrastes entre a luz e a escuridão mereçam ser devidamente explorados pelo dramaturgo. Dessa forma, a escuridão que envolve o artista no palco é óbvia, assim como o empenho do personagem para explicar sua condição interior, através de uma linguagem poética – ou seja, explicar o mundo também escuro de dúvidas, desalentos e perturbações em que vive. McGuinness, sendo irlandês, vivendo em uma Irlanda católica que atravessou por inúmeros problemas derivados dos acordos religiosos que fez ao longo de tantos anos, mostra um Caravaggio que precisa conviver com alguns problemas da Igreja Católica que são mais explícitos em nossa contemporaneidade: a pedofilia e a corrupção religiosa.

Além disso, a ênfase dada aos personagens Lena, Prostituta, Lucio e Antonio, conhecidos de Caravaggio, vindos das ruas italianas, deve ser salientada. Seus perfis podem ter mais características irlandesas do que propriamente italianas daquela época. Lena e a Prostituta são mulheres fortes e sozinhas. Através do discurso de Lena, nota-se que ela age como uma personagem contemporânea de McGuinness, com problemas afetivos e com o lado maternal conflituoso, uma vez que seu filho morreu ao nascer. Assim como Lena, outros personagens, a Prostituta, Lucio e Antonio, também são mostrados como pessoas que perderam suas dignidades e trabalham nas ruas, realizando trabalhos mal pagos e passando necessidades, o que se transforma no enfoque principal do elenco de *Innocence*, desviando-se seriamente do padrão dos livros de história da arte e das biografias de Caravaggio.

Talvez outras informações sejam relevantes para tentar responder as questões formuladas. A questão da dúvida sobre aspectos da vida e, também, da obra de Caravaggio é um desses pontos. Lorenzo Mammi afirma que “como artista da dimensão que tem hoje, Caravaggio foi uma descoberta do século XX” (2012, p. 7), quando começou a despertar o interesse em círculos de estudiosos das artes plásticas e, ainda hoje, eventos acerca de sua vida e de sua morte apresentam-se não totalmente esclarecidos. Dúvidas sobre a proveniência de muitas telas atribuídas à sua autoria também são comuns. Em vista disso, *Innocence* oscila entre o conhecimento e o desconhecimento que circundam a vida e a morte de Caravaggio, optando mostrar alguns acontecimentos segundo o ângulo incerto e duvidoso que pode figurativamente provir da mente do pintor. Os dilemas entre a vida e a morte, o religioso e o profano, a luz e a escuridão são explorados através dos sonhos e da intimidade do pintor. As lacunas são aproveitadas por McGuinness para elaborar *Innocence*.

Além da linguagem atual e coloquial que faz com que a realidade vivenciada pelo público atual se aproxime da diegese dos personagens, o homossexualismo, um dos assuntos secundários abordados na peça, ainda não estava legalizado e a representação de sua presença entre representantes da Igreja Católica foi uma decisão muito corajosa por parte de McGuinness, que apresentaria o homossexualismo entre os clérigos a um público católico que divide as mais diferentes opiniões acerca do assunto.⁶⁰ A exposição de homossexualismo na peça claramente não é uma exclusividade do teatro do dramaturgo. Porém, ao achar importante mostrar essa faceta como sendo uma parte fundamental da vida de Caravaggio, mesmo não existindo registros concretos sobre o assunto, McGuinness utiliza-se de anacronismo cultural quando trata de um tema que costumava ser acobertado e, até mesmo, abominado em séculos passados. Nesse caso, o

⁶⁰ Os direitos dos homossexuais, na Irlanda, somente foram regulamentados em 1993 (SARMA, 2004, p. 58).

espectador irlandês facilmente poderia refletir sobre sua realidade social e religiosa, ao relacionar a peça com assuntos que tomavam uma posição de destaque na mídia na década de 1980, ou seja, questões sobre as violações institucionais e sobre a corrupção de alguns membros de ordens religiosas. Assim, enquanto *Innocence* realmente trata do tempo de Caravaggio, ela também evidencia situações que deveriam ser reveladas e discutidas na época em que foi encenada pela primeira vez.

As Telas de Caravaggio no Palco.

Observando-se a relação entre as artes plásticas e o teatro, uma expressão muito utilizada nos estudos sobre a transposição pode entrar em cena: a “transposição intersemiótica”, que trata exatamente do processo através do qual a tela com a pintura dá espaço ao cenário com suas respectivas ações. Em *Innocence*, além de poucas informações fragmentadas advindas de narrativas históricas e biográficas relativas a Caravaggio, apenas objetos e personagens de suas pinturas preenchem o palco, pois não existem telas materiais. As “telas”, na verdade, são os gestos, os movimentos e os discursos dos personagens, o que enfatiza o aspecto de que uma tradução intersemiótica e cultural pode englobar também outros elementos como a ideologia, os propósitos e as ideias gerais nos textos-fonte, que são transpostos para o contexto-cultural-alvo.

Uma nova conceituação de tradução diz respeito à transformação de textos. Assim, as relações entre textos, artes e culturas podem ser estudadas como traduções intersemióticas, que verificam a passagem de um sistema de signos para outro, e como traduções interculturais, que obviamente sinalizam a passagem de uma cultura para outra. Além disso, no caso de estudos com viés histórico, são importantes as questões relacionadas à historicidade. Em *Teatro no Cruzamento de Culturas*, Pavis explica que não é mais suficiente apenas descrever a relação entre os textos, “é preciso da mesma forma, e acima de tudo, compreender a sua inserção nos contextos e culturas, bem como

analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos previstos” (PAVIS, 2008, p. 2).

McGuinness não mostra a criação pictórica, nem se concentra em colocar os personagens em um ateliê, pois, como colocou os principais pontos a serem enfatizados sobre a vida e a morte de Caravaggio, não parece achar importante a visualidade do ato de pintar ou a exposição de suas pinturas. No entanto, ele mostra telas de Caravaggio reconstituídas por personagens que, provavelmente, apresentam traços fisionômicos e físicos semelhantes às pessoas das telas e que usariam um figurino baseado na moda renascentista. Assim, *Innocence* apresenta uma relação entre as artes (teatro e pintura), colocando em evidência o processo através do qual é feita a transformação da arte plástica em teatral.

Nesse caso, segundo Pavis, a especificidade teatral reside na dificuldade em definir-se o meio teatral, o qual aponta para a função unificadora da ação que integra todos os sistemas a um projeto mais abrangente. Pavis declara que

os processos de empréstimo e de *intercâmbio* entre o teatro e os meios de comunicação são tão frequentes e diversificados, que quase não há mais como definir o teatro como uma ‘arte pura’, nem mesmo em esboçar uma teoria do teatro que ignore as práticas mediáticas que rodeiam e muitas vezes penetram a prática cênica contemporânea. (PAVIS, 1999, p. 140)

Dessa forma, valendo-se de uma estética pictórica, McGuinness estreita as relações entre o teatro e a pintura, transpondo o universo das telas do pintor, numa transposição de telas-cena para o espaço teatral.

Roman Jakobson, ao considerar a tradução intersemiótica, admite que “as diferentes artes são comparáveis” (JAKOBSON, 1971, p. 119). Sob a luz da abordagem teórica de Jakobson, Júlio Plaza elabora que é

aquele tipo de tradução que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou ‘de um

sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’, ou vice-versa. (PLAZA, 1987, p. xi)

Tratar de *Innocence* induz à observação do processo de tradução intersemiótica realizado por McGuinness. No teatro, muitos elementos também acabam sendo traduzidos (de uma linguagem à outra), pois o esquema visual teatral deve ser transformado a partir da fonte escrita ou imagética. Assim, vestuário, gestos, objetos, cenários e iluminação, entre outros elementos, têm seu significado que propicia a interpretação. Para Jakobson, as diversas artes podem corresponder-se entre si, pois “o fato de discutir-se se as ilustrações de Blake para a *Divina Comédia* são ou não adequadas é prova de que as diferentes artes são comparáveis” (JAKOBSON, 1971, p. 119). De fato, a comparação entre as telas de Caravaggio e o enredo de *Innocence* é o que faz a transposição possível para McGuinness. Como essa ou aquela tela ajusta-se ao drama, como elas servem aos propósitos do texto teatral são questões que devem ser resolvidas pelo dramaturgo, no momento de criação da peça. Através da visualidade das artes plásticas é possível conceber a visualidade teatral.

Ao estruturar aspectos da visualidade, McGuinness explora a construção dos espaços, da iluminação e dos personagens, compondo as “telas vivas” em *Innocence*. O primeiro ato mostra o percurso de Caravaggio desde a casa de Lena, através das ruas italianas até o palácio do Cardeal e, depois, completa um ciclo com a sua volta à casa de Lena no segundo ato. A cidade representada em *Innocence*, Roma, não é assinalada em rubricas por McGuinness, mas através dos diálogos entre os personagens – Lena diz a Caravaggio que esteve em Navona naquele dia (McGUINNESS, 1996, p. 207).⁶¹ Além disso, a cidade de Derry, fonte de inspiração de McGuinness (1996, p. xi) para

⁶¹ “I was in Navona today and I saw a midget” (McGUINNESS, 1996, p. 207).

reinventar a cidade italiana em *Innocence*,⁶² é relevante para a organização de pontos convergentes e divergentes entre o contexto religioso da peça e o cenário irlandês contemporâneo. Referências ao poder da Igreja medieval, ao mecenato e à prostituição alertam o espectador sobre a realidade social do mundo de Caravaggio, assim como a força do catolicismo e a hipocrisia em relação à sexualidade também aludem às semelhanças com alguns dos problemas enfrentados pela Irlanda contemporânea.

Todas as escolhas dos espaços se relacionam, ao mesmo tempo, à tentativa de reelaboração de um perfil para Caravaggio e à reorganização de suas telas no palco. Assim, existe uma cena curta na rua, o que faz com que a maioria das ações transcorra em ambientes fechados, caracterizando o confinamento dos personagens. A escolha dos ambientes, principalmente o da casa de uma amiga de Caravaggio, e não de seu ateliê, evidencia a questão de que McGuinness procura imaginar a intimidade dos personagens e não desenvolver partes de sua biografia com fidelidade e, com isto, incita a ideia da impossibilidade por parte dos biógrafos de reconstituir fatos importantes acerca da vida do artista. As virtualidades do passado são contadas como se realmente tivessem acontecido, mas procuram deixar traços da criatividade de McGuinness. Assim o dramaturgo mostra uma estratégia para enfatizar a construção ficcional do passado.

Na casa de Lena, as particularidades, tanto de Lena como de Caravaggio, são reveladas, e ainda que McGuinness não tenha descrito o local com detalhes, a disposição do mobiliário, a gama de formas e cores, a presença e a ausência de objetos e a iluminação são itens que devem ser levados em grande consideração pelo encenador, uma vez que eles contrastarão com várias informações nas telas do pintor. Além disso, tudo no interior desse espaço, caracterizado como íntimo e pessoal, mostra o pintor destituído do fardo da fama e da genialidade. Uma vez que a peça mostra a intimidade

⁶² “I used the city of Derry as my model for the Rome of his day, which is near where I grew up and which is now about the same size as Rome was then” (McGUINNESS, 1996, p. xi).

de Caravaggio, cenas em quartos e salas realmente podem enfatizar esse traço do enredo.

Innocence inicia-se com o pintor sonhando na casa de Lena, ou seja, no ambiente mais íntimo da peça. Visto que Lena é uma personagem pobre, o ambiente deve ser bem simples, contendo uma mesa com cadeiras e uma cama, entre outros itens. Durante o sonho de Caravaggio, descobre-se que o pintor tem ferimentos em seus olhos. O quarto dessa casa é o lugar onde Caravaggio deve curar seus olhos, que se encontram vendados logo no início de *Innocence* e que, segundo Lena, “da última vez [que estiveram machucados, Caravaggio] não teve paciência para ficar quieto no escuro até que estivessem quase curados” (McGUINNESS, 1996, p. 215).⁶³ Os olhos machucados de um pintor não o deixam completo, pois a arte pictórica depende mesmo dos olhos de seu mestre para encontrar a completude de sua essência. McGuinness procura mostrar a dor e o desconforto de um pintor que tem seus olhos machucados e vendados e, também, outras sensações que invadem o personagem dentro da privacidade de um quarto – seus medos, necessidades e a inspiração para a sua arte.

Os sonhos que acontecem no quarto de Lena representam parte fundamental para o desenvolvimento da criatividade de Caravaggio. A projeção de seu sonho no palco mistura-se com a arte plástica e resulta na significação da tela da qual McGuinness se apropriou. As falas de Caravaggio constroem poeticamente a sua arte, assim como McGuinness indica na introdução de *Plays One*: “Eu tentei fazer dele um poeta e, em sua poesia, estaria a sua pintura” (McGUINNESS, 1996, p. xi).⁶⁴ Como o dramaturgo não apresenta uma tela real, pintada ao estilo de Caravaggio, ele mostra um agrupamento de elementos, cenários e personagens de suas telas que são reorganizados para serem transpostos ao palco. Assim, o quarto de Lena por vezes transforma-se na

⁶³ “The last time you hadn’t the patience to lie still in the dark till they were half-way healed” (McGUINNESS, 1996, p. 215).

⁶⁴ “I tried to make him a poet and in his poetry would be his painting” (McGUINNESS, 1996, p. xi).

representação de telas formadas pelo próprio inconsciente e, também, pela imaginação de Caravaggio. Ao valer-se do recurso da representação do pintor dentro de um quarto, o dramaturgo privilegia o arranjo de um palco que irradia pensamentos, sentimentos e sonhos vindos da mente do artista. Sendo assim, o público pode conhecer alguns dos eventos criados por McGuinness através do ponto de vista de Caravaggio, pois seus medos e sentimento de culpa por ter agido com violência contra muitos daqueles que o serviram como modelos a seus quadros são trazidos à cena.

Innocence inicia-se e termina na casa de Lena, mas, ainda no primeiro ato, contrastando com o ambiente fechado, uma rua romana é representada, descrita por Lucio para Antonio, dois garotos de programa (*rough trades*) da época: “Ótima noite. / Silêncio. / O amigo aqui só estava comentando sobre a lua. Um homem deveria gostar de uma lua assim. O que você acha?” (McGUINNESS, 1996, p. 226).⁶⁵ Um elemento brilhante, representado pela lua na cena, em um cenário escuro, é uma das principais características das telas de Caravaggio. A noite simboliza o mistério e o perigo e é nessa rua esparsamente iluminada que se desenrola o diálogo entre os meninos que logo são levados por Caravaggio ao palácio do Cardeal. A rua é o local que apresenta o lado promíscuo e mundano de Caravaggio e, também, onde o pintor consegue parte de sua inspiração para criar suas telas. Ainda que o processo de sua criação seja complexo, tanto a casa de Lena quanto a rua de Roma são ambientes em que Caravaggio viveu e, portanto, fontes para a sua arte. Ao escolher uma rua italiana e o casebre (*hovel*) de Lena, McGuinness faz a relação *chiaroscuro* da arte de Caravaggio, ou seja, a beleza da arte que contrasta com seu lado escuro, geralmente negligenciado, não muito bem explicitado em suas biografias. Como uma característica recorrente em *Mutabilitie* e em *Speaking like Magpies*, em *Innocence* também existe a dúvida sobre lacunas tanto no

⁶⁵ “Fine night. / Silence. / The mate here was just remarking on the moon. A man should enjoy a moon like that. What do you think yourself?” (McGUINNESS, 1996, p. 227).

texto biográfico como no histórico referentes a personagens históricos e, no caso de Caravaggio, a dúvida é enfatizada através da veiculação de informações em ambientes reservados e nas ruas sombrias de *Innocence*.

Além disso, visto que Caravaggio é um pintor que depende do patrocínio da Igreja Católica para o desenvolvimento de sua arte, seria lógico achar que um local religioso não deveria faltar em *Innocence*. Contudo, desviando dos efeitos da espiritualidade que irradia da arte do pintor, McGuinness cria o palácio de um Cardeal e não uma igreja, para contrastar as características entre o mundo físico e o espiritual no desenvolvimento da peça, criando espaço para as primeiras telas da carreira do pintor. Assim, ao invés de ressaltar a espiritualidade e a tentativa de reconciliação com Deus, o palácio do religioso, além de mostrar a configuração do mecenato, retrata exatamente o oposto das qualidades espirituais, pois é um local cheio de luxúria e riqueza, onde há a corrupção de inocentes, e não a sua salvação, imediatamente referenciando à corrupção na Igreja Católica. Na rubrica de apresentação do palácio, lê-se o seguinte: “*O palácio do Cardeal Francesco del Monte. Tapeçaria e pinturas. Um banco. Almofadas no chão. Carne em uma bandeja de ouro. Uma tigela de frutas*” (McGUINNESS, 1996, p. 228).⁶⁶ Ao apropriar-se das informações sobre a presença do Cardeal del Monte na formação artística de Caravaggio, McGuinness alude à ideia da decadência religiosa até mesmo na Irlanda. O abuso de poder do Cardeal explicaria tanto as perturbações de Caravaggio, como já foi observado, ainda que o sacerdote incentivasse o desenvolvimento de sua arte, como também aludiria à questão da pedofilia praticada por padres da Igreja Católica.

Por ser uma peça que se estrutura também de acordo com a arte plástica, além do espaço, outro detalhe que deve ajudar no momento da encenação de *Innocence* é a

⁶⁶ “*The palace of Cardinal Francesco del Monte. Tapestries and paintings. A bench. Cushions on the floor. Meat on a gold platter. A bowl of fruit*” (McGUINNESS, 1996, p. 228).

composição do vestuário. Ainda que não seja descrito na peça, o vestuário pode ser inferido através das alusões feitas às telas do pintor, tais como *Maria Madalena Penitente*, *São Francisco Meditando*, *Madona de Loreto*, *Madona da Serpente*, *Morte da Virgem*, *Menino com Cesta de Frutas*, *A Conversão de São Paulo*, *São João Batista Reclinado*, *Baco*, *Pequeno Baco Doente*, *Menino Mordido por um Lagarto* e *Os Músicos*. Também há a presença de um objeto muito importante na peça, que acaba servindo como parte integrante do vestuário: um manto vermelho (*a red cloak*). Contudo, *Innocence* parece deixar a critério do encenador que tipos de elaboração espacial e de vestuário seriam mais apropriados à encenação que queira realizar.

Além do cenário e do vestuário, deve-se dar atenção especial à iluminação que McGuinness elabora, tendo como característica principal uma adaptação do *chiaroscuro*, uma das características mais elementares da obra de Caravaggio. De um modo geral, assim como se observa nas pinturas de Caravaggio, que quase sempre são reconhecidas pelo contraste dramático da escuridão intensa usada como pano de fundo para efeitos de luz em personagens e objetos, nos cenários de *Innocence* predomina a alternância entre luzes e sombras. Dessa forma, são várias as referências à “escuridão”, observadas em diversas falas, como quando Caravaggio diz:

Eu pinto como vejo na luz e como imagino na escuridão, pois na luz eu vejo a carne e sangue e ossos, mas no escuro eu imagino a alma do homem, pois a alma e só a alma é a aparição de Deus no homem e sou eu quem revela Deus e é Deus quem revela a minha pintura para o mundo.⁶⁷ (McGUINNESS, 1996, p. 209)

Na ausência física de uma tela de Caravaggio, McGuinness apropria-se do que é essencial em sua arte: seu estilo. Giulio Mancini (1620) observou que “a iluminação com luz combinada e que vem do alto sem reflexos, como aconteceria em uma sala com

⁶⁷ “I paint as I see in light and as I imagine in darkness, for in the light I see the flesh and blood and bone but in the dark I imagine the soul of man for the soul and the soul alone is the sighting of God in man and it is I who reveal God and it is God who reveals my painting to the world” (McGUINNESS, 1996, p. 209).

janela e as paredes pintadas de preto” (*Apud* CAPPELLETTI, 2011, p. 10), é uma característica da escola de Caravaggio. Esses efeitos devem realçar as expressões e gestos também no teatro. Em *Innocence*, a relação entre luz e sombra diz respeito à dualidade entre o profano e o divino, sobre a qual Caravaggio diz ter controle enquanto pinta.

Além das referências à luz e à escuridão no plano consciente, criando metáforas para explicar o processo de sua criação artística, Caravaggio traz lembranças reprimidas de sua infância para os momentos de sonho e, assim, consegue criar oportunidades para superá-las ou, pelo menos, conhecê-las melhor, como acontece ao final da peça, quando explica à sua irmã como se sente sozinho e abandonado:

CARAVAGGIO. Luz. [...] Pai, estou com medo do escuro. Eu vejo coisas durante a noite. Quero uma história para dormir. Encontrei minha irmã em um sonho. Ela me disse que ela era você e a mamãe. Ela me disse que eu ia morrer como ela morreu e a mamãe morreu e você morreu. Eu não quero morrer. Eu quero ver você. Conte-me uma história. Pai. *Silêncio*. Pai.

IRMÃ. O que está errado com você?

CARAVAGGIO. Ele me deixou. Vocês todos me deixaram. Está escuro. Eu quero uma história.

IRMÃ. Ele nasceu.

CARAVAGGIO. Onde?

IRMÃ. No buraco da barriga de sua mãe.

CARAVAGGIO. E daí?

IRMÃ. Ele caiu dela e cresceu como um homem sozinho, no dia em que seu pai morreu. [...]

CARAVAGGIO. Ele pintou a escuridão tanto quanto a luz, pois ele veio de seu pai fora da escuridão de sua mãe, e ele queria lembrar, lembrar o que ele era.

IRMÃ. Ele chamou o que suas mãos falavam e viam, ele chamou isto de pintura.

CARAVAGGIO. Apenas na pintura a luz pode escurecer e a escuridão iluminar.⁶⁸ (McGUINNESS, 1996, p. 281-82)

⁶⁸ “CARAVAGGIO. Light. [...] Da, I’m scared of the dark. I see things in the night-time. I want a story, I’ll go to sleep. I met my sister in a dream. She said she was you and Mama. She told me I was going to die like she died and Mama died and you died. I don’t want to die. I want to see you. Tell me a story. Father. *Silence*. Father. / SISTER. What’s wrong with you? CARAVAGGIO. He left me. You all left me. It’s dark. I want a story. / SISTER. There was a boy. CARAVAGGIO. What happened to him? / SISTER. He was born. CARAVAGGIO. Where? / SISTER. In the pit of his mother’s belly. / CARAVAGGIO. Then what? / SISTER. He fell from it and grew into a man alone, the day his father died. [...] / CARAVAGGIO. He painted darkness as well as light for he came from his father out of his mother’s

Em meio à grande poeticidade, o dramaturgo interpreta o talento e a intensidade refletida pela arte de Caravaggio como fortalecidos a partir de seu abandono e de sua angústia da visualização e do sentimento da morte. Seus medos e perturbações mentais acerca das pessoas que o abandonaram foram, ao mesmo tempo, a sua salvação e perdição, ou seja, ao se transformar em um artista que seria imortalizado por sua pintura magnífica, Caravaggio teve o ônus de viver em solidão e supostamente precisando suportar suas próprias inquietações e traumas.⁶⁹

Também é em torno da dualidade luz-escuridão que McGuinness constrói seu personagem principal. Caravaggio é cheio de escuridão, medos e traumas, mas também é iluminado por desenvolver tão bem a sua arte; tanto que, em vários momentos, ele refere-se a si próprio como sendo próximo ao divino, por ter o poder de representar Deus em suas telas: “sou eu quem revela Deus” (McGUINNESS, 1996, p. 209).⁷⁰ Refletindo que não existe luz sem a escuridão, o pintor poderia ser a escuridão que deixa nítida a luz de Deus.

Caravaggio debate com sarcasmo, é enérgico e violento, subverte muitas normas, mas também é representado como um servo leal à igreja, ao passo que, ironicamente, irrita-se com essa lealdade, convencido de sua própria condenação e não de sua inocência, pois tem consciência de seus atos agressivos e violentos e, também, de sua sexualidade promíscua. Ainda que McGuinness trabalhe com a tensão existente entre a mente artística e a imaginação católica (essa é uma peça eminentemente religiosa, assim como devastadoramente sensual e, de um modo geral, violenta),

darkness, and he wished to remember, remember what he was. / SISTER. He called what his hands spoke and saw, he called it painting. / CARAVAGGIO. Only in painting can the light darken and the dark lighten” (McGUINNESS, 1996, p. 281-82).

⁶⁹ A história conta que, depois que terminou seu aprendizado com Simone Peterzano, um artista, Caravaggio tinha cerca de quinze anos e pode ter seguido a Roma logo depois, abandonando, ele mesmo, a sua família. Os fatos sobre os acontecimentos são inconclusos (FRIEDLANDER, 1982, p. 87).

⁷⁰ “[I]t is I who reveal God” (McGUINNESS, 1996, p. 209).

Innocence é sobre um Caravaggio imaginado, interpretado através de suas telas às vezes descritas como “teatrais”, como Moir afirmou, ao referir-se ao pintor como sendo o

mestre do palco. A maior parte de suas pinturas de mais de uma figura lembra o teatro moderno. Nós podemos imaginar a gênese de uma pintura a partir do palco superficial, sombreado e vazio, despertando enquanto mãos trazem poucos objetos e os colocam no palco e um técnico de iluminação experimenta um ponto ou dois ou refletores de luzes e, vindo à vida enquanto atores tomam seus lugares. [...] Caravaggio dirigia seus personagens para agirem naturalmente. Como atores não profissionais recrutados das ruas para filmes italianos modernos, eles agiam com convicção e com um sentido de significado para as suas ações, como pessoas comuns transformadas por circunstâncias extraordinárias.⁷¹ (MOIR, 1989, p. 43)

Sendo dramaturgo, McGuinness provavelmente constatou esse traço da teatralidade das telas de Caravaggio, aproveitando essa característica para apresentar seus personagens e criar um enredo que fosse ao encontro das linhas gerais das informações em suas biografias. As pessoas comuns diretamente se transformam em seus amigos ou conhecidos e os temas das telas tornam-se parte de seu enredo. Então, um *pot-pourri* de diferentes linguagens – textos visuais e falados, poses e ações, estaticidade e dinamicidade – começam a coabitar o espaço teatral traduzindo a linguagem veiculada pela arte plástica.

A alusão às telas de Caravaggio faz-se fundamentalmente com a participação tanto do próprio Caravaggio como dos personagens que o cercam. Existem outros oito personagens em *Innocence*, mas apenas quatro são referências claras advindas de algumas de suas telas: Lena, a Prostituta, Lucio e Antonio. Diferente do que acontece no filme *Caravaggio* (1986), de Derek Jarman, os personagens não posam para determinados quadros e McGuinness não mostra Caravaggio no ato de pintar. Ao invés

⁷¹ “[M]aster of staging. Most of his paintings of more than one figure resemble the modern theater. We can imagine the genesis of a painting from a shallow stage, shadowy and empty, awakening as stagehands bring in and place a few props and a lighting technician tries out a spot or two or a bank of lights, and coming to life as the actors take their places. [...] Caravaggio directed his characters to act naturally. Like nonprofessional actors recruited from the streets for modern Italian films, they act with conviction and with a sense of the significance of their actions, as ordinary people transformed by extraordinary importance” (MOIR, 1989, p. 43).

disso, como as telas são sugeridas pela própria montagem da peça, em nenhum momento, existe uma sugestão clara de que Caravaggio deve usar tinta, paleta, cavalete ou quadro. Os personagens inspirados pelos modelos do artista apresentam uma proximidade ideal com o desenvolvimento da obra do pintor, mas, também, ajudam a desenlaçar seus problemas mais íntimos e sinistros.

“Vida” inicia-se com a apresentação de todos os personagens que fazem parte da peça em uma dança macabra, dentro de um sonho de Caravaggio. O posicionamento deles no espaço do palco faz-se como a organização de modelos, objetos e cenários a serem usados para a pintura de uma tela do artista, com a diferença que se encontram em movimento, representando. Telas como *São Francisco Meditando* (Fig. 7), com São Francisco dedilhando um crânio, *Madalena Penitente* (Fig. 5), onde Madalena acaricia um manto vermelho e *Os Músicos* (Fig. 8), com meninos próximos uns dos outros, tocando-se, parecem estar representadas no início da peça. Lê-se na longa rubrica:

Um círculo de personagens.

*À parte deles, **Caravaggio** observa, dedilhando um crânio. **Lena** acaricia um manto vermelho, como uma criança. **Antonio** e **Lucio** se acariciam. A **Prostituta** se balança para trás e para frente, chorando. O **Cardeal** recita o Ofertório da Missa Tridentina, segurando uma hóstia. O **Servo** ajoelha-se aos pés do Cardeal, com o **Irmão**. A **Irmã** se move através do círculo, repetindo sua oração.*⁷² (McGUINNESS, 1996, p. 205)

É comum, em *Innocence*, verificar que as rubricas descrevem mais as ações do que propriamente o tempo ou os espaços onde as mesmas se desenvolvem. A cena remete a um momento de meditação representado em alguns quadros de Caravaggio: *São Francisco Meditando*, *São Francisco Rezando*, *São Jerônimo Meditando* e duas telas intituladas *São Jerônimo*. Em todas elas, como alguns títulos sugerem, o personagem

⁷² “A Circle of characters. / Detached from them, **Caravaggio** observes, fingering a skull. **Lena** caresses a red cloak, like a child. **Antonio** and **Lucio** caress each other. **Whore** rocks herself to and fro, weeping. **Cardinal** recites the Offertory from the Tridentine Mass, holding a host. **Servant** kneels at Cardinal’s feet, with **Brother**. **Sister** moves through the circle, repeating her prayer” (McGUINNESS, 1996, p. 205).

está com semblante meditativo, junto a um crânio, assim como Caravaggio em seu sonho. Como São Jerônimo é frequentemente representado como um homem idoso, os quadros de São Francisco, mais especificamente *São Francisco Meditando* (Fig. 7), parecem ser mais apropriados à idade de Caravaggio na peça e, também, ao fragmento da cena que se desenvolve. Sendo a tela datada de 1606, mesmo ano do assassinato que Caravaggio cometeu, alguns paralelos podem ser estabelecidos. No momento inicial, McGuinness procura “modelar” o artista, apresentando-o ao público como um pintor que sonha com o desenvolvimento de sua arte e que se identifica intimamente com os santos de suas telas. Como pode ser observado logo no início, durante a construção do sonho do pintor, é mais fácil interpretar-se o íntimo do artista do que as reais circunstâncias em que viveu no passado, o que questiona o processo de elaboração das narrativas históricas e biográficas.

Em *São Francisco Meditando* (Fig. 7), o santo visualiza o produto da morte ao mesmo tempo em que se lembra da vida e, talvez, verifica que ambas se equivalem. Além disso, talvez seja possível relacionar a meditação de São Francisco e a de Caravaggio até mesmo com a de McGuinness (Frank), durante os momentos iniciais da peça. Assim, a ideia da meditação sugerida pela tela pode conectar as três pessoas, Francisco, Caravaggio e McGuinness. O dramaturgo meditaria sobre um personagem que permanece vivo em sua arte. A presença do crânio no palco pode indicar a morte ao mesmo tempo em que lembra um passado que não foi esquecido, sugerindo a dualidade presença-ausência.

O manto vermelho que Lena segura, e que se percebe, com o decorrer da peça, ser roto e rasgado, transforma-se em um cavalo selvagem que passa por todos os personagens no cenário e acaba por cobrir Caravaggio, talvez como o cavalo que está prestes a pisar em Paulo, na tela *Conversão de São Paulo* (Fig. 3). Caravaggio tinha essa primorosa habilidade de fazer com que suas telas parecessem representar três

dimensões, ou seja, ele estendia a ação da figura em direção ao plano do espectador. Nessa tela, a cabeça de Saulo parece alcançar o espaço do espectador, aumentando a teatralidade emanada pela pintura. Ainda que Saulo esteja cego, Caravaggio o pinta com os olhos fechados, paradoxalmente em um momento de intensa iluminação. Outro ponto interessante é que o cavalo ocupa o maior espaço do quadro. Lambert escreve que um prelado de Santa Maria interpelou o pintor: “Por que colocaste o cavalo no centro e S. Paulo por terra? / Porque sim. / Este cavalo é Deus? / Não, mas está na luz de Deus” (LAMBERT, 2010, p. 66). Com muita irreverência, Caravaggio faz do cavalo um instrumento divino, que na peça de McGuinness cobre o pintor.

McGuinness utiliza as noções de três dimensões das telas para formar suas telas-cena em *Innocence*, onde o manto vermelho representa um cavalo que percorre todo o espaço do palco, indicando a dinamicidade do cenário, como se os quadros de Caravaggio fossem, por si sós, performances. Além disso, a *Conversão de São Paulo* (Fig. 3) sobrepõe-se a *São Francisco Meditando* (Fig. 7), organizando uma só cena, com Caravaggio participando de suas próprias pinturas, representando uma mistura de dois santos, em um estado que revela a fusão entre a meditação (ou contemplação) de São Francisco e a conscientização de São Paulo. Essa observação só seria possível através do conhecimento de que ambas as telas foram pintadas por Caravaggio e também do que elas significam. Contudo, a “cegueira” momentânea que abala o pintor, em *Innocence*, ainda pode indicar a consciência que não tem sobre o seu ser, pois acredita que a visualização da realidade é a única coisa que realmente interessa ao mundo.

Apropriando-se de elementos de sua pintura de maneira mais intensa do que dos relatos que historiadores e biógrafos escreveram sobre Caravaggio, McGuinness vê no manto vermelho características essenciais para explicar a vida e a morte do pintor. O manto que aparece em diversas telas de Caravaggio, como pode ser constatado nas

ilustrações inseridas nesta tese, é um objeto resgatado por McGuinness para compor o perfil visual do pintor. Ao comentar sobre a *Captura de Cristo* (Fig. 9), McGuinness (1993) escreveu sobre o manto vermelho e a violência em “The Violent Kiss”, artigo publicado no *Irish Times*:

Um manto vermelho sempre tem um significado potente nas pinturas de Caravaggio e aqui, meio enterrado na escuridão, o manto envolve Jesus e Judas e os dois soldados, infectando todos com a maldição da violência deles. Este vermelho congelou à sombra de sangue seco.⁷³ (*Apud* MIKAMI, 2002, p. 59)

McGuinness não conhecia a *Captura de Cristo* (*The Taking of Christ*) antes de elaborar *Innocence*, pois “foi reencontrada em 1993 por Sergio Benedetti no Convento dos Jesuítas de Dublin” (CAPPELLETTI, 2011, p. 96), antes de ser levada à National Gallery of Ireland, em Dublin. Porém, seus comentários são relevantes para relacionar o envolvimento do dramaturgo com a simbologia do pintor italiano. Na escuridão da tela um homem com uma lanterna revela aquele que estava escondido e também a hipocrisia do beijo. O manto vermelho simboliza a violência e a morte, a ideia de que onde há santidade, existe também a trágica sombra da traição, do castigo, da dor e da morte. Também, um manto cobrindo o artista, além de querer indicar um prenúncio de uma suposta morte de Caravaggio ao final da peça, também pode sugerir que muitas facetas de sua vida são obscuras ou, pelo menos, não totalmente conhecidas, como, de fato, alguns de seus biógrafos atestam. Pode indicar, além disso, que a culpa de seus pecados foi acobertada e escondida. Assim, a presença do manto vermelho pode estar sugerindo que o que é conhecido de sua vida pode ser encontrado nos traços e cores de sua obra, ao mesmo tempo em que, através de sua arte, Caravaggio conseguiu se redimir de seus pecados. O vermelho do manto que aparece nos dois atos pode indicar a vida e a morte,

⁷³ “A red cloak has always a potent meaning in Caravaggio’s paintings and here, half-buried in the gloom, the cloak surrounds Jesus and Judas, and the two soldiers, infecting them all with the curse of their violence. This red has congealed to the shade of dried blood” (McGUINNESS, 1993, *apud* MIKAMI, 2002, p. 59).

o sangue que movimenta a todos, mas que, também, configura a hora da dor e da tormenta.

Lena, a Prostituta, Lucio e Antonio participam de outras telas-cena. Lena foi inspirada em uma mulher que realmente existiu, uma vez que há relatos de que “Lena la de Piazza Navona” tenha representado um papel importante na vida de Caravaggio (FRIEDLAENDER, 1982, p. 153). Na peça, existem algumas situações que indicam que Lena foi realmente a principal modelo para as telas em que Maria Madalena aparece. Ao início do ato “Morte”, ela é posicionada no palco de maneira a sugerir a tela *Madalena Penitente* (Fig. 5): “Lena seca seus cabelos. Um cântaro de perfume fica ao chão próximo a ela” (McGUINNESS, 1996, p. 256).⁷⁴ No programa de abertura da peça, McGuinness (1985) faz o seguinte comentário:

Eu observei seu quadro, *Madalena Penitente*, uma mulher chorando, embalando algo invisível. Caravaggio defendeu a honra de uma mulher chamada Lena. A mulher que ele honrou deve ter sido um arranjo amoroso para ele, e sendo Caravaggio, deve ter sido um arranjo estranho. Então eu comecei a pintar, a representar.⁷⁵ (*Apud* MIKAMI, 2002, p. 59)

Existe evidência histórica de que Caravaggio defendeu a honra de uma mulher chamada Lena e feriu um homem com um lance de espada. A tela, provavelmente reflete a situação de tristeza da mulher que se mistura com o sentimento religioso e bíblico de Maria Madalena. Quando McGuinness revela que “começou a pintar, a representar”, ele anuncia uma característica particular da transposição em *Innocence* – a pintura no palco é a própria representação. Sua metáfora “pintar”, nada mais é que o resultado de suas interpretações das telas. Em *Madalena Penitente* (Fig. 5), a protagonista está sentada,

⁷⁴ “Lena dries her hair. A pitcher of perfume stands on the ground near her” (McGUINNESS, 1996, p. 256).

⁷⁵ “I watched his painting called the *Penitent Magdalene*, a woman crying, cradling something invisible. Caravaggio defended the honour of a woman called Lena. The woman he honoured must have been a match for him, and being Caravaggio, it must have been a queer match. So I began to paint, to play” (McGUINNESS, 1985, *apud* MIKAMI, 2002, p. 59).

olhando para o seu colo vazio, como se esperasse ver uma criança ali. Tem a cabeça inclinada e os cabelos caídos para frente, parecendo meditar sobre algo; um frasco de perfume e joias jazem ao seu lado.

Como já comentado, enquanto Lena é representada como Maria Madalena, a Prostituta é referenciada como a modelo para as telas da Virgem Maria, como Caravaggio ironicamente diz durante a primeira visita da Prostituta à casa de Lena: “Tu és cheia de graça e o Senhor é convosco. Bendita sois vós entre as mulheres” (McGUINNESS, 1996, p. 214).⁷⁶ As inversões de McGuinness são importantes, pois também assinalam o teor de crítica que muitas das telas de Caravaggio receberam em sua época. Seus modelos expunham várias de suas características físicas, que o pintor retratava sem inibição em suas telas naturalistas. Na *Madona de Loreto* (Fig. 10), por exemplo, há uma composição de dois camponeses ajoelhados em frente de Nossa Senhora. As vestes sofisticadas da Madona, de cor vermelha e de decote ousado, juntamente com os pés sujos dos camponeses foram alvos de muita crítica por religiosos da época e, muito provavelmente, McGuinness quis resgatar a ideia da pessoa comum que, longe de ser uma santa, também está presente em sua pintura.

No entanto, isso gera um engano, por parte de McGuinness, uma vez que o estudioso de arte, Moir, diz que como “a modelo para a *Madona da Serpente* [...], [a modelo da *Madona de Loreto*] pode ser identificada como a amiga Lena de Caravaggio” (MOIR, 1989, p. 98).⁷⁷ Na *Madona da Serpente* (Fig. 11), um detalhe relevante pode ser visualizado: a presença da mãe de Nossa Senhora, Ana, que assiste ao episódio da destruição da serpente tanto por Maria como por Jesus. Em *Innocence*, a Prostituta chama-se Anna e é descrita como sendo bem mais velha que Lena. Além disso, Anna

⁷⁶ “Thou art full of grace and the Lord is with thee. Blessed art thou among women” (McGUINNESS, 1996, p. 214).

⁷⁷ [T]he model for the *Madonna of the Snake* [...], she can be identified as Caravaggio’s friend Lena” (MOIR, 1989, p. 98).

tenta convencer Lena a lhe emprestar uma fita dourada, dizendo: “Quando você foi para as ruas pela primeira vez, eu fui como uma mãe para você” (McGUINNESS, 1996, p. 214).⁷⁸ Existe claramente uma alusão de que a modelo para Santa Ana seja a Prostituta.

Lucio e Antonio representam a inocência, mas também intensa sensualidade na composição das telas-cena, em *Innocence*. Os dois são retratados como meninos que ganham dinheiro com serviços de menor importância. Com Lucio, são feitas alusões a *Baco* (Fig. 12), ao *Menino Mordido por um Lagarto* (Fig. 4) e, também, ao *Tocador de Alaúde* (Fig. 13). Há indicações de que Lucio se prostituiu com Caravaggio e, mais tarde, tanto um como o outro se prostituem com o Cardeal. O diálogo entre Lucio e Antonio, na rua escura de Roma, enfatiza sua ignorância (até mesmo, certa inocência) e também a função lasciva e sensual que desenvolvem na peça:

ANTONIO. Então quais eram os objetos?

LUCIO. Uvas.

ANTONIO. Uvas?

LUCIO. Barris delas.

ANTONIO. Isso é que é diferente. Uvas.

LUCIO. Ele espremeu uvas por todo o meu corpo. Havia até mesmo um cacho pendurado nas minhas bolas. E então ele as comeu. Eu tenho um bom estômago, mas juro que quase fiquei enjoado. Ele começou a me chamar de Baco.

ANTONIO. Quem diabos é Baco?

LUCIO. Por Jesus! Como vou saber?⁷⁹ (McGUINNESS, 1996, p. 224-25)

O excerto mostra um momento das memórias de Lucio, pois claramente o evento se passou há algum tempo. A história que conta a Antonio traz uma situação interessante à questão da pedofilia. Primeiramente, paralelos podem ser estabelecidos entre o que acontecia há quatrocentos anos e o que ainda acontece na sociedade irlandesa atual:

⁷⁸ “When you went on the streets first, I was like a mother to you” (McGUINNESS, 1996, p. 214).

⁷⁹ “ANTONIO. Then what were the props? / LUCIO. Grapes. / ANTONIO. Grapes? / LUCIO. Barrels of them. / ANTONIO. Now that is different. Grapes. / LUCIO. He squeezed grapes all over me. There was even a bunch hanging from my balls. Then he ate them. I have a good stomach but I swear I nearly took sick. He started to call me Bacchus. / ANTONIO. Who the hell’s Bacchus. / LUCIO. How the Jesus do I know? (McGUINNESS, 1996, p. 224-25).

meninos pobres que vivem à mercê da sorte nas ruas e nos abrigos. Além disso, a questão do trauma é algo que, sem dúvida, pronuncia-se quando uma criança é abusada sexualmente, pois pode vir a ser um adulto extremamente problemático. Biografias de Caravaggio contam que ele mesmo está em *Baco*, no *Menino Mordido por um Lagarto* e no *Tocador de Alaúde*. Buricchi comenta que é “muito provável que [*Baco*] seja um dos quadros executados pelo pintor diante de um espelho a fim de captar melhor na imagem refletida a verdade das figuras e dos objetos” (BURICCHI, 2011, p. 52). McGuinness talvez tenha usado informações similares para procurar fazer uma projeção de Caravaggio no próprio Lúcio, que lembra a sua adolescência pobre nas ruas de Roma. Em algum ponto Caravaggio e Lucio seriam a mesma pessoa, o jovem e o adulto, o inocente e o experiente, lutando com seus problemas interiores.

Também existem referências aos outros quadros. Quando estão esperando pelo Cardeal no palácio, Caravaggio, Lucio e Antonio brincam, geralmente expondo suas características sensuais. Os três agem com tanta naturalidade que nem parecem estar na moradia de um religioso, o que causa certo estranhamento à composição da cena. Em uma alusão ao *Menino Mordido por um Lagarto* (Fig. 4), o pintor fala a Lucio:

Lagarto. Lagarto venenoso. Rastejando sobre você. Tocando-o. Beijando-o. Veneno. Tocando. Beijando. Veneno. Beijando. Beijando. [...]

Caravaggio coloca o dedo de Lucio em sua boca e o morde gentilmente. Lucio remove o dedo e Caravaggio o beija.⁸⁰ (McGUINNESS, 1996, p. 233, 234)

A cena mostra a relação entre a caça e o caçador, entre a presa e o predador, quando as relações de poder são claramente evidenciadas. Lucio é delineado como delicado e sensível, como em *O Tocador de Alaúde* (Fig. 13), tela a que Caravaggio também alude, quando diz que Lucio “tinha dedos que foram esculpidos, [... dedos] que tinham o fluir

⁸⁰ “CARAVAGGIO. Lizard. Poisonous lizard. Creeping on you. Touching you. Kissing you. Poison. Touching. Kissing. Poison. Kissing. Kissing. [...] / *Caravaggio puts Lucio's finger into his mouth and chews it gently. Lucio removes the finger and Caravaggio kisses it*” McGuinness, 1996, p. 233, 234).

das mãos de um músico, que deveriam ter um instrumento neles” (McGUINNESS, 1996, p. 219).⁸¹

Lucio possui um perfil sensual, quase feminino, pouco diferente do de Antonio que, no momento da cena, encontra-se na mesma situação de Lucio: no palácio, prestes a ser corrompido por aquele que deveria libertá-lo de seus pecados. Antonio também serve como modelo para algumas das telas – uma delas é *Menino com Cesta de Frutas* (Fig. 14). A rubrica que descreve o palácio do Cardeal, em “Vida”, diz que “Antonio encolhe os ombros e se aproxima de Lucio com uma cesta de frutas, erguendo na frente do rosto de Lucio um cacho de uvas” (McGUINNESS, 1996, p. 228).⁸² O ato de ofertar frutas pode estar relacionado à juventude e ao que ela tem a oferecer. No caso, é a maneira como os dois personagens são vistos – tendo algo a dar: “Caravaggio pega Lucio e Antonio gentilmente. Ele os abraça. Antonio se solta primeiro para mais vinho. Ele traz a Caravaggio a cesta de frutas” (McGUINNESS, 1996, p. 233).⁸³

Antonio e Lucio também participam de outra elaboração de tela-cena da *Conversão de São Paulo* (Fig. 3), distinta daquela apresentada ao início da peça. Na tela, Saulo encontra-se sobre o seu manto vermelho, logo abaixo de um cavalo que quase o pisa, enquanto outro homem tenta ajudá-lo a sair do local. Em *Innocence*, “Caravaggio bate de leve em Antonio. Lucio se transforma em um cavalo selvagem, atacando Antonio, que grita agudamente. Caravaggio afasta-o de Antonio e, quando Lucio chuta, Caravaggio toca seu rosto” (McGUINNESS, 1996, p. 233).⁸⁴ O próprio

⁸¹ “[Caravaggio] said to me I had fingers that were carved. He said they had the flow of a musician’s hands, they should have an instrument in them” (McGUINNESS, 1996, p. 219).

⁸² “Antonio shrugs and approaches Lucio with the bowl of fruit, lifting before Lucio’s face a bunch of grapes” (McGUINNESS, 1996, p. 228).

⁸³ “Caravaggio captures Lucio and Antonio gently. He holds them both. Antonio breaks away first for more wine. He brings Caravaggio the bowl of fruit” (McGUINNESS, 1996, p. 233).

⁸⁴ “Caravaggio pats Antonio. Lucio turns into a wild horse, attacking Antonio, who squeals. Caravaggio throws him off Antonio, and as Lucio kicks out, Caravaggio touches his face” (McGUINNESS, 1996, p. 233).

pintor diz ter sido atingido por um cavalo. O chute fez uma cicatriz em seu rosto e quase o cegou:

CARAVAGGIO. Era selvagem. [...] Eu tentei salvá-lo.

LUCIO. De quê?

CARAVAGGIO. Dele mesmo. Eu tenho jeito com animais. Inocentes de coração. Até mesmo o mais selvagem. [...] Pensei que estava cego. [...] Pensei que isto seria a última coisa que veria. Um cavalo.⁸⁵ (McGUINNESS, 1996, p. 235)

Outra alusão a São Paulo, que ficou cego ao encontrar a luz, também é evidente. Ainda que biografias como a de Longhi e de Moir contem que Caravaggio tenha se inspirado em telas de pintores antecessores para fazer sua *Conversão de São Paulo*, McGuinness trabalha com a ideia de que o pintor teria se inspirado em seu próprio acidente com um cavalo para pintar a tela.

Outra tela religiosa, cuja reconstituição é feita com a participação de Antonio, constitui-se na última alusão feita na peça – *São João Batista Reclinado* (Fig. 6). Lena “*arruma o manto vermelho ao redor [de Antonio], posando seu corpo, colocando a cruz de João Batista ao lado de Antonio*” (McGUINNESS, 1996, p. 288).⁸⁶ Diz-se que essa tela foi a última pintada por Caravaggio e, apropriadamente, a última a ser referida em *Innocence*, o que, por si só, já explica a sua inclusão. O manto vermelho, recorrente em suas telas, e a cruz católica são os símbolos emprestados da obra de Caravaggio que marcam o final da peça.

Outras telas-cena são elaboradas com a Prostituta, Lucio e Antonio, durante os momentos finais de *Innocence*, quando os problemas não resolvidos de Caravaggio procuram encontrar uma solução. Em seu longo sonho, onde os fragmentos de realidade

⁸⁵ “CARAVAGGIO. It was wild. [...] I tried to save it. / LUCIO. What from? / CARAVAGGIO. Itself, I have a way with animals. Innocent at heart. Even the wildest. [...] I thought I was blinded. [...] I thought this will be the last thing I see. A horse” (McGUINNESS, 1996, p. 235).

⁸⁶ “Lena arranges the red cloak about him, posing his body, placing the cross of John the Baptist by Antonio’s side” (McGUINNESS, 1996, p. 288).

são muitos e imperfeitos, mas procuram estabelecer a ordem em sua mente, sua irmã Caterina o ajuda na representação de uma ligação com sua mãe e com seu pai. Este sonho se justapõe com a realidade que, para o pintor, é espelhada em sua pintura. Ele sente culpa pela Prostituta, por ter-lhe dito para se afogar, por Antonio, por este ter adquirido uma doença misteriosa e por Lucio, por deixá-lo morrer de fome.

No sonho de Caravaggio, a Prostituta surge através de uma alusão à *Morte da Virgem* (Fig. 15), onde Maria está deitada com um vestido vermelho e com um finíssimo halo em volta de sua cabeça. Os apóstolos se reúnem à sua volta e a mulher sentada com a cabeça baixa é Maria Madalena. Essa tela foi encomendada pela Igreja de Santa Maria della Scala, de Roma, mas, como indica Cappelletti, fontes

do século XVII dão conta do escândalo provocado pela representação da Virgem e a consequente recusa da pintura por parte do clero da igreja. Para Giulio Mancini, Caravaggio teria, nas características da Virgem, ‘retratado uma cortesã’. Giovan Pietro Baglione identifica a causa da recusa com o ‘pouco decoro da Madona inchada e com as pernas descobertas’, seguido por Bellori, que lembra como o quadro foi removido do altar porque Caravaggio havia ‘imitado demasiadamente uma mulher morta e inchada’. (CAPPELLETTI, 2011, p. 102)

Mais uma vez o naturalismo da cena invoca a crítica contundente tanto da igreja como dos críticos de arte da época. Durante seu momento do sonho, a Prostituta fala que se suicidou no rio e o pintor começa a revelar que os papéis do puro e do impuro foram trocados, o que intensifica a certeza de sua culpa por inspirar-se em cenas de violência e de morte. O sonho mostra um arrependimento profundo pelo que fez e pensou e, mais uma vez, fala um trecho da Ave Maria:

Você engoliu um rio. Eles pescaram você. Você foi jogada ainda encharcada no barro seco, molhada com pecado como todos nós somos molhados com pecado. Rezai por nós pecadores, agora e na hora de nossa morte. Perdoai a nós pecadores, afogados com tristeza pelos pecados de nossa carne e se eu não posso secar seus pecados, deixe-me secar sua carne.

Ele seca a mão da Prostituta em sua própria.

Seca.⁸⁷ (McGUINNESS, 1996, p. 279)

O pintor sente que a única maneira de se redimir de seus pecados é usando sua capacidade artística, que considera quase divina, para tirar o pecado da Prostituta. Contudo, com essa ação, é para si próprio que procura encontrar salvação.

Com Lucio e Antonio, acontecem situações parecidas. Após a Prostituta vir falar com Caravaggio em seu sonho, os dois personagens aparecem arrasados. Morto pela fome, Lucio diz: “Morri de fome, Caravaggio. Minha barriga me matou. Fome. Morri desgastado. Como um velho. Por que você não me salvou?” (McGUINNESS, 1996, p. 276).⁸⁸ A pobreza e a miséria, constantes na vida dos dois jovens, poderiam ter sido corrigidas de outra forma que não a prostituição e Caravaggio sabe disso, pois sonha com Lúcio que aparece como um resumo de sua própria vida. Antonio também aparece morto por causa de uma doença que adquiriu:

ANTONIO. Eu tentei ganhar você uma vez, quando eu era bonito. Tive medo de ganhar, medo que alguém, uma noite, me matasse. Ele me matou. Ele plantou algo em mim que cresceu. Uma flor terrível. Sugando minha vida de mim. Um menino com uma cesta de frutas. Você lembra? Menino lindo, sua camisa pendurada nele, fruta morrendo em uma cesta dourada. Um menino com uma cesta de frutas lindas. Morrendo.

CARAVAGGIO. Diga-me que eu não passei doença para você.

LUCIO. Você o viu. Você não tocou nele.⁸⁹ (McGUINNESS, 1996, p. 276)

⁸⁷ “CARAVAGGIO. You swallowed a river. They fished you out. You were thrown still drenched into dry clay, wet with sin as we are all wet with sin. Pray for us sinners, now and at the hour of our death. Forgive us sinners, drowned with sorrow for the sins of our flesh, and if I cannot dry your sins, let me dry your flesh. / *He dries the Whore's hand in his own.* / Dry” (McGUINNESS, 1996, p. 279).

⁸⁸ “I starved to death, Caravaggio. My belly killed me. Hungry. I died wasted. Like an old man. Why didn't you save me?” (McGUINNESS, 1996, p. 276).

⁸⁹ “ANTONIO. I tried to win you once when I was beautiful. I was afraid someone one night would kill me. He did. He planted something in me that grew. A terrible flower. Sucking the life out of me. A boy with a bowl of fruit. Do you remember? Beautiful boy, his shirt hanging from him, dying fruit in a golden bowl. A boy with a bowl of beautiful fruit. Dying. / CARAVAGGIO. Tell me I did not disease you. / LUCIO. You saw him. You didn't touch him” (McGUINNESS, 1996, p. 276).

Em linguagem poética, mas extremamente triste, o público pode observar que a inocência de Antonio foi consumida pela luxúria. O que pode ser chocante, ao que tudo indica, é que o Cardeal e não Caravaggio tenha transmitido alguma doença venérea a Antonio, fazendo com que o pintor tenha um acesso de culpa por compartilhar de um jogo tão perigoso – o jogo das relações de poder, da hipocrisia e da corrupção de pessoas simples e ignorantes.

O que acontece, em seu momento de sonho, é que seu sentimento de culpa e sua tristeza também se relacionam com seu sentimento de abandono. O Caravaggio de McGuinness é extremamente triste por sua solidão. Em seu sonho, ele mostra-se triste por ter se desligado de todos de sua família. Seu pai, sua mãe e seus irmãos não participam mais da sua realidade, apenas de seus sonhos, nos recônditos de seu inconsciente. Quando McGuinness (1985) diz que “estava preparado para a sua violência [...], mas sua ternura, seu poder suave mexeu com [ele] para ver algo mais” (*Apud* MIKAMI, 2002, p. 59),⁹⁰ talvez queira se referir ao fato que Caravaggio era, também, extremamente sensível para ver o mundo como realmente era. Seu naturalismo indica as características mais reais do ser humano (e dos seres vivos). Seus rostos doentes e sofridos, suas frutas apodrecidas sobre a mesa e a sujeira dos pés dos camponeses são retratos de uma realidade que na Renascença pretendia-se esconder, mas que, sem dúvida, Caravaggio sentia orgulho em saber retratar.

Caravaggio responde a Antonio, lembrando a cena em que brincavam no palácio do Cardeal e que fingiam ser animais. Enquanto conta sobre o acidente que teve com seu cavalo, Antonio se lembra de um dia em que foi mordido por um rato. A revelação que parecia muito cômica aos ouvintes, era, na verdade, muito séria para ele. Entendendo a importância do acontecimento para Antonio, Caravaggio responde-lhe:

⁹⁰ “Its violence I was prepared for [...], but its tenderness, his gentle power shook me into seeing something else” (McGUINNESS, 1985, *apud* MIKAMI, 2002, p. 59).

Um menino lembrou de seu pai, abraçando-o. Ninguém escutou. Ele deu uma pancada em uma bandeja de ouro para fazer o mundo ouvir. Eu modelei você em uma cesta de frutas e quem quer que seja que coma de ti estará limpo, pois você não tem culpa.

Ele limpa a doença do rosto de Antonio.

Limpa.⁹¹ (McGUINNESS, 1996, p. 279)

Após a representação de que enxuga as mãos de Anna e limpa a doença da face de Antonio, Caravaggio beija Lucio e relembra da tela que pintou, *Pequeno Baco Doente* (Fig. 16): “Eu comi de seu corpo. Foi bom. Nós rimos aquela noite. Você derramou vinho em mim e o lambeu. Você era um deus, um deus do vinho e eu queria beber de sua divindade, carne e sangue. Uva. Deus da uva, Baco fantástico, viva para sempre” (McGUINNESS, 1996, p. 280).⁹² Longhi diz

que, talvez para economizar os custos do modelo, ele se dedicava apenas a sucessivos e contínuos autorretratos – proposição absurda, além de desmentida por todos os exemplares remanescentes, exceto o do *Pequeno Baco Doente*. (LONGHI, 2012, p. 26)

A dúvida acerca do modelo que posou para essa tela (e, também, para outras) faz parte da estruturação do assunto da incerteza biográfica em *Innocence*.

Quando McGuinness trabalha com a dúvida no que diz respeito a relatos biográficos ou historiográficos em *Innocence*, e similarmente em *Mutabilitie* e em *Speaking like Magpies*, ele acaba encontrando duas questões importantes que podem ou não ser respondidas ao longo da elaboração da peça teatral. Na impossibilidade tanto da reconstituição de eventos do passado como da objetividade, o trabalho com fragmentos de eventos, automaticamente, leva o autor a tentar preencher lacunas com sua própria imaginação. Assim, o estigma da fama de arruaceiro, encenqueiro e assassino de

⁹¹ “A boy remembered his father, holding him. Nobody listened. He banged a gold platter to make the world hear. I heard, I saw, a boy with a bowl of fruit. I fashioned you into a golden bowl and whoever eats from you will be clean for you are without blemish. / *He wipes the disease away from Antonio's face.* / Clean” (McGUINNESS, 1996, p. 279).

⁹² “I ate from your body. It was good. We laughed that night. You poured wine on me and lapped it. You were a god, a god of wine, and I wanted to drink your divinity, flesh and blood. Grape. God of the grape, great Bacchus, live for ever” (McGUINNESS, 1996, p. 280).

Caravaggio faz com que o dramaturgo queira explicar o porquê do pintor ter sido descrito como foi nos livros. Quais foram os motivos que ninguém mais viu e que não podem ser comprovados e que estão em jogo no momento da estruturação do texto teatral? Imaginando o que poderia ter sido, McGuinness procura explorar o lado psicológico, o mundo dos sonhos e dos símbolos, muitos dos quais são encontrados na arte do pintor.

A escolha das telas indica o caminho do texto teatral e mostra uma interpretação sobre como cada uma foi produzida. No programa de produção da peça, McGuinness (1985) escreve:

É perigoso dizer de onde as peças vêm, mas com *Innocence*, deveria ser óbvio: uma pintura, uma imagem de Caravaggio... Eu fui para Roma, onde a maior parte do grande trabalho do artista pode ser visto. Eu estava preparado para a sua violência, é sobre isto que as pessoas falam dele, mas sua ternura, seu poder suave me balançou para ver algo mais.⁹³ (Apud MIKAMI, 2002, p. 59)

Em *Innocence*, o trabalho com a violência é evidente. Porém, McGuinness consegue contrapô-la com a ternura e suavidade que diz ter observado na obra de Caravaggio, fazendo dele um homem comum que fala sobre seus medos e necessidades e não o personagem cujas ações foram narradas por muitos que não o conheceram efetivamente ou pelos diversos relatos da justiça reunidos por Friedlaender em seus *Estudios sobre Caravaggio*. Bem no íntimo de cada pincelada existe um homem que não quer ter culpa e McGuinness observou isso.

Angústia, raiva, medo e perturbações mentais acerca das pessoas que o abandonaram refletem-se em sua arte. A ênfase destas características em *Innocence* faz-se através das referências feitas a algumas telas de Caravaggio, famosas pela

⁹³ “It’s dangerous to say where plays come from but with *Innocence* it should be obvious, a painting, an image by Caravaggio... I went to Rome, where most of the man’s great work is to be seen. Its violence I was prepared for, it’s what they say about him, but its tenderness, his gentle power shook me into seeing something else” (McGUINNESS, 1985, apud MIKAMI, 2002, p. 59).

intensidade da meditação, da morte ou da quase-morte e do sacrifício de alguns personagens históricos ou bíblicos em contraste com outros personagens espectadores dessas mortes ou sacrifícios, geralmente aterrorizados por suas próprias impotências e pelos vazios gerados a partir delas.

A justaposição dos temas religiosos das telas de Caravaggio com características de sua personalidade problemática e violenta é uma tentativa de resposta para o alto grau de dor e sofrimento que seus quadros expressam e, quem sabe, sua voz encontre uma relação com a insatisfação dos irlandeses quanto à inflexibilidade religiosa. Punições, martírios e privações ao lado da redenção e da santidade poderiam explicar como alguém que constantemente tinha problemas judiciais por causa de brigas e até mesmo de um assassinato, poderia pintar tantas cenas religiosas. Cartas e registros coletados em autos de tribunais compõem várias de suas biografias e também não foram totalmente elucidados, como este excerto dúbio, pronunciado quando estava sendo julgado por perturbar a ordem pública: “Com esta palavra *valenthuomo* [valente] quero dizer aquele que sabe praticar bem a sua arte. Assim, o pintor *valenthuomo* é o que sabe pintar bem e imitar bem as coisas naturais” (CARAVAGGIO, 1603, *apud* FRIEDLAENDER, 1982, p. 318, minha ênfase).⁹⁴ Ao querer justificar a sua característica de valente ou “briguento”, Caravaggio a relaciona com sua arte para tentar se eximir da culpa. Contudo, registros judiciais denunciam a existência de várias de suas vítimas com ferimentos leves ou graves, em duelos nos quais se envolvia, quando a beleza, a genialidade e a polêmica de suas telas religiosas também chamaram a atenção pública. Como suas próprias palavras revelam, ele era um mestre da pintura, que frequentemente se apresenta como narrativa não apenas das mensagens específicas que anunciam, mas também da sua própria existência como pintor.

⁹⁴ “Quella parola valenthuomo appresso di me uuol dire che sappi far bene dell’arte sua, così um pittore valenthuomo che sappi depingere bene et imitar bene la cose naturali” (CARAVAGGIO, 1603, *apud* FRIEDLAENDER, 1982, p. 318).

Além do intertexto com algumas telas famosas de Caravaggio, *Innocence* mostra um questionamento que suplanta a estrutura através da qual o artista imagina, ou seja, sobre as implicações da criação artística, sobre as formas de poder ou sobre se a imaginação está ideologicamente condicionada quando se manifesta. Ao trazer Caravaggio ao palco do Gate Theatre, McGuinness talvez estivesse ávido para saber se a mudança pode ser gerada pela arte ou se esta pode apenas indicar o caminho a uma transformação.

Innocence e *Mutabilitie*, que se observará no próximo capítulo, apresentam-se como “palimpsestos”, no sentido de que vários textos se sobrepõem para formar textos-alvos que favorecem uma interpretação totalmente nova tanto dos textos originais como deles próprios. Tanto em *Mutabilitie* como em *Speaking like Magpies*, McGuinness expõe de maneira mais enfática a situação de ambiguidade gerada também pelas interpretações dos fatos históricos, interrogando posições sustentadas por um longo tempo por historiadores e biógrafos e dando abertura à comunicação entre um passado de problemas e um presente de questões mal resolvidas entre a República da Irlanda e a Grã-Bretanha.

Fig. 1 – *Boa Sorte* (c. 1595)
Fonte: CAPPELLETTI, 2011, p. 19

Fig. 2 – *Trapaceiros* (c. 1594-1595)
Fonte: LAMBERT, 2010, p. 26

Fig. 3 – *Conversão de São Paulo* (1601-1602)
Fonte: CAPPELLETTI, 2011, p. 80

Fig. 4 – *Menino Mordido por um Lagarto* (1596-1597)
Fonte: MOIR, 1989, p. 64

Fig. 5 – *Maria Madalena Penitente* (c. 1596-97)
Fonte: MOIR, 1989, p. 61

Fig. 6 – *São João Batista Reclinado* (1610)
Fonte: VILLAREAL, 2011

Fig. 7 – *São Francisco Meditando* (1606)
Fonte: LONGHI, 2012, p. 98

Fig. 8 – *Os Músicos* (1595-1596)
Fonte: LAMBERT, p. 23

Fig. 9 – *Captura de Cristo* (1602-1603)
Fonte: CAPPELLETTI, 2011, p. 95

Fig. 10 – *Madona de Loreto* (1603-1604)
Fonte: MOIR, 1989, p. 98

Fig. 11 – *Madona da Serpente* (1605-1606)
Fonte: MOIR, 1989, p. 104

Fig. 12 – *Baco* (1596-1597)
Fonte: LAMBERT, 2010, p. 10

Fig. 13 – *Tocador de Alaúde* (1595-1596)
Fonte: MOIR, 1989, p. 56

Fig. 14 – *Menino com Cesta de Frutas* (1593-1594)
Fonte: LONGHI, 2012, p. 24

Fig. 15 – *Morte da Virgem* (1605-1606)
Fonte: LONGHI, 2012, p. 103

Fig. 16 – *Pequeno Baco Doente* (1593-1594)
Fonte: LONGHI, 2012, p. 23

CAPÍTULO 2

MUDANDO *MUTABILITIE*: EDMUND SPENSER

NA IRLANDA DE HOJE E DE ONTEM

“Qual homem que vê a roda da *Mudança*
Que gira sempre, na qual todas as coisas mortais oscilam,
Mas que por este meio encontra, e sente sinceramente,
Como a MUTABILIDADE joga com elas
Seu esporte cruel, para a decadência de tantos homens?”⁹⁵

Edmund Spenser, *The Faerie Queene*

Permanecem inacabados os poemas de Edmund Spenser, “Two Cantos of Mutabilitie”, que inspiraram o título da segunda peça de McGuinness sobre a época renascentista e, também, que lhe proporcionaram um de seus temas mais importantes. A principal ideia dos cantos diz respeito, obviamente, à mudança, e trata de um problema de sucessão de poder real entre a natureza e a mutabilidade, muito semelhante àquele sofrido pela Irlanda depois das guerras com a Inglaterra, no final do século XVI. Contudo, o dramaturgo irlandês procurou dar a eles um sentido contemporâneo ao recontar um assunto que é muito antigo na Irlanda: a luta pelo poder.

Este capítulo visa a apresentar de que maneira e por que motivo fatos biográficos e históricos, relativos a Spenser, foram apropriados e transformados em *Mutabilitie*, por

⁹⁵ “What man that sees the euer-whirling wheele / Of *Change*, the which all mortall things doth sway, / But that therby doth find, & plainly feelee, / How MVTABILITY in them doth play / Her cruell sports, to many mens decay?” (SPENSER, 1978, p. 1025, ênfase do autor).

McGuinness. Para esse intento, fez-se um estudo desta peça, que conjuga informações fragmentadas sobre o período elisabetano com partes de um diálogo escrito por Spenser, *A View of the State of Ireland*,⁹⁶ e de seus “Two Cantos of Mutabilitie”, inseridos em *The Faerie Queene*, e com a inclusão de um encontro fictício entre o poeta e Shakespeare, na Irlanda, quando este organiza uma representação teatral da Guerra de Troia em *Mutabilitie*, dando à peça uma característica metalinguística. A partir desse ponto, foi analisado o potencial de transposição para o palco de uma fase da vida de Spenser, provavelmente o último ano em que morou na Irlanda a serviço da Rainha Elizabeth, em 1598, considerando que McGuinness não reproduz a história contida no diálogo entre Eudoxus e Irenius em *A View of the State of Ireland*, nem a de Mutabilidade nos “Two Cantos of Mutabilitie”, mas procura, através de intertextos, contextualizá-las com a realidade irlandesa mediante o cruzamento de culturas.

A escolha do título, *Mutabilitie*, entre outros que poderiam ser sugeridos por poemas ou textos do escritor inglês, enfatiza a ideia de que a mudança é uma característica marcante do relacionamento entre a Irlanda e a Inglaterra, uma vez que alterações políticas, religiosas e sociais decorrentes do processo de colonização acontecem na Irlanda desde longa data. Uma das questões que surgem a partir deste assunto é se a volta ao período renascentista sugere uma preocupação do dramaturgo em revisitar a origem das reformas radicais no sistema de poder irlandês que ocorreram através de muitos conflitos e guerras e que foram constantemente contados sob a perspectiva britânica. No decorrer deste capítulo, procurou-se responder essa questão principalmente através da observação de que o dramaturgo insiste em mostrar que constância dos atritos entre os dois países marcaram sobremaneira a história irlandesa.

Os “Two Cantos of Mutabilitie” relatam que Mutabilidade era neta da Terra e filha do Caos, e que personificava o poder da mudança. Os primeiros momentos do

⁹⁶ O livro pode também ser encontrado intitulado *A View of the Present State of Ireland*.

poema mostram-na disposta a clamar por seu direito de governar o Paraíso, no lugar de Jove.⁹⁷ Seu caso é julgado por Arlo Hill, a Natureza, e tem por testemunhas os Meses, as Horas, o Dia, a Noite, e também a Vida e a Morte, elementos que indicam a passagem do tempo e a transformação das coisas. Mutabilidade se defende dizendo que até mesmo os deuses são passíveis de mudança. Ela não ganha sua causa, porém, e é declarada intrusa contra a Ordem do Paraíso.

Era senso comum a ideia renascentista (e até mesmo medieval) de que tudo entre o céu e a terra estava sujeito à mudança, como, por exemplo, os poemas de Thomas Campion e os sonetos de Christopher Marlowe e de William Shakespeare sobre o belo, sua decadência e sobre o pesar que dela resultava. Contudo, ao desenvolver uma alegoria do relacionamento entre a Irlanda e a Inglaterra, Spenser não enaltece as oscilações das coisas da natureza, assumindo que não seja certo haver mudanças no curso dos eventos. Sua personagem, Mutabilidade, bem pode ser uma metáfora para a Irlanda que protesta sobre as injustiças que sofreu com a desapropriação de suas terras e com o enfraquecimento de seu poder. Ao voltar-se contra a Rainha Elizabeth em um embate violento nas Guerras de Munster,⁹⁸ a Irlanda se comportou como uma rebelde, tentando mudar aquilo que em sua origem não pode ser mudado, ou seja, o poder ainda deveria pertencer à Inglaterra.

McGuinness apropria-se do texto de Spenser, trabalhando uma ideia de mutabilidade realmente complicada, quando a ajusta à antiga querela entre ingleses e irlandeses e dá a ela uma resolução cujo cerne é a própria transformação. Fugindo do triste fim da Mutabilidade dos cantos de Spenser, a qual foi julgada e punida com a incapacidade de reinar, pois segundo a Natureza, as coisas “não são mudadas a partir de

⁹⁷ Júpiter.

⁹⁸ Diversas rebeliões de irlandeses estavam acontecendo durante a época elisabetana. Com as alianças feitas entre *chieftains* e vários outros inimigos da Inglaterra, a Rainha Elizabeth começou a enviar tropas armadas à Irlanda e, aos poucos, os irlandeses começaram, contra a vontade, a ceder para dar espaço aos protestantes que começaram a se instalar em suas terras (GOLWAY, 2000, p. 14-16).

seus primeiros estados” (SPENSER, 1978, p. 1054),⁹⁹ *Mutabilitie* apresenta possibilidades boas e más para o relacionamento entre a Irlanda e a Inglaterra, uma vez que a mutabilidade pode não reinar de forma absoluta, mas acontece inevitavelmente.

Não existem informações sobre que textos históricos e biográficos foram usados como fontes por McGuinness para a elaboração de *Mutabilitie*, além de *The Faerie Queene* e de *A View of the State of Ireland*. Durante seu trabalho de transposição, observa-se que o dramaturgo interessou-se por reflexões filosóficas, ideológicas e semiológicas, ao considerar o valor dos registros históricos, biográficos e literários para que enfim se apropriasse das informações contidas neles, criando uma história contada sob a perspectiva irlandesa. Assim, existem algumas características importantes que podem ser verificadas em *Mutabilitie*, quanto à transposição intercultural e que, sem dúvida, resultam no processo de ficcionalização da história e da biografia. Foram identificados três tipos de apropriações, as quais são apresentadas a seguir: a apropriação ideológica, a semiológica e a narratológica.

O Processo de Colonização e o Relacionamento entre Irlandeses e Ingleses.

Para atingir o objetivo da transposição cultural, *Mutabilitie* precisou passar pela adaptação de uma categoria ideológica muito familiar ao público irlandês, que pode ser facilmente reconhecida pela experiência da história (através da consciência nacional): o processo de colonização. Ao trabalhar com reelaborações ideológicas, Pavis observa que as “ações humanas, suas motivações e sua compreensão devem ser facilmente compreensíveis, identificáveis e aceitáveis; elas devem adaptar-se ao horizonte de expectativa dos espectadores” (PAVIS, 2008, p. 167). *Mutabilitie* se desenvolve através de comparações entre ingleses e irlandeses, que acabam por reorganizar os textos-fonte, de onde não se ouvia a voz irlandesa, para que fluíssem melhor em um palco irlandês.

⁹⁹ “[Things] are not changed from their first estate” (SPENSER, 1978, p. 1054).

Entre muitos dos assuntos que podem ser observados em *Mutabilitie*, o viés pós-colonial é um dos mais evidentes. Grene observa que a peça

tem sido acertadamente celebrada como um texto pós-colonial, voltando-se a escrever sobre a civilização irlandesa do final do período elisabetano. McGuinness não nos poupa de sua visão do conflito anglo-irlandês ferozmente destrutivo daquele tempo.¹⁰⁰ (GRENE, 2010, p. 99)

Grene adequadamente indica uma das principais características do texto de McGuinness, que é a pós-colonialista, mas esquece de colocar que a ideia dos conflitos destrutivos apenas é colocada nas entrelinhas da peça, uma vez que não existem embates, somente os resultados deles. Em *Mutabilitie*, McGuinness mostra um dos principais efeitos daquelas guerras: a segregação.

De um lado, estão Edmund e sua esposa Elizabeth, enviados pela rainha inglesa à Irlanda e, de outro, a corte real irlandesa massacrada pelos violentos embates com o exército inglês. O palco onde deve ser representada está dividido entre o castelo de Edmund em Cork e uma floresta. O cenário misto coloca lado a lado as características culturais inglesas e irlandesas, ou seja, a civilização e a organização da Inglaterra junto à selvagem e inculta Irlanda, traços que são levados à risca durante todo o desenrolar da peça. Na verdade, a colocação do castelo junto à floresta paradoxalmente também sugere o germe da hibridização cultural resultante do processo de colonização. Porém, o que fica evidente é que a Irlanda é uma combinação de dois mundos diferentes, mas, também, em conflito constante, pois irlandeses abominam o elemento inglês enquanto ingleses desvalem as características irlandesas.

Fica clara essa distinção, quando, logo no início, dois ingleses, Ben e Richard, maldizem o fato de terem sido trazidos à Irlanda por William, outro inglês que parece

¹⁰⁰ “*Mutabilitie* has been rightly celebrated as a postcolonial text, writing back Irish civilization into the late Elizabethan period. McGuinness spares us nothing in his vision of the viciously destructive Irish-English conflict of that time” (GRENE, 2010, p. 99).

muito doente. Os três são atores à procura de trabalho na Irlanda e constituem parte da informação metalinguística de *Mutabilitie*. Esses personagens mostram a dura tarefa de estar na Irlanda, representando para um povo que pouco ouviu falar sobre o teatro, procurando sobreviver durante o difícil relacionamento que pensam que terão com os irlandeses. Incomodado por estar em uma terra hostil, Ben comenta com Richard sobre uma provável apresentação teatral que fizeram recentemente nas terras irlandesas, mas, também, que pode se referir aos próprios desdobramentos de *Mutabilitie*:

Levar um machado para o palco foi um pouco demais. Na verdade, eu estava preparado para os irascíveis irlandeses e posso lidar com um público desordeiro, mas não estou preparado para sacrificar a minha vida.¹⁰¹ (McGUINNESS, 1997, p. 1)

“Trazer um machado ao palco”, como veremos a seguir, diz respeito à representação do processo colonizador na Irlanda, onde os dois artistas perderiam contato com tudo aquilo que conheciam dos centros culturais da época elisabetana, pois trocariam suas vidas sociais pela incivilidade das “florestas” irlandesas. McGuinness resgata a ideia do irlandês selvagem de textos da época, mas principalmente de *A View of the State of Ireland*, para contrapor com uma imagem do irlandês que simplesmente era diferente do povo inglês, mas que, obviamente, era necessária para que houvesse a colonização.

Esse juízo sobre os irlandeses também é observado nos discursos de Edmund e de Elizabeth. Logo no início da peça, McGuinness dá evidências de que o personagem é mesmo Spenser, pois este relata as condições em que os irlandeses viviam na Irlanda, usando trechos um pouco transformados de *A View of the State of Ireland*:

Não é com a Irlanda como é com a maioria dos países, onde as guerras inflamam mais no verão e os capacetes reluzem muito mais na mais simples luz do sol. Mas na Irlanda, o inverno produz melhores serviços, pois então as árvores são improdutivas e nuas, as quais costumavam tanto vestir como edificar; o solo é frio e úmido, o qual

¹⁰¹ “Taking an axe to the stage was a bit much. Really, I was prepared for the passionate Irish, and I can handle a rowdy audience, but I am not prepared to sacrifice my life” (McGUINNESS, 1997, p. 1).

costumava ser sua cama; o ar é penetrante e áspero para soprar por suas laterais e pernas nuas; as vacas são estéreis e sem leite, que costumavam ser sua única comida.¹⁰² (McGUINNESS, 1997, p. 4)

O excerto trata da difícil recuperação dos irlandeses depois da desapropriação de suas terras pelo governo britânico. Além disso, o texto também expõe um retrato cruel dos irlandeses, obviamente para compactuar com o processo colonizador que ali se instalava. Por outro lado, na mesma cena, Edmund se encontra profundamente inspirado, recitando excertos de *The Faerie Queene*, junto aos seus criados File e Hugh, que, ao se mostrarem curiosos sobre a soberana inglesa, pedem-lhe que conte mais sobre a Rainha Elizabeth:

Raios de luz irradiam dela como os raios de sol. Quando ela fala, os pássaros do ar cantam ao seu acompanhamento. Quando ela caminha, flautas soam através do ar.

Música.

E ela própria da beleza de Rainha soberana
A bela Vênus parecia trazê-la à sua cama
A quem ele ao acordar deseja para sempre.
É a flor mais casta que já brotou
No ramo terreno, a filha de um rei.

Em seus olhos estão as mais preciosas joias de todas, pois elas são o espelho de sua alma e esta brilha como o mais lindo diamante. Esta é Gloriana. Elizabeth.¹⁰³ (McGUINNESS, 1997, p. 6)

Também é através da verificação das características de *A View of the State of Ireland* junto a *The Faerie Queene* que o dramaturgo explora a dualidade do próprio Spenser, ou seja, do político preocupado com a submissão dos rebeldes e incivilizados irlandeses

¹⁰² “It is not with Ireland as it is with most countries, where the wars flame most in summer, and the helmets glisten brightest in the fairest sunshine. But in Ireland the winter yieldeth best services, for then the trees are bare and naked, which used to both clothe and house the kerne; the ground is cold and wet, which used to be his bedding; the air is sharp and bitter to blow through his naked sides and legs; the kyne are barren and without milk, which used to be his only food” (McGUINNESS, 1997, p. 4).

¹⁰³ “Beams of light spread from her like the sun’s rays. When she speaks, the birds of the air sing to her accompaniment. When she walks, flutes sound through the air. / *Music.* / And she herself of beautie soveraigne Queene / Fair Venus seemed unto his bed to bring / Her, whom he waking evermore to weene. To be the chastest flowre, that ay did spring / On earthly braunch, the daughter of a king. / In her eyes lie the most precious jewels of all, for they are the mirror of their soul, and it shines like the most beautiful diamond. This is Gloriana. Elizabeth” (McGUINNESS, 1997, p. 6).

à coroa inglesa e do poeta que canta em louvor à rainha da Inglaterra, inspirado pela beleza da topografia irlandesa.

Enfatizando o processo colonizador, durante as principais partes do discurso de Edmund na cena em que aparecem os dois principais textos de sua carreira como escritor, o som de um machado ecoa no palco. A cena inicia-se com a seguinte indicação: “*Hugh corta madeira com um machado. File pega a madeira já cortada. Edmund senta-se em seu escritório. O golpe de um machado*” (McGUINNESS, 1997, p. 4).¹⁰⁴ O efeito sonoro da cena, incomodativo e triste, é extremamente importante, pois, novamente, enfatiza aquilo que deve ser ouvido: a voz da terra irlandesa, a devastação da floresta – reduto declarado dos irlandeses – para a subsequente transformação em cidade, a violência da imposição de novas regras e leis através de um poder indiscutivelmente mais abrasador. Em *Modern Ireland: 1600-1972*, Robert Fitzroy Foster conta sobre o desmatamento do solo irlandês:

Em 1600 as florestas cobriam cerca de um oitavo do país; elas foram gradualmente sendo destruídas e pelo final do século XVI, comentaristas já notavam a falta de boa madeira maturada. Isto foi de grande importância econômica: madeiras para canos e para fazer barris eram produtos vitais. O trabalho especializado em madeira foi difundido (Galway era famosa pela construção de barcos), embora quebradores de pedras tivessem que ser importados; as florestas foram também a base de grande indústria de vidro em Cork e Waterford que estava iniciando. Outras indústrias ascenderam e declinaram de acordo com a disponibilidade de madeira; e com o declínio de madeira, distintamente a fauna irlandesa, como milhafres, cervos e lobos, diminuiu também.¹⁰⁵ (FOSTER, 1988, p. 6)

¹⁰⁴ “*Hugh cuts wood with an axe. The File collects wood already cut. Edmund sits in his study. The blow of an axe*” (McGUINNESS, 1997, p. 4).

¹⁰⁵ “In 1600 the woods covered about one-eighth of the country; they were gradually being cleared, and by the late sixteenth century commentators were already noticing the lack of good mature timber. This was of great economic importance: pipe staves and barreling were vital products. Specialized work in wood was widespread (Galway was famous for boat-builders), though stonemasons had to be imported; the woods were also the basis of the great glass industry in Cork and Waterford that was just beginning. Other industries rose and fell with the availability of timber; and with the decline of the wood, distinctively Irish fauna, like goshawks, deer and wolves, declined too” (FOSTER, 1988, p. 6).

O barulho do machado interrompendo resolutamente a fala de Edmund caracteriza-se como uma importante metáfora do processo da colonização inglesa na Irlanda. O desmatamento e consequente esgotamento dos recursos do solo empobreciam o povo irlandês que ficava cada vez mais dependente da Inglaterra. A combinação do gesto dos golpes de machado e da expressão emocional que os acompanha procura manter o espectador atento à ideia das verdadeiras funções dos personagens Hugh (colonizado) e Edmund (colonizador), na peça.

Além disso, McGuinness aprofunda-se sobre o assunto da mudança quando mostra que usos e costumes dos irlandeses começavam a se transformar. Um exemplo disso é o da magia que File propõe fazer para tratar da doença de Edmund (provavelmente adquirida pela clausura no castelo durante anos e, principalmente, por estar longe de sua terra natal). A superioridade científica do inglês tenta suprimir o primitivismo irlandês, principalmente ao inferiorizar sua magia e sua religião, e, ao procurar fazer com que eles se esqueçam delas, ajuda a fortalecer o anglicanismo no país. Edmund diz a File: “Esta magia não é magia. É o legado de sua fé em Roma. Vocês devem renunciar à sua magia e encantamentos. Não é aprendizado. É ignorância. Vocês têm que parar de acreditar nisso, como pararam de acreditar em sua fé” (McGUINNESS, 1997, p. 7).¹⁰⁶ Assim, junto com boa parte da madeira das terras irlandesas, suas crenças também lentamente desapareciam. A alusão à fé católica combinada ao paganismo era uma estratégia dos ingleses para denigrir a religião praticada na Irlanda e fazer com que o povo aceitasse o protestantismo inglês.

Ao trazer para o palco as velhas tentativas de extinguir a fé irlandesa, McGuinness fala de um assunto que ironicamente ainda não mudou. Em *Mutabilitie*, a estagnação, que é o inverso da mudança, acontece em consonância com a ideia de que

¹⁰⁶ “This magic is not magic. It is the legacy of your Faith in Rome. Its spells and charms you must renounce. It is not learning. It is ignorance. You must cease to believe in it, as you have ceased to believe in your faith” (McGUINNESS, 1997, p. 7).

as querelas religiosas entre irlandeses e britânicos ainda existem fixas em ciclos de experiência, pois remetem à inabilidade que os personagens têm para *mudar* suas vidas e reverter suas posições.

Junto à questão política e religiosa, a questão cultural também marca firme presença no relacionamento entre ingleses e irlandeses. A discussão entre Edmund e Elizabeth sobre a inferioridade do povo irlandês em relação aos ingleses é um exemplo de como as diferenças culturais foram tratadas não só durante aquele período, mas também até recentemente. Tanto Edmund como Elizabeth, que, assim como James, de *Speaking like Magpies*, veem conspiração em todos os cantos, consideram o irlandês um povo inferior ao inglês:

EDMUND. Eles escutam –

ELIZABETH. A você e você a eles. Mas você não ouve os sussurros, conspirando em suas costas. Estes inocentes, estas crianças –

EDMUND. Trabalham duro para nós. Eu estou satisfeito com seu trabalho. Eu lhes agradeço por ele. Recompenso suas inteligências –

ELIZABETH. Inteligência?

EDMUND. Eles são seres inteligentes. Têm capacidade de instrução. Têm capacidade de salvação.

ELIZABETH. Eles são como animais.

Edmund ruge para ela.

EDMUND. Eles são irlandeses.¹⁰⁷ (McGUINNESS, 1997, p. 9)

É claro que Elizabeth está virtualmente certa sobre a conspiração, mas imagina que ela se deva à condição inferiorizada em que os irlandeses se encontram, sem refletir que se deve aos danos culturais, econômicos, políticos e sociais que sofreram. A situação dos irlandeses é tão caótica, que Edmund comenta, em seu discurso político, que “pareciam anatomias de morte [e] falavam como fantasmas chorando de suas sepulturas”

¹⁰⁷ “EDMUND. They listen – / ELIZABETH. To you and you to them. But you don’t hear the whispers, plotting behind your back. These innocents, these children – / EDMUND. Work hard for us. I am pleased by their hard work. I thank them for it. I reward their intelligence – / ELIZABETH. Intelligence? / EDMUND. They are intelligent beings. They are capable of instruction. They are capable of salvation. / ELIZABETH. They are animals. / *Edmund roars at her.* / EDMUND. They are Irish” (McGUINNESS, 1997, p. 9).

(McGUINNESS, 1997, p. 12),¹⁰⁸ comentário que faz parte de um excerto de *A View of the State of Ireland*, mostrando que esse retrato dos irlandeses era senso comum na época renascentista – noção que não se condicionou apenas ao povo irlandês, mas também aos seus governantes.

Os textos históricos contam sobre os diversos *chieftains*, chefes de clãs, que viveram na Irlanda naquela época, mas não sobre reis irlandeses. Christopher Murray conta que a Irlanda “não tinha reis no século XVI: na verdade, o último grande rei reinou no século XII, depois que reis menores tiveram feudos por um tempo até que os líderes de clãs não mais invocassem o nome” (MURRAY, 2002, p. 167).¹⁰⁹ No entanto, McGuinness vai buscar nas lendas e mitos, um rei e uma rainha para sugerir que o governo do país, naquela época, era representado pelo aparato mitológico, capaz de unificar todas as regiões. Junto a essa ideia de um governo central mítico, o dramaturgo trabalha a questão do enfraquecimento da crença que o povo irlandês tinha em sua mitologia, através do processo da colonização.

Interrompendo partes do monólogo que Edmund faz sobre os irlandeses, ouve-se aquele “*golpe de um machado, [... que] cai em intervalos. [O] som dos golpes fica cada vez mais alto até sua conclusão*” (McGUINNESS, 1997, p. 12).¹¹⁰ Ironicamente, durante o final de seu discurso, a aristocracia irlandesa massacrada pelas guerras é apresentada. O contraste evidente do castelo de Edmund junto à floresta de Sweney e Maeve,¹¹¹ os reis irlandeses, enfatizam o teor da apropriação feita por McGuinness para

¹⁰⁸ “They looked like anatomies of death, they spoke like ghosts crying out of their graves” (McGUINNESS, 1997, p. 12).

¹⁰⁹ “Ireland had no king in the sixteenth century: indeed the last high king reigned in the twelfth century, after which petty kings feuded for a time until leaders of septs and clans no longer invoked the name” (MURRAY, 2002, p. 167).

¹¹⁰ “[T]he axe falls at intervals, the blows rising to a crescendo at its conclusion” (McGUINNESS, 1997, p. 12).

¹¹¹ McGuinness estiliza o nome do Rei Sweeney da mitologia, retirando-lhe um de seus “e”: Sweney.

arcar com a tradução das histórias formais contadas pelos livros britânicos durante séculos.

Murray, em “Of *Mutabilitie*”, onde trata do viés histórico da peça, enquanto caracteristicamente irlandesa, comenta que

[p]ara McGuinness, *Ricardo II* é um texto-chave. [...] Conscientemente ou não, ele trabalhou com a ideia que Yeats tinha de *Ricardo II*, na qual inverteu a celebração inglesa convencional do homem de ação (Bolingbroke) e enalteceu, em seu lugar, a fraqueza de Ricardo como força artística.¹¹² (MURRAY, 2002, p. 163)

O crítico acrescenta que são em “suas próprias peças [que] o deposto, o cativo ou o *player king* recebem a principal atenção de McGuinness” (MURRAY, 2002, p. 163, meus itálicos).¹¹³ Como Murray corretamente observa, reis depostos e subjugados são personagens ilustres e nobres, em *Mutabilitie*. Contudo, é de se esperar que o assunto do relacionamento entre irlandeses e ingleses não precise ser trabalhado por McGuinness, adotando a ideia de Yeats sobre *Ricardo II*. Claramente existe uma inversão de valores entre os pontos encontrados nos textos-fonte e aqueles encontrados em *Mutabilitie*. Na verdade, pode-se acrescentar que faz parte de diversos textos de autores irlandeses, a expressão de uma ideologia libertária e revolucionária do imperialismo britânico, que, por muitos anos, procurou, sob todas as condições, dominar a Irlanda.

É evidente que para poder contar a história de Spenser na Irlanda, McGuinness, sendo irlandês, acabaria concentrando-se na cultura irlandesa. Assim, o dramaturgo valeu-se dos textos elaborados por historiadores ingleses e, a partir deles, encontrou os

¹¹² “For McGuinness, *Richard II* is a key text. [...] Whether consciously or not, he worked through Yeats’s idea of *Richard II*, in which Yeats inverted the conventional English celebration of the man of action (Bolingbroke) and elevated in his place Richard’s frailty as artistic strength” (MURRAY, 2002, p. 163).

¹¹³ “In his own plays it is the deposed or captive or player king who receives McGuinness’s main attention” (MURRAY, 2002, p. 163).

elementos necessários para dar sentido ao texto-alvo. Ao tratar do processo de transposição cultural, Pavis observa que

a transferência cultural não apresenta um escoamento automático, passivo, de uma cultura para outra. Ao contrário, é uma atividade comandada muito mais pela bola ‘inferior’ da cultura-alvo e que consiste em ir procurar ativamente na cultura-fonte, como que por imantação, aquilo de que necessita para responder às suas necessidades concretas.¹¹⁴ (PAVIS, 2008, p. 3)

Baseando-se no discurso poético que Spenser elaborou para a Rainha Elizabeth, McGuinness invoca personagens que não pertencem à história formal irlandesa, mas que fazem parte do imaginário popular, que enche de orgulho o povo irlandês. Contudo, Sweney e Maeve são recriados para expressarem o triste resultado das guerras e consequente organização das “Munster Plantations”,¹¹⁵ evidenciando os deslocamentos das tribos para a clandestinidade das florestas, a aniquilação do poder das estruturas políticas que já existiam como formações locais e, principalmente a loucura e desespero que o grave embate ocasionou. McGuinness os caracteriza como os remanescentes de uma aristocracia decadente, que tinha como principal característica as execuções sumárias de membros da tribo e de qualquer um que significasse um perigo à sua sobrevivência, como acontece com Richard e Ben, ao final da peça. Também com os próprios soberanos, sob a orientação de Maeve, a execução serve para evitar a desonra absoluta de seus nomes.

Ademais, McGuinness faz com que os reis irlandeses sejam projetados como completamente sem esperança em relação à fé. Eles veem não só o mundo ao seu redor desabando, mas sentem o abandono completo de seus deuses. Comparado a Lear, de

¹¹⁴ A “bola ‘inferior’” a que Pavis se refere é a parte inferior da ampulheta que é símbolo de sua teoria sobre a transposição intercultural. Ela é inferior apenas porque alguns elementos que estão na “bola ‘superior’” acabam escoando para baixo para dar origem ao texto-alvo.

¹¹⁵ Como parte do esquema das “Munster Plantations”, as terras confiscadas de Desmond foram redistribuídas a ingleses que iriam estabelecer *plantations* para famílias imigrantes inglesas (HADFIELD, 2001, p. 29).

Shakespeare, e a Buile Shuibhne, ou Sweeney¹¹⁶, da mitologia irlandesa, o Sweney de McGuinness fica louco pela total falta de esperança e ausência de poder. Contudo, somente no ato seguinte, o perfil de Sweney é delineado através do diálogo que estabelece com Maeve. Esse ponto é importante porque mostra a mudança ocorrida com os reis irlandeses após sua derrota nas Guerras de Munster. A loucura simboliza a decadência de um sistema de poder que não mais pode controlar uma situação ativamente. Sua esposa Maeve, que originalmente não era casada com o Sweeney das lendas irlandesas, não mais acredita em uma entidade benevolente, mas apenas na vingança. Quando Annas pede a seu pai pela liberdade de Richard e Ben, após os seus sequestros, fica clara a desesperança de Maeve:

RICHARD. Deus do céu, ouça [Annas]. você tem o poder de ouvir? Salve-nos. William que nos trouxe a esta ilha, a esta floresta, tire-nos agora daqui. Deus, ouça-nos. [...]

MAEVE. Que tolos estes ingleses são. Eles imploram a Deus como se suas súplicas pudessem ser ouvidas. Quando nós suplicamos, nós ouvimos apenas o céu nos responder em silêncio, pois este mesmo céu é agora da rainha da Inglaterra.¹¹⁷ (McGUINNESS, 1997, p. 16)

Mutabilitie também trata do valor que a religião tinha (e ainda tem) para o povo irlandês e como ela se esfacelou e se transformou com todos os conflitos que duram até os dias atuais. “Deus se voltou contra nós” (McGUINNESS, 1997, p. 88) é o que diz Maeve ao

¹¹⁶ Uma versão da lenda do Rei Sweeney conta que, irritado com o som de um sino e tendo descoberto que este pertencia ao Bispo Ronan Finn, o rei pagão, com muita raiva, vai nu até a igreja e tenta matar o bispo. No entanto, em meio ao incidente, Sweeney é chamado para a Batalha de Mag Rath e isto o impede de cometer o assassinato. Quando o Bispo Ronan abençoa as tropas para a batalha, um pouco de água benta cai sobre Sweeney, o que o faz pensar ser a ação de Ronan um insulto. Sweeney mata um dos monges de Ronan e quebra seu sino ao tentar matar o bispo. Com isso, Ronan o amaldiçoa com a loucura. Sua maldição procede assim: 1) Como o som do sino foi prejudicado, então, agora, qualquer som repetitivo deixaria Sweeney enlouquecido (a exemplo do som do machado, em *Mutabilitie*) e 2) Como Sweeney matou um de seus monges, então ele morreria pela lança. Quando a batalha começa, Sweeney fica louco, suas armas caem e ele começa a levar como um pássaro.

¹¹⁷ “RICHARD. God in heaven, hear her. Have you the power to hear? Save us. William who led us to this island, to this forest, lead us now from it. God, hear us. [...] / MAEVE. What fools these English are. They cry to God as if their cries will be heard. When we cried, we heard only the sky answer us in silence, for the very sky is now the queen of England’s” (McGUINNESS, 1997, p. 16).

ordenar que seus filhos a matem e a Sweney.¹¹⁸ Mais uma vez as obras da mutabilidade no mundo agem nas estruturas das coisas e o Deus antes cuidadoso dos reis irlandeses agora tem olhos apenas para a rainha da Inglaterra.

A presença da realeza mitológica ajuda a colocar a peça dentro do contexto irlandês, mas, ao mesmo tempo, desestabiliza a confiabilidade nos relatos históricos, uma vez que McGuinness procura trazê-los juntos aos personagens históricos, tentando transformar o mito em algo que realmente existiu no passado. A fim de que Maeve e Sweney se pareçam com personagens históricos, sua mortalidade, ou a do próprio mito, é apresentada:

SWENEY. Onde você ouve os boatos dos descontentes?

MAEVE. Nos murmúrios da floresta. Eles se reúnem junto a mim. Eles caem das folhas, eles ascendem da terra.

SWENEY. Nós caímos à terra, minha deusa. Você é minha Atenas, minha Afrodite, minha Hera. O Olimpo está vazio esta noite. Eles roubaram o sol, nossos inimigos. Temo que Dionísio durma para sempre. Nenhum ato solene de adoração, fazem-nos hoje. Nosso destino está selado até a morte. Nós não mais somos seres divinos, muito longe do destino de meros mortais.

FILE. Meu senhor, nós somos mortais.

SWENEY. Nós morremos?

FILE. Morremos.¹¹⁹ (McGUINNESS, 1997, p. 34)

A conversa entre os três personagens remete às mudanças. Além de tentar reverter a condição mitológica de Sweney e Maeve, para que sejam capazes de participar da história como reis importantes da Irlanda, McGuinness também os transforma em mortais como todo o seu povo. Assim, eles podem representar todos os *chieftains* que lideravam as regiões irlandesas, mas que não foram enaltecidos nos registros históricos.

¹¹⁸ “God has turned against us” (McGUINNESS, 1997, p. 88).

¹¹⁹ “SWENEY. Where do you hear the rumours of discontent? / MAEVE. In the murmurs of the forest. They crowd in upon me. They fall from the leaves, they rise from the earth. / SWENEY. We have fallen to earth, my goddess. You are my Athena, my Aphrodite, my Hero. Olympus is bare tonight. They have stolen the sun, our enemies. Dionysius sleeps for ever, I fear. No solemn acts of worship attend us now. Our fate is sealed till death. We are no longer divine beings, far above the destiny of mere mortals. / FILE. My lord, we are mortal. / SWENEY. We die? / FILE. We die” (McGUINNESS, 1997, p. 34).

As coisas do mundo mudam a todo o tempo e a luta pelo poder e pela conquista pode ser considerada um dos principais eixos que sustentam as rodas da história. Por essa razão, a presença da mudança pode abalar as estruturas de um governo estabelecido, causando-lhe instabilidade, assim como o rei irlandês dominado, em *Mutabilitie*, observa, durante o ato II, cena ii:

Mudança e acaso abateram-se sobre nós. Esta terra mutável é agora o nosso território. irmã terra, saudações de seu rei louco. Nós corremos, gritamos, nós moramos na escuridão, até esmaecermos com a morte. O senhor está ouvindo? Ele está no paraíso ou no inferno? Oh, deus da mudança e do acaso, vingue-me.¹²⁰ (McGUINNESS, 1997, p. 34)

Sweney representa uma combinação da realidade e da mitologia irlandesas e é um dos únicos personagens, além de File, que acredita na mutabilidade das coisas. Através dos textos históricos, pode-se observar que a soberania irlandesa foi profundamente abalada pelas guerras com a Inglaterra. Mudanças forçadas nas estruturas da sociedade irlandesa movimentaram as matrizes políticas, econômicas, religiosas e culturais do povo irlandês. O que acontece com Sweney metaforicamente delineia o que aconteceu com toda Irlanda, durante enfraquecimento de seu governo. O lar e reino desse rei eram seu domínio mais certo e comparado ao paraíso; sua destituição é como uma expulsão de um lugar especial que existe no conjunto de lendas e mitos da Irlanda e que foi, aos poucos, dando espaço ao explorador inglês.

Outro dos mais interessantes exemplos de divergências entre irlandeses e ingleses em *Mutabilitie* se encontra em uma de suas mais desafiadoras, mas, também, reveladoras cenas: dentro de um cenário bipartido acontecem dois encontros que se contrapõem. A primeira vez que McGuinness utilizou esse recurso foi em 1986, na cena “Bonding” de *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme*. Em

¹²⁰ “Change and chance have befallen us. This mutable earth is now our lot. Brother earth, greetings from your mad king. We race, we rant, we dwell in darkness, until we dim to death. Is the lord listening? Is he in heaven or is he in hell? Oh god of change and chance, revenge me” (McGUINNESS, 1997, p. 34).

Mutabilitie, esta elaboração se revela muito importante, pois existem personagens de nacionalidades, religiões e classes sociais diferentes. Assim, as comparações entre as duas culturas e a questão do colonialismo ficam mais acentuadas.

No palco, File com Elizabeth, que se encontram no castelo, e Annas com Richard, na floresta, conversam; os diálogos dos dois pares se entrelaçam, acontecendo duas situações simultâneas. Uma delas acontece enquanto File fala e Annas acompanha o seu discurso, sendo que o mesmo acontece entre Elizabeth e Richard. A principal consequência desse tipo de elaboração é o proposital desencontro cultural entre irlandeses e ingleses. Quando Elizabeth canta junto a Richard, sobre a saudade que sentem da Inglaterra, os dois ingleses passam a cantar, em uníssono, sobre o passar do tempo, enquanto estão longe de seu país: “ELIZABETH. (*canta*) [...] Vem viver comigo na Inglaterra, doce Inglaterra. RICHARD. (*canta*) [...] Vem amar comigo na Inglaterra, suave Inglaterra. / *Elizabeth e Richard cantam em coro*” (McGUINNESS, 1997, p. 40).¹²¹ O momento sinaliza o distanciamento das duas culturas.

Contudo, por alguns rápidos momentos, durante os diálogos, as duas culturas podem se aproximar. Assim, Annas interage com Elizabeth, quando conta a Richard um episódio de sua infância:

ANNAS. Quando eu era criança, uma garota, eu costumava chorar de manhã, se não pudesse dormir. A nossa mulher sábia, File, ela me embalava em seus joelhos.

*Elizabeth beija a criança enquanto ela dorme. Canta em harmonia com o discurso de Annas.*¹²² (McGUINNESS, 1997, p. 39)

¹²¹ “ELIZABETH. (*sings*) [...] Come live with me in England, sweet England. / RICHARD. (*sings*) [...] Come love with me in England, soft England. / *Elizabeth and Richard sing in chorus*” (McGUINNESS, 1997, p. 40).

¹²² “ANNAS. When I was a child, a girl, I used to weep in the morning, if I could not sleep. Our wise woman, the File, she would nurse me on her knee. / *Elizabeth kisses the child as it sleeps. She sings in harmony with Annas’s speech*” (McGUINNESS, 1997, p. 39).

De modo similar, Richard entra em sintonia com File, enquanto ela fala com Elizabeth, no castelo: “ELIZABETH. Tenho saudade de minha casa. / FILE. Da Inglaterra? / RICHARD. Inglaterra” (McGUINNESS, 1997, p. 40).¹²³ Nesses casos, quando conversas não direcionadas, até mesmo espontâneas, são colocadas no palco, os irlandeses conseguem ser ouvidos, o que também indica que, independente de suas nacionalidades, todos podem estabelecer algum tipo de comunicação.

A comunicação também ocorre através de alguns elementos e gestos, pois, durante o diálogo entre File e Elizabeth, acontece uma ação significativa no que diz respeito às consequências da colonização: o ato do colonizado oferecer leite ao colonizador. Enquanto dialogam, File oferece leite à Elizabeth e, ao final da peça, durante o incêndio que faz com que a família de Edmund tenha que sair às pressas para a Inglaterra, ela também alimenta com leite um dos filhos de Edmund que é deixado para trás. Greenblatt lembra que em *A View of the State of Ireland*, Eudoxius fala sobre o idioma do colonizado que deve ser suprimido à custa do idioma do colonizador. Contudo,

Irenius localiza a fonte desta traição linguística não natural, este apagamento de sinais, no poder subversivo das mulheres irlandesas. Os ingleses rebeldes ‘morderiam o seio dela de onde eles sugavam vida’ porque outro seio interveio: ‘a criança que suga o leite da ama tem por necessidade que aprender seu primeiro discurso dela, o qual sendo o primeiro que está acostumado à sua língua sempre será mais agradável a ele’ e ‘o discurso sendo irlandês, o coração deve precisar ser irlandês’. A metamorfose maligna causada pelas amas irlandesas é completada pela miscigenação.¹²⁴ (GREENBLATT, 2005, p. 184-85)

¹²³ ELIZABETH. I long for my home. / FILE. For England? / RICHARD. England” (McGUINNESS, 1997, p. 40).

¹²⁴ “Irenius locates the source of this unnatural linguistic betrayal, this effacement of signs, in the subversive power of Irish women. The rebel Englishmen will ‘bite off her dug from which they sucked life’ because another breast has intervened: ‘the child that sucketh the milk of the nurse must of necessity learn his first speech of her, the which being the first that is enured to his tongue is ever after most pleasing unto him,’ and ‘the speech being Irish, the heart must needs be Irish’ (p. 68). The evil metamorphosis caused by Irish wetnurses is completed by miscegenation” (GREENBLATT, 2005, p. 184-85).

A mistura cultural é um fator incisivo da colonização e, também, a projeção de um medo que o colonizador possui, frente ao seu relacionamento com o colonizado, o de se miscigenar, perder sua identidade nacional e modificar seu idioma materno. Certamente, File não amamenta Elizabeth ou seu filho depois do incêndio, mas ao oferecer-lhes leite, McGuinness faz com que File esteja no máximo da aproximação permitida com um inglês naquela época, ou seja, tentando comunicar-se com ele, fazendo-o usar discursos similares.

No entanto, não obstante as tentativas de aproximação com os ingleses, existe sempre o preconceito e o desprezo por aqueles que foram subjugados. Ao conversarem sobre os usos e costumes dos irlandeses, Edmund e William acham suas leis estranhas e mal elaboradas. Ao falar sobre uma classe de poetas, que está longe de ser equiparada com a dos poetas ingleses preocupados em descrever o homem com as mais superiores e perfeitas qualidades, ou, para usar uma expressão de Greenblatt, em “modelar” um homem da época, Edmund acaba por expressar o desprezo que sente pela arte irlandesa:

Existem poetas que trabalham em seus escritos para melhorar as maneiras dos homens. Os Bardos irlandeses são de uma outra mentalidade. Os homens mais licenciosos, audaciosos e sem lei, os mais perigosos e mais desesperados, estes são os homens que eles elegem para glorificar em todas as partes de desobediência e disposição rebelde, estes eles elogiam ao povo e fazem de exemplo para o jovem seguir. Em tudo isto, os Bardos deles indicam o caminho, satisfazendo suas fantasias mais terríveis.¹²⁵ (McGUINNESS, 1997, p. 46)

As diferenças que existem entre o poeta inglês e o irlandês também são uma maneira que Edmund acha para classificá-los como selvagens. Contudo, ainda assim, eles se encontram a serviço de seus superiores e dependem de seus poemas para viver, assim

¹²⁵ “There are poets who labour in their writings to better the manners of men. Irish Bards are of another mind. The most licentious, bold and lawless men, the most dangerous and most desperate, these are the men they set up and glorify in all parts of disobedience and rebellious disposition, these they praise to the people and make an example for the young to follow. In all this their Bards lead the way, indulging their direct fantasies” (McGUINNESS, 1997, p. 46).

como sua esposa o lembra: os “poetas irlandeses louvam seus superiores para forrar seus bolsos, como você faz” (McGUINNESS, 1997, p. 47).¹²⁶

Afora todos os vários contrastes entre irlandeses e ingleses, McGuinness notavelmente também demonstra o quanto os dois povos têm em comum, pois, a despeito do uso de diferentes idiomas na época, em *Mutabilitie*, eles falam o mesmo idioma, o inglês, e ocupam o mesmo território. Ingleses e irlandeses servem aos seus monarcas, independentemente da questão da colonização, tão forte na época; Edmund e Elizabeth estão confinados em uma terra estranha, ao mesmo tempo em que Sweney e Maeve também se encontram em exílio em suas próprias terras, sem poderem ser vistos ou levados em consideração; os dois grupos estão longe de seus centros, estão marginalizados. Além disso, Elizabeth classifica os irlandeses da forma mais devastadora possível: “Mande-os aonde pertencem, além destas paredes, para viver como os animais vivem. [...] Se você me amasse, você livraria a minha casa dos vermes. Você passa todo o tempo a domar estes selvagens” (McGUINNESS, 1997, p. 8).¹²⁷ Da mesma maneira, quando File se refere aos ingleses, ela os chama de “uma raça selvagem” (McGUINNESS, 1997, p. 13). Apesar das similaridades, as diferenças realmente predominam, pois, para que a mutabilidade das coisas exista, é vital que haja aquele que ascende, enquanto o outro cai, aquele que tem poder, enquanto o outro vive na obscuridade, pois só assim as situações podem ser invertidas.

As justaposições em *Mutabilitie* servem para evidenciar as diferenças que existem entre os dois povos. Difícil seria imaginar se a peça sobreviveria ao seu tema original sem os contrastes existentes entre as duas culturas. Assim, tanto o castelo como a floresta indicam as condições sociais de ingleses e irlandeses e servem de

¹²⁶ “Irish poets praise their betters to line their pockets, as you do” (McGUINNESS, 1997, p. 47).

¹²⁷ “Send them out where they belong beyond these walls to live as animals live. [...] If you loved me, you would rid my home of vermin. You devote your every hour to the taming of these savages” (McGUINNESS, 1997, p. 8).

correspondentes tanto para a realidade da aristocracia inglesa, com sua pompa e “civilidade”, obedecendo à Rainha Elizabeth, símbolo de uma nação moderna unificada, como a da irlandesa, com sua miséria e aspecto selvagem, louvando Maeve, uma personagem legendária, mais próxima de uma guerreira ou deusa do que propriamente de uma rainha. Todos esses detalhes constroem o pano de fundo de *Mutabilitie* e funcionam como ativadores da questão das diferenças nacionais e culturais.

Características Culturais Irlandesas através da Música e do Teatro.

Uma das primeiras observações acerca da maneira como McGuinness procura recontar a história do período em que Spenser viveu na Irlanda diz respeito à música. Logo, uma parte significativa da transposição ocorre com a inserção de letras de música e de efeitos sonoros que geralmente estão intrinsecamente relacionados aos aspectos culturais de uma nação. Assim, quando os atores cantam, eles veiculam informações que podem ser imediatamente compreendidas pelo espectador. McGuinness valoriza o perfil poético de Spenser e faz com que *Mutabilitie* tenha essa característica mais marcante do que nas outras duas peças estudadas neste trabalho. A música, os sons, as canções e os silêncios estão por toda parte em *Mutabilitie*, desde sua abertura com um fraco tamborilar, assinalando o ambiente primitivo irlandês, até o seu fechamento, com a palavra “*Música*” (McGUINNESS, 1997, p. 101).

Em uma entrevista feita por Joseph Long, McGuinness (2003) comenta que “quando [os personagens] cantam, eles dizem o que querem dizer. Se você quiser entender aonde *Mutabilitie* vai, o que realmente está em seu coração, veja as canções, os poemas, eles são as cartas na mesa” (*Apud* DEAN, 2010, p. 87-88).¹²⁸ Realmente, as profecias de File, os delírios de William, os excertos de *The Faerie Queene*, a invocação

¹²⁸ “[W]hen they sing, they say what they mean. If you want to understand where *Mutabilitie* is going, what is really at the heart of it, look at the songs, at the poems, that is where the cards are in the table” (McGUINNESS, 2003, *apud* DEAN, 2010, p. 88).

de William ao trazer à cena a Guerra de Troia, as músicas instrumentais, os recursos sonoros, como ruídos e outros sons representativos, os musicais com File, Elizabeth e Richard e, até mesmo, os silêncios são elementos de extrema importância ao entendimento de *Mutabilitie*.

Com a música e os efeitos sonoros, progressivamente os textos-fonte da cultura inglesa são transformados. “E um homem virá do rio” (McGUINNESS, 1997, p. 2) é uma frase recorrente pronunciada por File, que funciona como canção e, em *Mutabilitie*, faz parte da esperança do povo irlandês, que a repete como se fosse um mantra.¹²⁹ O homem que File diz vir do rio para cantar as canções de seu povo é William, um artista e dramaturgo inglês, que mostrará ao povo irlandês a essência do teatro. A imagem de um homem vindo do rio remete à ideia de que os irlandeses estranhamente esperam que aquele que contará suas histórias seja um estrangeiro, talvez um colonizador, ou seja, alguém que tenha força o bastante para que as vozes dos oprimidos sejam ouvidas. Mikami observa que o teatro em *Mutabilitie* “é representado como uma nova maneira do irlandês reverter e transformar seu estado de miséria” (MIKAMI, 2002, p. 117),¹³⁰ o que pode ser uma ótima explicação para o teatro ser tão destacados na peça. William ajudaria o povo irlandês a fazer com que o poder de seu governo voltasse a ser soberano.

File, que representa uma categoria de artistas tipicamente irlandesa, também canta outras canções religiosas e folclóricas, ajudando a explicar a sua própria função que, no decorrer da peça, é colocada lado a lado com a de Edmund, um poeta inglês. Ela é uma das mais importantes personagens de *Mutabilitie*, elaborada por McGuinness a partir da apropriação da ideia da representação da Irlanda como sendo uma mulher. Segundo Eleanor Hull, os filí eram observados “nos tempos mais antigos combinando

¹²⁹ “And a man shall come from a river” (McGUINNESS, 1997, p. 2).

¹³⁰ “Theatre is represented as a new way for the Irish to reverse and transform the misery of their state” (MIKAMI, 2002, p. 117).

em sua pessoa as funções de mágico, representante do executivo, juiz, conselheiro de um chefe e poeta. Ele ficava próximo ao rei na classificação, mas acima dele em autoridade” (HULL, 1906, p. 182).¹³¹ Ao tratar exatamente da questão de gênero de um poeta daquela época, Murray afirma que, ao criar um file feminino, McGuinness desafia a tradição patriarcal da antiga academia irlandesa, uma vez que poetas gaélicos eram oficialmente homens (MURRAY, 2002, p. 166). Isso também é mutabilidade – o contraponto se faz procurando mudar o que *a priori* não é passível de mudança. O resultado disso é introduzir a possibilidade de um conflito para aquilo que parece estar inalterado na história.

Nas peças estudadas neste trabalho, há sempre o contraste entre a história e a ficção, enquanto evidencia-se a ficcionalização de fatos históricos e biográficos. Em *Mutabilitie*, McGuinness brinca com a ideia de como é feita uma peça teatral de um evento histórico. *Mutabilitie* ilumina-se com essa característica quando File pergunta a William sobre o teatro, com a curiosidade de que através dele consiga realmente decifrar o motivo de sua vinda ao encontro do povo irlandês:

Não é agora uma morada sagrada? Não é um templo onde os mortos lembrados levantam de suas sepulturas? [...] Não é lá que a sua raça agora fala com Deus? Esse teatro não é o verdadeiro local de reforma de seu país?¹³² (McGUINNESS, 1997, p. 56)

O lugar ideal que File quer encontrar através de suas perguntas dificilmente teria algum ponto em comum com os teatros da época elisabetana, mas a proposta é deixar que o teatro seja uma forma de reverter situações, seja o bem maior e sagrado capaz de trazer de volta a memória de um povo.

¹³¹ “The file is, then, to be regarded as in the earliest times combining in his person the functions of magician, law-giver, judge, counsellor to the chief, and poet. He was next to the king in rank, but above him in authority” (HULL, 1906, p. 182).

¹³² “Is it not now a sacred dwelling? Is it not a temple where the remembered dead rise from their graves? [...] Is it not there that your race now speaks to God? Is that theatre not your country’s true place of reformation?” (McGUINNESS, 1997, p. 56).

O homem que veio do rio, William, parece ter perdido a memória de seu próprio povo e está tentando ter um futuro na Irlanda, para onde levou seus amigos Ben e Richard. Ao traçar o perfil de William com trajes rotos e esfarrapados, febril e alienado da realidade, McGuinness dá-lhe características que, apesar de estereotipadas, são mais irlandesas do que propriamente inglesas, fazendo com que o espectador o confunda a princípio com um personagem irlandês.

Somente no ato II verifica-se que William é realmente Shakespeare, pois, através de um delírio, em que conta sobre seu relacionamento com seu pai, ele fala expressões que imediatamente lembram o soneto 18 do dramaturgo inglês,¹³³ tais como: “em maio os botões ficam dourados”, “verão”, “o olho do paraíso”, “brilhou como ouro”, “o dia se transformou em sombra”, “acaso, mudança, eterno” (McGUINNESS, 1997, p. 19).¹³⁴ O soneto 18 é um dos mais conhecidos e estudados, e trata do amor, da beleza e do tempo. A persona fala sobre a beleza de sua amada e como ela será imortal por estar eternizada em seu poema.

Apesar das similaridades de vocabulário entre o soneto e o excerto de *Mutabilitie*, este último mostra uma parte importante da vida de William que parece ter

¹³³ “Shall I compare thee to a summer’s day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer’s lease hath all too short a date:
Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimm’d;
And every fair from fair sometime declines,
By chance, or nature’s changing course, untrimm’d;
But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou owest;
Nor shall Death brag thou growest;
So long as men can breathe, or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee”
(SHAKESPEARE, 1865, p. 24)

¹³⁴ “In May the buds grow golden in my father’s Garden. In the summer. My father took a lease on his life. It was too short, my father’s life. The date of his death, the day was too hot. The eye of heaven looked on him, and he who shone like gold dimmed into death on the day of a fair, they say. He declined. I chanced to be away from home. I thought he was eternal, eternal, he would not fade. In summer, a fair day, my father lost possession of what he owned. The day turned to shade. Eternal father. He said to me, you are a blaggard. You will come to no good in your wandering. Mark my words. Can you breathe, man? Can you see, eyes? Live—give life, my father said. Too hot, more lovely. Chance, changing, eternal. My father said I was a blaggard. I let the fox get to the geese” (McGUINNESS, 1997, p. 19).

sido muito marcante na vida do personagem: a presença-ausência de seu pai. A peça não desenvolve a ideia do relacionamento de William com o pai, mas as memórias que o personagem tem dele misturam-se ao encantamento que emana do soneto. De qualquer maneira, a leitura de que a persona do soneto seria um filho enaltecendo o relacionamento que teve com seu pai é inusitada.

Contudo, além de proporcionar uma leitura incomum do soneto de Shakespeare, sua inserção em *Mutabilitie* é importante por algumas outras razões – ele é o mais famoso dos dramaturgos ingleses e sua fictícia aparição na Irlanda do final do século XVI (uma vez que não existem referências de que tenha realmente ido àquele país), no momento em que peças teatrais eram pouco difundidas e muitos irlandeses nem mesmo conheciam a estrutura física de um teatro, pode ser classificada até mesmo como uma homenagem à sua figura e função como dramaturgo. Nesse caso, sua dádiva foi levar à Irlanda as primeiras ideias do que seria um teatro genial, ou seja, uma mistura de sonho, loucura e mágica, como a peça dentro da peça invocada por William mostra no ato VI.

Ao mostrar essas características, McGuinness constrói um personagem que acaba revelando muito da cultura irlandesa, pois o público não consegue perceber o dramaturgo inglês preocupado com o teatro elaborado nos moldes elisabetanos. A apropriação de Shakespeare por McGuinness revela um William que está se recuperando de uma enfermidade e que não tem suficiente lucidez para falar sobre si mesmo; ao invés disso, interage com o fenômeno teatral de uma maneira muito poética, simbólica, subjetiva e mágica. Sua inspiração vem de seu lado inconsciente, primitivo e natural, sem racionalismos e elaborações.

O ofício do teatro chega à Irlanda como uma arte desmemoriada e incivilizada. Quando Hugh lhe pergunta se era um soldado, William lhe diz:

Também fui um rei e sua rainha e um garoto e sua garota e um amante
e um palhaço, todos estes ofícios chegam naturalmente a mim quando

me sento sozinho e algumas vezes quando ouço as doces músicas no fogo, jogo água no fogo, deixo as cinzas cantarem – (*William canta.*) Cave a cova, cave a cova – (*Silêncio.*) Não posso lembrar o que sou. Eu não sei. (*Ele começa a aplaudir.*)¹³⁵ (McGUINNESS, 1997, p. 20)

Contudo, é esse mesmo tipo de discurso carregado de poeticidade que faz com que Edmund pense que William está louco, não conseguindo, assim, identificar-se completamente com ele. Por outro lado, são as mesmas palavras desequilibradas do dramaturgo inglês que fortalecem a confiança de File sobre ele ser aquele que ajudará os irlandeses a contar as histórias de seu povo, pois suas palavras soam como feitiços, uma prática muito conhecida por ela.

McGuinness delineia os irlandeses deslumbrados com a arte da representação, que parece ser uma experiência completamente nova dentro do ambiente irlandês. A proposta do dramaturgo pode indicar que os ingleses fazem parte de um grande teatro, representando histórias não necessariamente verídicas, sugerindo que cada personagem inglês carrega muita ficção em suas histórias. Edmund, Elizabeth, Ben, Richard e William seriam atores representando no palco irlandês. Quando Annas conta a File sobre como o teatro é, de acordo com as palavras de Richard, File fica extasiada:

ANNAS. [...] File, você já ouviu falar de um lugar onde as pessoas vão ouvir histórias?

FILE. Nós contamos nossas histórias –

ANNAS. Mas não da forma que o povo de [Richard] conta as deles. Eles pagam para entrar –

FILE. Pagam?

ANNAS. Dinheiro. Para entrar. É assim que eles mantêm o teatro –

FILE. Teatro?

ANNAS. É assim que eles chamam esse lugar, sim. Neste teatro eles podem ser reis ou rainhas ou homens e mulheres.¹³⁶ (McGUINNESS, 1997, p. 25)

¹³⁵ “I have also been a king and his queen and a boy and his girl and a lover and a clown, all of these trades come naturally to me when I sit alone and sometimes I hear sweet airs in the fire, throw water on the fire, let the ashes sing – (*William sings.*) Dig the grave, dig the grave – (*Silence.*) I can’t remember what I am. I don’t know. (*He starts to clap his hands.*)” (McGUINNESS, 1997, p. 20).

¹³⁶ “ANNAS. [...] File, have you heard of a place where people go and listen to stories? / FILE. We tell our histories – / ANNAS. But not in the way his people tell theirs. They pay to enter – / FILE. Pay? /

“Mas não da forma que o povo [inglês] conta as deles” (McGUINNESS, 1997, p. 25). O teatro, como uma forma lucrativa de sustento, mostra histórias carregadas com ficção e imaginação. McGuinness cria William (obviamente apropriando-se da essência histórica relacionada a Shakespeare) que, mesmo estando à mercê da sorte, é livre para representar quem quer que seja. A princípio não precisaria louvar sua rainha e poderia se mover entre dois países quando e como desejasse. A mensagem subliminar seria que o dramaturgo (William) pode *mudar* as coisas da forma que lhe convém? A mutabilidade só pode ser alcançada através do teatro? Seria interessante pensar sobre estas questões durante a elaboração de uma peça como *Mutabilitie*, que tem a mudança como um de seus temas principais. O encontro que um espectador tem com o Shakespeare recriado na peça mantém-no em sintonia com o momento da elaboração de um texto dramatúrgico, com o processo da encenação e com a produção teatral.

Contudo, o Shakespeare de McGuinness não está satisfeito com o teatro e quer abandoná-lo pelo serviço civil. Em uma cena quadripartida, ou seja, onde há quatro conversas fluindo ao mesmo tempo, irlandeses e ingleses conversam sobre a colonização e sobre como encontraram uma forma de viver na Irlanda. Curiosamente, tanto William como Elizabeth querem ficar na Irlanda, compactuando com o discurso colonialista em *Mutabilitie*. Elizabeth diz que começou a amar a Irlanda e os irlandeses, pois vê neles uma forma de revelação:

Eu admito o meu erro, como Edmund admite os erros deles sobre as leis e costumes tão prontamente. Mas neles, posso traçar as raízes da

ANNAS. Money. To enter. That is how they keep the theatre – / FILE. Theatre? / ANNAS. That is what they call this place, yes. In this theatre they can be kings or queens or men and women” (McGUINNESS, 1997, p. 25).

reforma e da revelação. Sim, eu os salvei, mas eles também me salvaram.¹³⁷ (McGUINNESS, 1997, p. 47)

Já William conta a Edmund sobre sua vontade de permanecer na Irlanda, exercendo o serviço civil, ao que Edmund responde: “Quando estive pela última vez em Londres, eu entendi que o teatro já era o serviço civil” (McGUINNESS, 1997, p. 50).¹³⁸ O teatro era frequentemente realizado sob o patrocínio da coroa e precisava estar formatado de acordo com normas específicas para poder ser representado. O que William queria abandonar era a sua identidade de dramaturgo inglês.

Durante a cena, William conversa com File, cujas preocupações são apenas com o fato de que ele é o salvador que ela tanto esperou. Ela também quer convencê-lo de que ele é católico, o que seria de muita importância para o desenvolvimento de suas futuras funções. O diálogo de File e William se junta ao de Maeve e Sweney e, entrelaçando-se, ouvem-se os pedidos de File que se combinam com as perguntas de Sweney sobre o seu poder soberano sobre a Irlanda. Na verdade, até ele mesmo, que é louco, sabe que não tem mais poder algum. Pouco depois, Annas e Richard se envolvem nos diálogos dos dois pares. Annas pergunta a Richard se pode ir com ele à Inglaterra, enquanto ele expressa sua vontade de voltar para casa. Finalmente Edmund e Elizabeth começam a participar do diálogo dos três pares, falando sobre o súbito interesse que Elizabeth tem pela Irlanda. Nesse momento da peça, todos os personagens, na verdade, representam a essência do teatro, onde uns desempenham papéis para outros. A cena termina com File dizendo: “Neste seu teatro você fará nossos mortos ressuscitarem, William. Você ressuscitará nossos mortos irlandeses, inglês” (McGUINNESS, 1997, p.

¹³⁷ “I admit my error as Edmund admits so readily to their errors of law and custom. But in them, I can trace the roots of reformation and revelation. Yes, I have saved them, but they too have saved me” (McGUINNESS, 1997, p. 47).

¹³⁸ “When I was last in London, I understood the theatre was now the civil service” (McGUINNESS, 1997, p. 50).

61).¹³⁹ Assim, o palco se transforma com um conjunto de vozes que, por fim, acabam todas se entendendo, por possuírem necessidades particulares muito parecidas.

Essa confusão de diálogos onde todos se compreendem prenuncia o momento metateatral de *Mutabilitie* – William literalmente invoca, como se fosse parte de uma manifestação mágica, uma peça sobre a Guerra de Troia. Todo o momento é constituído por música, o que intensifica o momento mágico. Ao conversar com Joseph Long, McGuinness (1998) comenta:

Aqui você tem uma redução da base inteira da civilização ocidental, a história de Troia, contada pelos irlandeses, que estão tomando o controle [desta história] e apresentando-a com sua própria voz particular. Por essa razão é que [a performance] tinha que ser acompanhada por música, vocalizada em tons altos e cantada.¹⁴⁰
(*Apud* DEAN, 2010, p. 89)

Um dos momentos mais enfáticos da tradução cultural em *Mutabilitie* corresponde tanto quanto à maneira como a peça de Troia é apresentada ao público (através de canções), como pelo próprio enredo que lembra os constantes embates entre a Irlanda e a Inglaterra. A situação inteira alude à questão de que o teatro mostra-se como um tipo de mágica ou de milagre que pode fazer com que eventos mal sucedidos possam ser revertidos ou com que a vida surja novamente. Tudo acontece porque File lhe pede para ressuscitar os mortos. O sentido metafórico de seu pedido talvez vá além do que ela realmente lhe pede, mas, através da peça, não é fácil perceber se a poeta quer que os mortos nas Guerras de Munster revivam concretamente, ou se quer que a memória deles permaneça viva através dos tempos. Seja como for, *Mutabilitie* sugere que os mortos só podem viver novamente em uma peça teatral.

¹³⁹ “In this your theatre you will make our dead rise, William. You will raise our Irish dead, Englishman” (McGUINNESS, 1997, p. 61).

¹⁴⁰ “Here you have a reduction of the whole basis of the Western civilization, the story of Troy, told by the Irish, who are taking control of it and presenting it in their own particular voice. That is why it had to be accompanied by music, belted out, and sung” (McGUINNESS, 1998, *apud* DEAN, 2010, p. 89).

McGuinness sobrepõe a história irlandesa à troiana, mostrando sua técnica metateatral, que é inerentemente não-realística, para fazer o espectador lembrar do artífice a trabalho. O teatro transforma-se em uma oração aos mortos, cheia de música e magia, quando William, bêbado, lembrando de seu filho morto, junto a Ben, Richard, Hugh e File, que também têm em suas memórias as mortes de seus próprios filhos, procura falar com seu filho:

*De seu bolso, William pega um brinquedo de criança.
Ele o embala e canta.*

O seu gato está adormecido diante do fogo.
Imagine, criança, o que ele vê,
Não existem poderes que sejam mais elevados,
Senhor, que bobos, nós mortais somos.
O gato conspira roubar o creme
E segura seu hálito pútrido e perfumado.
Doce criança, isto é tudo exceto os sonhos mais estranhos
Até que terminem na morte mais escura.
Um gato preto fala comigo às vezes
E faz da minha arte uma bruxa de ofício.
Eu chamo esse gato pelo teu nome suave,
E, então, ouço os espíritos rirem.¹⁴¹
(McGUINNESS, 1997, p. 74)

A cena do metateatro mostra reflexões sobre a vida e o teatro, como neste prenúncio de uma peça renascida pela magia quase inocente soprada pelos lábios de William. Como diz o excerto selecionado para a epígrafe deste capítulo, os seres humanos são mortais ingênuos que pensam ser capazes de mudar a vida ou a morte, mas, então, ainda existem os “sonhos mais estranhos”, vistos pelos olhos do gato, e que acabam na “morte mais escura”. O gato, que pode representar o dramaturgo no momento em que elabora uma peça teatral, tem o hálito pútrido, mas, ao mesmo tempo, perfumado, pois faz renascer os mortos trazendo a ilusão da vida. Além disso, ele faz da arte dramática uma bruxa

¹⁴¹ “*From his pocket William takes a child’s toy. He cradles it and sings. / Your cat’s asleep before the fire. / Wonder, child, what does it see, / There are no powers that are higher, / Lord, what fools we mortals be. / The cat, it plots to steal the cream / And holds its putrid, perfumed breath. / Sweet child, it’s all but strangest dreams / Until they end in darkest death. / A black cat speaks to me at times / And makes my art a witch of craft. / I call that cat by your soft name, / And then I hear the spirits laugh*” (McGUINNESS, 1997, p. 74).

que, através de magia, invoca a ideia de que a morte pode ser evitada, pois existe sempre a representação para manter todas as coisas vivas.

Depois do sopro mágico, os “*irlandeses aparecem diante deles para representar a Queda de Troia. Maeve representa Hecuba, Annas representa Cassandra, Sweney representa Priam, Donal e Niall representam seus filhos*” (McGUINNESS, 1997, p. 76).¹⁴² A família real irlandesa representa os troianos. A Guerra de Troia é interessante para *Mutabilitie* como um todo, pois diz respeito a uma guerra entre nações rivais que facilmente pode ser associada às vivenciadas pela Inglaterra e a Irlanda.

A elaboração de um encontro fictício entre Shakespeare e Spenser caracteriza um passado histórico sendo evocado para ser colocado a julgamento e à crítica, de maneira muito similar ao que tanto Shakespeare como Jonson realmente fizeram, em sua época, ao reescreverem histórias da Roma antiga para criticar o governo de seu tempo. Como sugere Dean, “*Mutabilitie* é bem menos centrada na exatidão histórica do que em usar o passado para falar ao presente” (DEAN, 2010, p. 83).¹⁴³ A presença dos irlandeses no palco é uma tentativa de criar vínculos entre histórias do passado, do presente e do futuro (representado pelo momento contemporâneo). O metateatro em *Mutabilitie* possui caráter crítico e reflexivo tanto sobre momentos históricos quanto sobre formas artísticas e suas relações com a tradição. A representação que fazem caracteriza-se como uma forma de reflexão sobre o passado literário.

A Transposição de Fragmentos Históricos, Biográficos e Políticos para Mutabilitie.

Em 1580, Spenser foi para a Irlanda como emissário real da corte da Rainha Elizabeth e também serviu às forças armadas inglesas durante um período conhecido

¹⁴² “*The Irish appear before them to perform the fall of Troy. Maeve plays Hecuba. Annas plays Cassandra, Sweney plays Priam, Donal and Niall play his sons*” (McGUINNESS, 1997, p. 76).

¹⁴³ “*Mutabilitie* is far less focused on historical accuracy than on using the past to speak to the present” (DEAN, 2010, p. 83).

como “Second Desmond Rebellion”.¹⁴⁴ Aquele período proporcionou ao poeta amplo contato com o povo irlandês, uma vez que, depois da derrota da Irlanda, Spenser foi presenteado com terras confiscadas em Cork para a implantação das “Munster Plantations”, durante a reconquista da Irlanda pela rainha inglesa e, então, permaneceu na Irlanda por dezoito anos.

Seu poema épico, *The Faerie Queene*, escrito em forma de alegoria fantástica, trata da luta entre católicos e protestantes, sempre homenageando a Dinastia Tudor e, em especial, a Rainha Elizabeth. Considerado um dos trabalhos mais importantes da carreira de Spenser, o poema foi escrito, quase em sua completude, quando viveu na Irlanda, entre os anos 1590 e 1596; os “Two Cantos of Mutabilitie”, parte final de *The Faerie Queene*, foram inseridos mais tarde, em uma nova publicação do Folio do poema, em 1609.

Evidentemente, durante a transposição da história da vida de Spenser na Irlanda, McGuinness considerou algumas características básicas da dramaturgia, como forma de organizar as informações que selecionou para a construção do texto dramatúrgico. Logo, cuidados com a preparação do enredo, com a construção dos personagens e com a apresentação da linguagem foram pontos essenciais a serem considerados. O processo de criação de *Mutabilitie* parte de um universo pré-estabelecido que é o contexto que envolve as diegeses tanto dos relatos históricos do período, reconstituídos por historiadores, como aquelas verificadas em *A View of the State of Ireland* e nos “Two Cantos of Mutabilitie” – já explicitando uma combinação de fatos, mitos, alegoria e atividade criativa por parte de McGuinness. Se considerarmos os diálogos existentes entre gêneros ou mídias, podemos entender que, durante a reelaboração, a

¹⁴⁴ Rebelião liderada pelo rebelde irlandês Gerald Fitzgerald of Desmond, morto em 1583 (HADFIELD, 2001, p. 29).

reinterpretação e a recriação do texto histórico e posterior transposição ao palco, o novo texto apresenta inúmeras mudanças.

Ainda que o tempo e espaço da peça sugiram os mesmos daqueles vividos por Spenser, ou seja, aproximadamente o ano de 1598, no castelo Kilcolman, em Cork, a realidade formada em *Mutabilitie* difere daquela encontrada nos textos de Spenser e até mesmo nos textos históricos e biográficos. Principalmente o espaço foi reestruturado segundo a contradição do ponto de vista da ação dramática, que dá lugar ao protagonista irlandês e não ao próprio Spenser, como principal indicação para McGuinness estruturar a peça. Assim, os textos-fonte se reorganizam sob o olhar anônimo dos irlandeses que aparecem em *A View of the State of Ireland*. As situações daí decorrentes constituem as motivações, os conflitos, as resoluções e o desenlace de *Mutabilitie*. Logo, a primeira grande transformação advinda com a tradução escrita do texto-fonte é a reestruturação de uma nova realidade na peça. Durante esse processo, McGuinness faz os primeiros ajustes da cultura-fonte à cultura-alvo.

A construção do texto teatral foi elaborada através de alterações, cortes e adições dos textos-fonte, com um novo sistema de personagens que possuem funções e perfis específicos em *Mutabilitie*. Além disso, como acontece em *Innocence* e em *Speaking like Magpies*, a linguagem procurou ajustar-se à do público-alvo; novos diálogos foram criados e, outros, reconstituídos a partir das diversas combinações feitas com os textos de partida e, principalmente, da interpretação particular de McGuinness. As ações desenvolvidas nos textos históricos foram estritamente selecionadas e, então, com frequência, aquelas que pareciam ter sido verificadas como não tendo muita relevância para alguns biógrafos e historiadores passam a ser a alma da peça, caracterizando desvios e desleitura – e.g. os reis irlandeses são mais detalhados que a Rainha Elizabeth, File é tão relevante quanto Spenser, William tem mais características irlandesas que inglesas e a perspectiva cultural é irlandesa. Enfim, McGuinness precisou

apropriar-se das informações nos textos-fonte que utilizou e, a partir de então, usar de sua capacidade criativa para imaginar o que poderia ter acontecido em ocasiões em que a história não fornece nenhuma indicação.

O que acontece em *Mutabilitie* é, então, um processo similar àquele descrito por Sanders para a apropriação, ou seja, “uma jornada mais decisiva para fora dos textos-fonte em direção a um produto ou domínio cultural inteiramente novo”¹⁴⁵ (SANDERS, 2006, p. 26). Além disso, ao teorizar sobre a interculturalidade no teatro, Pavis afirma que se a cultura é definida como “apropriação semiótica da realidade social, a sua tradução é outro sistema semiótico que não apresentará problemas desde que uma relação de interpretância tenha sido proposta” (PAVIS, 2008, p. 145). *Mutabilitie* caracteriza-se pelo emprego de informações sobre fatos e personalidades históricas inglesas de uma forma particular e reconstruída, indicando, também, um processo de apropriação. Assim, ainda que se possa claramente verificar o estabelecimento de um paralelo principalmente entre uma biografia de Spenser e a vida de Edmund, na essência de *Mutabilitie*, também se pode observá-la como um trabalho artístico auto-suficiente verificado dentro do contexto irlandês. Isso também acontece de maneira análoga em *Innocence* e em *Speaking like Magpies*.

Um dos primeiros passos para uma análise do processo de transposição de *Mutabilitie*, que também foi observado nas outras duas peças selecionadas para esta tese, é o entendimento de que não existiu uma transposição direta, como se fosse simplesmente a passagem de um texto para outro. Existindo, na estruturação de *Mutabilitie*, somente fragmentos de informações de *A View of the State of Ireland*, de *The Faerie Queene* e de textos históricos ou biográficos não revelados por McGuinness,

¹⁴⁵ “[A] more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain” (SANDERS, 2006, p. 26).

a tradução considerou a relevância de certas passagens nestes textos que fizeram com que o processo de transposição cultural tivesse sucesso.

Em *Mutabilitie*, McGuinness trabalha com a questão da mudança, segundo algumas conotações, começando por esta: os textos-fonte e seus pontos de vista, a biografia e a história mudam drasticamente na peça, e formam uma nova estrutura e significado. Somente os pontos mais gerais sobre Spenser podem ser reconhecidos pelo público, ou seja, o fato de que o poeta inglês morou na Irlanda durante certo tempo, que escreveu partes de sua obra poética naquele país e que voltou para a Inglaterra após um incêndio em seu castelo. Com isso, propositalmente, McGuinness incita questionamentos sobre o que pode ser considerado “verdadeiro” nos textos históricos e biográficos. Também existem as ideias de mudança de poder na Irlanda, que passa ao domínio inglês e de mudança do ponto de vista cultural, que deixa de ser inglês para ser irlandês.

A transposição considerou o uso do inglês falado na Irlanda. Assim como a música, a linguagem é certamente outro elemento decisivo ao processo de interculturalidade, da mesma maneira que acontece em *Innocence* e em *Speaking like Magpies*. Ela se revela importante à expressividade do tema em *Mutabilitie*, para compor a interação entre irlandeses e ingleses. Porém, na ocasião das primeiras apresentações da peça, esse assunto deixou críticos teatrais e historiadores impressionados com o grau de liberdade criativa que McGuinness usou para reescrever eventos do passado. A historiadora Patricia Palmer (2001) sugere que a representação de Munster do século XVI, em *Mutabilitie*, “descomplicadamente anglofônica é profundamente problemática” (*Apud* DEAN, 2010, p. 82),¹⁴⁶ pois, naquela época, o gaélico era usado pela maioria dos irlandeses, dificultando a comunicação fluente entre os dois povos. Contudo, qualquer um que confunda o teatro com história erra no ponto

¹⁴⁶ “[U]ncomplicatedly Anglophone is deeply problematic” (PALMER, 2001, *apud* DEAN, 2010, p. 82).

da leitura da interpretação teatral, cuja estrutura geralmente é construída de forma muito criativa e principalmente querendo demonstrar que existe a possibilidade de entendimento entre duas épocas tão distantes que pode se realizar através da linguagem. Realmente a região de Munster do final do século XVI não era inteiramente anglofônica e não há notícias de que algum poeta da corte irlandesa tenha sido uma mulher. Estas e muitas outras “tomadas de liberdade” com o texto histórico e, também, com o mitológico, são as razões de estarmos vislumbrando as coisas de horizontes diferentes e, sem dúvida alguma fazem aquilo que poderia já estar morto viver na contemporaneidade.

O cenário constituído pela floresta junto ao castelo, por outro lado, indica alguns dos desafios enfrentados por McGuinness para imaginar o período, o local, o vestuário e o estilo da peça. Refletir sobre as possíveis razões de suas escolhas recai na verificação do teor ideológico existente na peça e que abrange assuntos da Irlanda atual. Trabalhos artísticos geralmente apresentam imagens alternativas ou contra-hegemônicas dos discursos dominantes, algumas vezes sugerindo possibilidades libertárias, emprestando-lhes uma voz socialmente crítica. Em *Mutabilitie*, a visualização dos conquistadores e dos conquistados em suas determinadas representações de classes e posições no palco fornece mensagens que são veiculadas ao público irlandês e ao inglês e que, entre muitas, também dizem respeito ao que muda na história quando ela é recontada sob uma perspectiva diferente.

O mesmo acontece com a construção dos personagens. A partir dos livros de história, conhece-se um Spenser extremamente talentoso e fiel às ordens da Coroa. Durante muito tempo, ele foi enaltecido por historiadores britânicos, mas, como o Caravaggio de *Innocence* e o James de *Speaking like Magpies*, Spenser aparece como um homem comum, em *Mutabilitie*. McGuinness o delineia principalmente a partir de informações obtidas com a leitura de *A View of the State of Ireland* e de relatos de seu

relacionamento com o povo irlandês subjugado depois das Guerras de Munster. Csilla Bertha comenta que

Mutabilitie não objetiva julgar Spenser, nem oferecer uma *apologia pro vita sua*. Ao invés disso, a peça tenta fornecer uma leitura empática e sensível de algumas das ambiguidades de seu comportamento – do leal servo colonial com uma visão devidamente restrita, que, contudo, é mais humano como indivíduo do que sua função demanda.¹⁴⁷ (BERTHA, 2002, p. 307).

Certamente, McGuinness não submete Spenser a julgamento em *Mutabilitie*, mas se posiciona como um irlandês que sabe o que significou a colonização sangrenta sofrida na Irlanda e o escritor inglês fazia parte dela. Assim, por propósitos particulares de interpretação ou de expressão de uma ideologia em *Mutabilitie*, McGuinness “lê” e “vê” Spenser como um homem que, a despeito de sua posição social, faz suas críticas aos irlandeses do período como qualquer inglês politicamente conscientizado de sua época poderia ter feito. Por trás disso, encerra-se a ideia de que documentos históricos podem veicular histórias não efetivamente verídicas, mas sim apenas interpretações delas, segundo seus historiadores.

Spenser foi modelado como o poeta que louva sua rainha inglesa, ao mesmo tempo em que é o oficial real que menospreza os irlandeses, características facilmente reconhecíveis em Edmund. Sabe-se, a partir de relatos e dos poemas que escreveu enquanto esteve na Irlanda, que Spenser amava o cenário irlandês,

o seu lar espiritual tanto quanto seu lar ‘real’, emocional na Irlanda, pois Arlo Hill (um *setting* para ‘Two Cantos of Mutabilitie’) é tanto um tipo de Éden como uma montanha favorita próxima à propriedade Kilcolman de Spenser.¹⁴⁸ (HAMILTON, 2006, p. 288)

¹⁴⁷ “*Mutabilitie* does not aim either to judge Spenser, or to offer an *apologia pro vita sua*. Instead, the play attempts to give a sensitive and empathic reading of some of the ambiguities of his behavior – of the loyal colonial servant with a duly restricted vision, who, however, is more humane as an individual than his role demands” (BERTHA, 2002, p. 307).

¹⁴⁸ “[H]is spiritual home as well as his ‘real,’ emotional home in Ireland, for Arlo Hill (a setting for ‘Two Cantos of Mutabilitie’) is both a type of Eden and a favorite mountain near Spenser’s Kilcolman estate” (HAMILTON, 2006, p. 288).

O local bucólico inspiraria muitos poetas e escritores da época. Willy Maley, em *Salvaging Spenser*, acrescenta que “para a possibilidade de estar seduzido pela cultura gaélica, a inveja de Spenser pelo status exaltado dos bardos, bem como sua admiração por seu trabalho, é tão indisfarçada quanto inegável” (MALEY, 1997, p. 82).¹⁴⁹ Contudo, deve-se considerar que fazia parte da interação filosófico-ideológica daquela mesma época a concepção de irlandeses como sendo diferentes e inferiores aos ingleses, não necessariamente por inveja de seus trabalhos, mas porque eles não seguiam as mesmas regras, nem comungavam das mesmas opiniões acerca da política e da religião. Sob a luz dessas informações, McGuinness cria Edmund, que tem a admiração que Spenser sentia pelo lugar onde morava, mas não deixa de impregnar seu personagem também com o sentimento de desprezo que o escritor inglês acabou registrando em *A View of the State of Ireland*:

Se eu não os tivesse salvado, Elizabeth, como eles poderiam se salvar? Eles choravam à minha porta como animais, suplicando por comida e abrigo. Com dura retenção eles não provaram ser animais úteis? Eu os salvei. Anime-se. Eles, você e eu não vimos as últimas guerras de Munster? [...] A mesma província de Munster era a terra mais rica e abundante, cheia de milho e gado, que você teria pensado que eles devessem ter sido capazes de suportar mais tempo, contudo, antes de um ano e meio, eles foram trazidos a tal miséria, assim qualquer coração de pedra teria lamentado da mesma forma. Por todo canto das florestas e *glens* eles vinham rastejando com suas mãos, pois suas pernas não podiam sustentá-los. Eles pareciam anatomias da morte, eles falavam como fantasmas chorando de suas sepulturas e se eles achassem um terreno com agrião ou trevo, lá eles se reuniam como a um banquete para a ocasião, contudo, incapazes de continuar juntos a tudo isso; em pouco tempo não havia sobrado coisa alguma, e um país mais populoso e abundante de repente deixou um vazio de homens e animais; contudo, é certo que em toda aquela guerra, muitos não pereceram pela espada, mas todos pela extrema fome, que eles mesmos tinham produzido, nessas últimas guerras de Munster.¹⁵⁰ (McGUINNESS, 1997, p. 12)

¹⁴⁹ “[F]or the possibility of his being seduced by Gaelic culture, Spenser’s envy of the exalted status of the bards, as well as his admiration for their work, is as undisguised as it is undeniable” (MALEY, 1997, p. 82).

¹⁵⁰ “Had I not saved them, Elizabeth, how could they save themselves? They cried at my door like animals, begging for food and shelter. With hard restraint have they not proved themselves to be useful animals? I have saved them. Rejoice. Have they and you and I not seen these late wars of Munster? [...] The same province of Munster was a most rich and plentiful country, full of corn and cattle, that you

Esse comentário de Edmund foi reescrito a partir de um trecho em *A View of the State of Ireland*.¹⁵¹ Através do conhecimento que o público tem sobre a história do poeta na Irlanda, fica clara a sua correlação com o personagem Edmund de McGuinness e também com o conceito que o próprio Spenser tinha sobre o povo irlandês. Ao trazer à luz algumas das opiniões do poeta, a intensidade dos embates e, eventualmente, o desmantelamento do poder irlandês podem ser entendidos. Além disso, seu posicionamento político, que é altamente explícito em *A View of the State of Ireland*, pode também ser observado em *The Faerie Queene*, que é extremamente alegórico; Andrew Hadfield afirma que

até mesmo as seções do poema mais aparentemente inocentes e parecidas com sonhos podem ser reflexões sobre problemas políticos contemporâneos. [...] Até mesmo as fantasias mais aparentemente benignas são políticas.¹⁵² (HADFIELD, 2001, p. 5)

Exatamente por ser alegórico, *The Faerie Queene* acaba se revelando político e McGuinness trabalha com estas duas características do poema. No entanto, mesmo ao mostrar Edmund apresentando o seu ponto de vista sobre a condição dos irlandeses, os

would have thought they should have been able to stand long, yet before one year and a half, they were brought to such wretchedness, as that any stony heart would have rued the same. Out of every corner of the woods and glens they came creeping forth upon their hands for their legs could not bear them. They looked like anatomies of death, they spoke like ghosts crying out of their graves, and if they found a plot of watercress or shamrocks, there they flocked as to a feast for the time, yet not able long to continue therewithal; that in short space there were none almost left, and a most populous and plentiful country suddenly left void of man and beast; yet sure in all that war, there perished not many by the sword, but all by the extremity of famine, which they themselves had wrought, in these late wars of Munster” (McGUINNESS, 1997, p. 12).

¹⁵¹ “[T]hey were brought to such wretchedness, as that any stony heart would have rued the same. Out of every corner of the woods and glynnes they came creeping forth upon their hands, for their legges could not beare them; they looked like anatomies of death, they spake like ghosts crying out of their graves; they did eate the dead carrions, happy where they could finde them, yea, and one another soone after, insomuch as the very carcasses they spared not to scrape out of their graves; and, if they found a plot of water-cresses or shamrocks, there they flocked as to a feast for the time, yet not able long to continue therewithal; that in short space there were none almost left, and a most populous and plentifull countrey suddainely left voyde of man and beast; yet sure in all that warre, there perished not many by the sword, but all by the extremetie of famine, which they themselves had wrought” (SPENSER, 1997, p. 101-02).

¹⁵² “[E]ven the most apparently innocent and dream-like sections of the poem may be reflections on contemporary political problems. [...] Even the most apparently benign fantasies are political” (HADFIELD, 2001, p. 5).

trechos das obras de Spenser e de Shakespeare que aparecem em *Mutabilitie*, de uma maneira geral, foram selecionados e organizados para expor um ponto de vista distinto.

A peça fala sobre uma antiga história sendo trazida ao presente. A apropriação da história age como um questionamento sobre o autor do texto-fonte ser ou não um detentor de verdades, e, durante o questionamento, a apropriação em si já mostra as verdades sendo transformadas durante um processo criativo e autoral, pois, lembrando o que Pavis observou sobre a apropriação, existe uma equivalência dela à escritura e sucessiva encenação de *um novo trabalho*, tão original quanto o texto que foi seu ponto de partida (PAVIS, 2008, p. 125). Desse modo, a apropriação resulta de/em interpretação, intervenção e desestabilização radical do texto original. Ela implica, também, em recriação e produção de novos sentidos.

Recentemente o aspecto não-literário de Spenser, que possui valor por evidenciar sua função como secretário real na Irlanda, tem recebido atenção de vários críticos literários e históricos. É possível que um pensamento mais politizado e consciente da perspectiva irlandesa acerca dos acontecimentos ocorridos na era elisabetana apenas começou a dar passos maiores a partir da segunda metade do século XX; antes disso, é provável que o enaltecimento da mentalidade imperialista de *A View of the State of Ireland* fosse mais frequente. Ainda ao final do século XIX, o ponto de vista dos irlandeses sobre aquela época era considerado completamente irrelevante, como se pode observar em *Ireland under Elizabeth and James the First*, escrito por Henry Morley:

A View de Spenser ... acrescentara amplitude e profundidade ao registro da grande luta sob Elizabeth e ligara a ela o empreendimento de um bom homem para interpretar seu valor e mostrar o caminho para um futuro mais feliz.¹⁵³ (MORLEY, 1890, p. 13)

¹⁵³ “Spenser’s *View* ... would add breadth and depth to the record of the great struggle under Elizabeth, and join to it a good man’s endeavour to interpret its significance and show the way on to a happier future” (MORLEY, 1890, p. 13).

Comentários como “um bom homem” e “um futuro mais feliz” de Morley depreendem a negação da perspectiva irlandesa e a exaltação da soberania inglesa, gestos que se desarticulariam apenas com a progressiva descolonização e fortificação da nação irlandesa.

Dois historiadores que escreveram sobre o começo do período moderno na Irlanda, Ciarán Brady e Nicholas Canny, diferem em suas argumentações sobre *A View of the State of Ireland*. Brady afirma que Spenser defendia o extermínio de grande parte da população irlandesa e a forma dialógica do manuscrito apenas servia para mascarar a proposição genocida (BRADY, 1989, p. 31-32). Por outro lado, Canny explica que, ao contrário do extermínio, Spenser defendia uma política de reforma social, ainda que por meios drásticos (CANNY, 1996, p. 252-267). Contudo, em diversos pontos de seus trabalhos, os dois historiadores concordam: mudanças deveriam ser feitas – o povo irlandês não deveria continuar incivilizado.

Em 1934, W. L. Renwick apresentou uma visão imparcial para a leitura de *A View of the State of Ireland*. Segundo o estudioso, a arte e a pesquisa concernentes a Spenser deveriam ser valorizadas de acordo com suas próprias medidas:

A nossa preocupação aqui não é com os acertos e erros da Irlanda, nem com uma apologia, condenação ou moralização tardia, mas com os arredores e experiências de um homem, que interessam a alunos de literatura porque esse homem foi um grande poeta e a alunos de história porque a sua é a melhor declaração de opinião oficial de um período difícil. Os dois interesses são mutuamente excludentes ... Nossa preocupação é com Spenser, e este comentário, consequentemente, não é argumentativo, mas ilustrativo.¹⁵⁴ (*Apud* MIKAMI, 2002, p. 109)

¹⁵⁴ “Our concern here is not with Ireland’s rights or wrongs, nor with belated apology, condemnation, or moralizing, but with one man’s surroundings and experience, which interest students of literature because that man was a great poet, and students of history because his is the best statement of official opinion at a difficult period. The two interests are mutually exclusive ... Our concern is with Spenser, and this commentary, accordingly, is not argumentative, but illustrative” (RENEWICK, 1934, *apud* MIKAMI, 2002, p. 109).

Ainda que a leitura de Renwick sobre *A View of the State of Ireland* demonstre a valorização de Spenser nas artes e na história, não importando sob qual perspectiva, se inglesa ou irlandesa, seu comentário mostra a tendência historiográfica de um período (da década de 1930) e a ausência de qualquer tipo de posicionamento político que pudesse fornecer um olhar crítico à história, uma vez que considera sua própria verificação como sendo ilustrativa (em outras palavras, “neutra”) e não argumentativa.

Ao mostrar precisamente uma interpretação dos relatos que Spenser fez acerca dos irlandeses enquanto vivia na Irlanda e, embora valorizada sua profundidade literária, *Mutabilitie* enfatiza que qualquer um que veja sua vida sob o ponto de vista irlandês pode deparar-se com o abismo existente entre a beleza e a elaboração dos poemas de Spenser e o ódio e atrocidade encontrados em seus escritos políticos. A partir do conhecimento da atividade artística e da posição oficial do poeta, enquanto morava em Kilcolman, McGuinness apropria-se de informações sobre um mundo que os livros de história dizem ter sido “real”, gesto que reproduz, em parte, uma prática exercida por inúmeros artistas e autores contemporâneos de McGuinness na Irlanda.

Em contrapartida, recentemente muitos críticos e escritores têm dado atenção à conscientização histórica de diversos momentos políticos, sociais e culturais na Irlanda. A transposição que McGuinness faz dos eventos relacionados aos anos finais do período considera uma posição crítica pós-colonialista, uma vez que discursos resultantes do crescimento ideológico daqueles provenientes das nações colonizadas começaram a ser ouvidos com maior propriedade. De um modo geral, a crítica pós-colonialista objetiva a teorizar sobre as complexidades das identidades coloniais e pós-coloniais, do pertencimento nacional e da globalização. Em *Mutabilitie*, podemos verificar os mecanismos do poder colonial, na medida em que McGuinness procura recuperar as vozes “subalternas” excluídas ou marginalizadas da história. Em relação a *A View of the State of Ireland*, McGuinness (1997) comentou:

Este é um documento muito perturbador porque é uma articulação muito clara da estratégia absolutamente brutal da colonização e da conquista por parte das autoridades elisabetanas. E isto revela um profundo desrespeito pela cultura irlandesa.¹⁵⁵ (*Apud* MIKAMI, 2002, p. 116)

Assim, seus personagens trazidos das margens para contar suas versões são conscientizados e identificáveis com irlandeses contemporâneos, o que indica uma movimentação dentro do sentido da época para a qual a peça está voltada e às características sociais que indicam uma modernização da expressão do pensamento crítico (cujas vozes não foram ouvidas pela história). A interpretação de McGuinness põe-se em paralelo ao que Edward Said afirma sobre historiadores literários, em *Culture & Imperialism*:

Geralmente é verdade que historiadores literários que estudam o grande poeta do século XVI, Edmund Spenser, por exemplo, não conectam seu plano sangrento para a Irlanda, onde ele imaginou um exército britânico virtualmente exterminando os habitantes nativos, com sua realização poética ou com a história do domínio britânico sobre a Irlanda, que continua até hoje.¹⁵⁶ (SAID, 1993, p. 54)

Said verifica a frequente e confortável leitura que se faz a partir do viés do colonizador e também daquele que foi um dia colonizado, mas não tem suficiente consciência histórica para criticar seu passado.

Como um dramaturgo pós-colonialista, a leitura de McGuinness sobre essa faceta da vida de Spenser faz com que os personagens que representam os irlandeses derrotados apresentem a consciência necessária para questionar a história. O dramaturgo mostra que situações históricas particularizadas podem fazer o público refletir

¹⁵⁵ “It is quite a harrowing document because it is a very clear articulation of the absolutely ruthless policy of colonization and conquest on the part of the Elizabethan authorities. And it projects deep disrespect for Irish culture” (McGUINNESS, 1997, *apud* MIKAMI, 2002, p. 116).

¹⁵⁶ “[I]t is generally true that literary historians who study the great sixteenth-century poet Edmund Spenser, for example, do not connect his bloodthirsty plans for Ireland, where he imagined a British army virtually exterminating the native inhabitants, with his poetic achievement or with the history of British rule over Ireland, which continues today” (SAID, 1993, p. 54).

criticamente sobre experiências passadas e sobre como elas são fatores decisivos nas mudanças políticas, econômicas, sociais e culturais, o que, nos termos de Walter Benjamin, somente podem acontecer porque

existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Neste caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. (BENJAMIN, 1985, p. 223)

O apelo para as mudanças acontece essencialmente por causa da possibilidade da conscientização histórica, observada em personagens como Maeve e File e no distanciamento entre épocas.

Possíveis biografias de Spenser, como *A Biography of Edmund Spenser*, de John W. Hales, e livros que tratam da história anglo-irlandesa do período, bem como *A View of the State of Ireland* e “Two Cantos of Mutabilitie” são textos que deram origem a Edmund e a outros personagens, que podem ser reconhecidos pela associação com a época em que viveram. Contudo, para todos eles foi traçada uma trajetória particular, que não coincide completamente com aquela descrita pelos personagens históricos, ou seja, a transposição desses personagens e a elaboração dos personagens fictícios foram feitas para atender ao significado da peça.

É relevante destacar a modernização das personalidades dos personagens irlandeses, uma vez que, condicionados àquela época, eles estariam condenados ao silêncio. Dessa forma, McGuinness cria espaços e situações que também são adequados aos personagens puramente ficcionais. A introdução de personagens ficcionais desloca hierarquias e motivos do conjunto das narrativas históricas, libertando a peça das amarras impostas pelas informações contidas nos textos formais. Um exemplo disto reside em File, que serve como eixo de verificação do olhar irlandês sobre a história. File aparece representando a classe de letrados e eruditos irlandeses que decaiu e que

agora precisa aprender a superar suas restrições culturais e ideológicas, agindo com dupla identidade, a que serve a seus superiores e a que conspira contra eles.

Assim, ainda que personagens históricos célebres participem da evolução do enredo de *Mutabilitie*, as perspectivas são de File, Hugh, Annas, Niall e Donal, que poderiam ter sido os “objetos” de análise e, muitas vezes, de desprezo, em *A View of the State of Ireland*, mas que, de acordo com W. L. Renwick (1934), a de Spenser “é a melhor declaração de opinião oficial de um período difícil” (*Apud* MIKAMI, 2002, p. 109).¹⁵⁷

A inserção de personagens verídicos que se dedicavam à poesia e ao teatro também indica a atividade metalinguística da peça, ou seja, junto ao roteiro histórico revisado criticamente, seu significado também passa a se relacionar intrinsecamente com a poesia e a dramaturgia. Edmund (Spenser), William (Shakespeare), Ben (Jonson), Richard (Burbage) e File são personagens que possuem habilidades artísticas. Com exceção de File, todos fazem alusão a personagens verídicos, cujas histórias foram apropriadas por McGuinness, durante o processo de transposição.

Enfim, vários episódios históricos verificados no decorrer da peça são complementados com ficção. Para citar um último exemplo, a questão do incêndio em Kilcolman, em 1598, está envolta em mistério, pois existem registros históricos que comprovam que ele realmente aconteceu, mas não provas de suas reais causas. Enquanto relatos históricos, como em “Spenser’s Life and Career”, de Richard Rambuss, apontam o incêndio do castelo em Kilcolman como sendo o possível resultado de rebeliões de irlandeses insubordinados (RAMBUSS, 2001, p. 30), McGuinness utiliza essa brecha na história e elabora o episódio do incêndio como sendo incitado pelo próprio Edmund:

¹⁵⁷ “[H]is is the best statement of official opinion at a difficult period” (RENEWICK, 1934, *apud* MIKAMI, 2002, p. 104).

Eu fiz o meu melhor, estas paredes emudecidas choram em toda a sua inocência. Realmente você fez [o seu melhor]. Realmente você fez. Mas você não conseguiu se suceder bem, pois eu moldei você da minha mente desordenada, sua construção é minha majestade perdida e, contudo, minha mente pode ser consertada. [...] Tenho que sentenciá-lo, meu castelo, ao castigo mais severo. Como queimamos a carne herética, então tenho que queimar a pedra herética. Você, minha grande catedral, onde minha rainha era uma deusa virgem, voltou-se à adoração do demônio. Eu tenho que libertá-lo do demônio e batizá-lo novamente com fogo. Purificadas, estas pedras estarão livres. Fogo, queime. Fogo. Fogo.

*Edmund fuge. Fogo.*¹⁵⁸ (McGUINNESS, 1997, p. 98-99)

Vale ressaltar, durante a última cena da peça, que o dramaturgo traz os assuntos da produção artística de Spenser, das diferenças religiosas e do imperialismo apenas em um curto monólogo de Edmund. Não há evidências históricas do que exatamente pode ter acontecido durante a fuga da família de Spenser para a Inglaterra, mas McGuinness cria a cena, principalmente de acordo com as próprias projeções feitas para Edmund.

Ao final de *Mutabilitie*, uma nova mudança ocorre depois que o poeta deixa a Irlanda ao iniciar-se uma nova rebelião. Afirma-se que, em 1598, Spenser foi retirado de seu castelo pelas forças irlandesas de Aodh Mór Ó Neill, nome gaélico de Hugh O'Neill (GOLWAY, 2000, p. 15-16), lembrando o Hugh de *Mutabilitie*. O escritor de *A View of the State of Ireland* morreu um ano depois, após o término do manuscrito, em 1598 (RAMBUSS, 2001, p. 33), que foi publicado somente em meados do século XVII, provavelmente por causa de seu conteúdo cáustico contra os irlandeses. O diálogo sugere a improbabilidade da Irlanda ser pacificada pelos ingleses antes do extermínio total do gaélico e da cultura celta, se necessário, através da violência e da fome. Por vezes, Spenser elogiava a tradição poética gaélica, mas constantemente usou de análise

¹⁵⁸ “I did my best, these dumb walls cry in all innocence. Indeed you did. Indeed you did. But you could not succeed, for I fashioned you from my broken mind, your masonry is my lost majesty, and yet the mind may be mended. [...] I must sentence you, my castle, to severest punishment. As we do burn heretic flesh, so I must burn heretic stone. You, my great cathedral, where my queen was virgin goddess, have turned to devil worship. I must free the devil from you and baptize you anew in fire. Cleansed, these stones will be free. Fire, burn. Fire. Fire. / *Edmund flees. Fire.*” (McGUINNESS, 1997, p. 98-99).

mordaz e ferina para demonstrar que os irlandeses descendiam de bárbaros grotescos, como Irenius fala em *A View of the State of Ireland*:

Esses são das condições mais bárbaras e relutantes de qualquer povo, acho eu, abaixo do paraíso: pois, desde a hora que entraram nessa situação, eles usam de todo comportamento bestial que possa existir para oprimir todos os homens: eles estragam, também, os súditos, como inimigos, eles roubam, são cruéis e sanguinários, cheios de sentimento de vingança e de deleite por execuções mortais, libertinos, praguejadores e praticantes de blasfêmias, comuns estupradores de mulheres e assassinos de crianças.¹⁵⁹ (SPENSER, 1805, p. 52)

A ideia que Spenser tinha dos irlandeses não era uma mentira, era uma interpretação do “outro” com quem tinha contato e também era a prática do recurso de modelagem (*fashioning*) do irlandês, usado pelos artistas da época. Assim, através dos textos que escreviam ficavam as observações sociais que faziam das classes com as quais os escritores mantinham contato. Spenser comparava as culturas e o que via era uma atividade bárbara de relacionamentos, obviamente gerados principalmente pela violência das guerras que enfrentaram.

Quando *Mutabilitie* chega ao fim, o filho de Edmund fica perdido no acampamento irlandês, após o ataque insano de Edmund ao seu próprio castelo. Os irlandeses o adotam e Hugh exclama: “Ele será criado como se fosse nosso. [...] Educado como nosso e com a natureza dele mesmo, como decretado por nossas leis, nossos costumes, nossa religião” (McGUINNESS, 1997, p. 100-101).¹⁶⁰ A criança compartilhará das tradições irlandesas, mas sua natureza sempre será inglesa e quando estiver com fome, File dará leite a ele e o alimentará. A última linha da peça, uma rubrica, mostra que algumas coisas já se transformaram: “*Eles sentam e comem.*”

¹⁵⁹ “Marrie those bee the most barbarous and loathly conditions of any people (I thinke), under heaven: for, from the time that they enter into that course, they doe use all the beastly behavior that may bee; oppresse all men, they spoile aswell the subject, as the enemye; they steale, they are cruell and bloodie, full of revenge, and delighting in deadly execution, licentious, swearers, and blasphemers, common ravishers of woemen, and mur-therers of children” (SPENSER, 1805, p. 52).

¹⁶⁰ “He is to be fostered as our own. [...]. Nurtured as our own, and natured like his own, as decreed by our laws, our customs, our religion.” (McGUINNESS, 1997, p. 100-101).

Música” (McGUINNESS, 1997, p. 101).¹⁶¹ Contudo, a colocação de Hugh a respeito da natureza do ser revela que não existe possibilidade de transformação a partir de suas origens, assim como Arlo Hill declara nos “Two Cantos of Mutabilitie”. O que existe são mudanças superficiais que fazem o mundo obedecer a lógicas específicas de tempos em tempos.

É possível verificar que *Mutabilitie* foi elaborada imaginativamente, ainda que baseada em registros históricos. Porém, a ficcionalização da história acaba gerando alguns descontentes na recepção da peça. A descaracterização que deixa a história mudada em relação àquela que tem sido veiculada à sociedade durante tanto tempo, ainda pode instigar respostas negativas, dentre alguns críticos. Após a performance dirigida por Trevor Nunn, no Royal National Theatre em Londres, a peça recebeu várias críticas, entre elas, aquelas que apontam seu viés histórico como sendo uma deficiência do dramaturgo:

‘Bem, diz-se que toda geração reescreve a história’, suspirou uma mulher perto de mim, durante o intervalo de *Mutabilitie*. Certamente, o dramaturgo Frank McGuinness não hesitou em fazer isto. É lamentável que sua aplicação da licença artística não produziu uma noite de mais entretenimento. [...] É péssimo que o Shakespeare de McGuinness não pôde ter se afogado no riacho na cena de abertura e nos poupado de muito tormento.¹⁶² (PADDOCK, 1997)

O teatro pode servir ao entretenimento. Porém, um crítico teatral estará suficientemente entretido ao analisar peças teatrais que se mostram criativas e bem elaboradas. Ao invés de considerar a estruturação histórica como uma deficiência, o próprio Murray analisa *Mutabilitie* como sendo extremamente rica no que diz respeito aos elementos dramáticos, principalmente ao que se refere à construção do cenário e à sua

¹⁶¹ “*They sit and eat. Music*” (McGUINNESS 1997, p. 101).

¹⁶² “‘Well, they say every generation rewrites history,’ sighed the woman next to me during the interval to *Mutabilitie*. Certainly, playwright Frank McGuinness hasn’t hesitated in doing so. What a pity his liberal application of artistic license hasn’t produced a more entertaining evening. [...] Too bad McGuinness[’s] Shakespeare couldn’t have drowned in that stream at the opening scene and saved us a lot of torment” (PADDOCK, 1997).

subdivisão em vários espaços cênicos que interagem entre si durante a peça e aos questionamentos sobre o que poderia ter acontecido naquele período, entre outros elementos (MURRAY, 2002, p. 162-63).

Contudo, o tom irônico daquele outro espectador crítico apenas corrobora com o desconforto em aceitar um novo olhar à história. Algumas resenhas fazem-se até ingênuas em considerar a “tomada de liberdade criativa com fatos” como algo inconstante em peças teatrais, como acontece neste excerto:

A nova peça *Mutabilitie*, de Frank McGuinness, é tão clara e convidativa quanto o riacho lamacento irlandês, em que o febril William Shakespeare tropeça durante a primeira cena. Shakespeare na Irlanda? Certamente algum engano? Bem, o Sr. McGuinness sendo palestrante em Literatura Inglesa tão bem quanto um prolífico dramaturgo, é bem versado na arte de tomar liberdades com fatos.¹⁶³ (JONGH, 1997)

Comentários dessa natureza só podem revelar o descontentamento acerca do questionamento ideológico que surge a partir de leituras de peças como *Mutabilitie*. Isso é muito transparente, porque, ao se considerarem textos escritos por irlandeses, o envolvimento com a peça acaba diferindo daquele atido pelo público inglês. Críticos irlandeses acabam elaborando resenhas, observando o valor da peça dentro do *milleu* onde estão inseridas e, por essa razão, suas resenhas tendem a ser mais positivas como este comentário feito por um colunista do *Irish Times*, David Nowlan, acerca da performance dirigida por Michael Caven e produzida pela Theatreworks Company, de Dublin:

Mutabilitie, de McGuinness, é um trabalho extraordinariamente ambicioso, cheio de metáforas efêmeras e de alusões literárias, em sua complexa totalidade talvez uma metáfora dos relacionamentos torturados entre as diferentes religiões e culturas da Irlanda e da

¹⁶³ “Frank McGuinness’s new play, *Mutabilitie*, is about as clear and inviting as the muddy Irish stream into which a feverish William Shakespeare tumbles during the very first scene. Shakespeare in Ireland? Surely some mistake? Well, Mr McGuinness, being a lecturer in English Literature as well as a prolific playwright, is well-versed in the art of taking creative liberties with fact” (JONGH, 1997).

Inglaterra e como tanto a arte como o amor podem transcender os imediatismos do conflito (NOWLAN, 2000).¹⁶⁴

Ainda que *Mutabilitie* provavelmente tenha sido inspirada por um poema de Spenser, sobre o julgamento de Mutabilidade e, principalmente, por seu texto *A View of the State of Ireland*, que mostra uma tentativa frustrada de impor a “civilização” a qualquer custo a um povo visto por ele como selvagem, a peça mostra um desenlace mais positivo do que é realmente esperado para o relacionamento entre o colonizador e o colonizado. *Mutabilitie* expõe a mudança de uma forma diferente daquela vista por Spenser, uma vez que McGuinness aplica um sentimento de esperança na relação entre irlandeses e ingleses. Essa ideia se constrói no processo de cena sobre cena, tema sobre tema elaborado pelo dramaturgo. Através de estereótipos de ingleses e irlandeses, característica que não é exclusiva de *Mutabilitie*, pois aparecem em outras das peças de McGuinness, tais como *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme*, *Carthaginians*, *Mary and Lizzie* e *Someone Who'll Watch over Me*, entre outras, *Mutabilitie* representa uma metáfora para o Acordo de Belfast, quando os políticos procuravam um cessar-fogo entre os militantes rebeldes, de acordo com o que Mikami mostra em suas análises de *Mutabilitie*. McGuinness (1997) comentou que a cena final da peça “reconhece que [os irlandeses estão] vivendo em tempos perigosos. E eventos em andamento, particularmente o romper do cessar-fogo, certamente alimentaram [a cena]” (*Apud* MIKAMI, 2002, p. 126).¹⁶⁵

Embora McGuinness não reformule, revise ou reinterprete a história particularmente contida nos “Two Cantos of Mutabilitie”, ao trazer para o presente a

¹⁶⁴ “Frank McGuinness’s *Mutabilitie* is an extraordinarily ambitious work, full of fleeting metaphors and literary allusions, in its complex totality perhaps a metaphor of the tortured relationships between the differing religions and cultures of Ireland and England and how both art and love can transcend the immediacies of conflict” (NOWLAN, 2000).

¹⁶⁵ “[I]t acknowledges that we’re living in dangerous times. And ongoing events, particularly the breaking of the ceasefire, certainly fed into it” (McGUINNESS, 1997, *apud* MIKAMI, 2002, p. 126).

memória de tempos distantes, a escolha do assunto vai além do fato do poeta inglês ter escrito pelo menos parte dos cantos durante o tempo em que viveu na Irlanda – existe, também, a evocação clara da reconciliação de duas noções importantes sobre o tempo, ou seja, a de que ele passa inevitavelmente, mas que se constitui ciclicamente: a história se repete ainda que com diferenças e conflitos recentes assemelham-se a antigos. De qualquer forma, frequentemente haverá um questionamento sobre a história e sobre como, para quê e para quem ela foi escrita. Para essa situação, White lembra que

considerados como relatos de eventos já estabelecidos como fatos, narrativas concorrentes podem ser avaliadas, criticadas e classificadas com base em sua fidelidade ao registro real, em sua compreensibilidade e na coerência de qualquer argumento que elas possam conter. Mas relatos narrativos não consistem apenas em declarações verdadeiras (proposições existenciais singulares) e argumentos; elas consistem também de elementos poéticos e retóricos pelos quais, o que de outro modo seria uma lista de fatos, são transformados em uma história.¹⁶⁶ (WHITE, 1999, p. 28)

McGuinness faz com que as duas culturas sejam observadas como díspares, mas ao mesmo tempo com possibilidades de reconciliação que não pode ser alcançada através da violência, como sugeriu Spenser em *A View of the State of Ireland*. O dramaturgo viu neste texto um ponto de partida para pensar a possibilidade de renascimento e de regeneração. *Mutabilitie* termina mostrando esperança. No entanto, *Speaking like Magpies*, que será analisada no capítulo três, não traz uma mensagem tão positiva e tem na dúvida sobre o que realmente aconteceu na história o seu principal ponto de sustentação.

¹⁶⁶ “[C]onsidered as accounts of events already established as facts, competing narratives can be assessed, criticized, and ranked on the basis of their fidelity to the factual record, their comprehensiveness, and the coherence of whatever arguments they may contain. But narrative accounts do not consist only of factual statements (singular existential propositions) and arguments; they consist as well of poetic and rhetorical elements by which what would otherwise be a list of facts is transformed into a story” (WHITE, 1999, p. 28).

CAPÍTULO 3

“LEMBRE-SE, LEMBRE-SE — COMO NÓS LEMBRAMOS?”: CONSPIRAÇÃO E AMBIGUIDADE EM *SPEAKING LIKE MAGPIES*

“Eu os ouvirei falando como pegas,
Eu soube como eles planejam roubar—
Roubar sua preciosa vida prateada”¹⁶⁷

Frank McGuinness, *Speaking like Magpies*

Publicada em 2005, *Speaking like Magpies* é, até o momento, a última peça de McGuinness que versa sobre assuntos históricos da época renascentista. Feita sob encomenda pela Royal Shakespeare Company para a comemoração dos quatrocentos anos da Conspiração da Pólvora,¹⁶⁸ a peça é também a que mais evidencia a questão da dúvida quanto à interpretação dos fatos de um determinado acontecimento histórico. *Speaking like Magpies* suscita reflexões sobre a historiografia acerca dessa Conspiração, ou seja, sobre as diferentes interpretações que historiadores fazem de um mesmo

¹⁶⁷ “I will hear them speaking like magpies. / I have heard how they mean to steal – / Steal his precious, silver life” (McGUINNESS, 2005, p. 40).

¹⁶⁸ Católicos descontentes por saberem que seu rei protestante e seu Parlamento não lhes permitiriam praticar sua religião abertamente conspiraram para explodir a Casa dos Lordes, matando o Rei James I e seus parlamentares. No entanto, alguns conspiradores começaram a enviar avisos para que alguns “inocentes” e defensores da causa católica mantivessem distância do Parlamento no dia da explosão; um destes avisos chegou ao rei e, no dia cinco de novembro de 1605, Guy Fawkes foi encontrado nos porões da Casa dos Lordes, junto a trinta e seis barris de pólvora. Ele foi preso, torturado e, por fim, revelou o nome de outros sete conspiradores. Todos foram condenados à força e antes que perdessem a consciência, tiveram seus estômagos e corações arrancados e mostrados a eles enquanto morriam. Seus corpos foram esquartejados e expostos em praça pública como um exemplo a não ser seguido.

conjunto de eventos, e também sobre a utilização de linguagens variadas para elaborarem suas narrativas. No que concerne a esse assunto, White diz que, quando se “trata de comparar interpretações distintas de um mesmo conjunto de fenômenos históricos numa tentativa de estabelecer qual é o melhor ou mais convincente, muitas vezes somos levados à confusão ou à ambiguidade” (WHITE, 2001, p. 114), isto porque um historiador pode usar as linguagens irônica, cômica e metafórica, entre outras, para tecer a “narrativa histórica” (WHITE, 2001, p. 100-102).¹⁶⁹

Com base na proposição desse filósofo da história que sugere serem as narrativas históricas “ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências” (WHITE, 2001, p. 99, ênfase do autor), este capítulo examina a fronteira entre o imaginado e o supostamente real que permeia *Speaking like Magpies*. Ao transpor para a forma dramatúrgica elementos e personagens contidos na História da Conspiração, McGuinness traz à luz a questão de como ela aconteceu ou, pelo menos, de como ela é lembrada. Além disso, no tocante ao cruzamento das culturas, essa história, uma das mais reverenciadas do nacionalismo inglês, vista diferentemente com o passar do tempo, adquire um viés irlandês na peça, no que se refere, principalmente, aos aspectos religiosos e políticos que se desenvolveram entre os dois países na época renascentista.

Levando-se em consideração que *Speaking like Magpies* não procura mostrar como foi a “real” História da Conspiração da Pólvora, mas sim, enfatizar a ficção que pode ser mostrada através dela e especificamente sem favorecer um ou outro lado da história, ou seja, não tomando partido da corte do Rei James I, nem dos católicos

¹⁶⁹ Em seu ensaio “Literary Theory and Historical Writing”, publicado inicialmente em *The Future of Literary Theory*, de 1988, White diz que “as estruturas morfológicas da metáfora, da metonímia, da sinédoque e da ironia (e o que [ele] conclui – seguindo Northrop Frye – serem seus tipos correspondentes de enredo: romance, tragédia, comédia e sátira) fornecem-nos uma classificação muito mais refinada dos tipos de discurso histórico do que aquela baseada na distinção convencional entre representações linear e cíclica dos processos históricos” (WHITE, 1999, p. 10).

perseguidos por causa de sua fé, faz-se imprescindível analisar as relações entre os dois contextos culturais, sobretudo no que tange à dialética de trocas entre a cultura irlandesa e a inglesa. Assim, a inserção da dúvida e da ambiguidade acerca de como o evento da Conspiração da Pólvora ocorreu, proporcionadas pelo uso da equivocação e da intensa exploração da querela religiosa entre católicos e protestantes, é um ponto que pode mostrar essa história através da perspectiva irlandesa.

Vale a pena ressaltar que, assim como acontece com *Innocence* e com *Mutabilitie*, não existem informações exatas sobre quais textos históricos e biográficos foram utilizados como fontes por McGuinness para a elaboração de *Speaking like Magpies*. Mikami sugere, porém, que o dramaturgo tenha entrado em contato com os conceituados livros de Antonia Fraser, *Faith and Treason: The Story of the Gunpowder Plot* e *The Gunpowder Plot: Terror and Faith in 1605*, uma vez que, em uma entrevista concedida a Andrew Billen, ele comenta sobre o trabalho da historiadora (MIKAMI, 2010, p. 122). Além destes, outro título provável é *The Cradle King: A Life of James VI & I*, de Alan Stewart.

A respeito de críticos sobre essa peça, tenho conhecimento de apenas três autoras, citadas na Introdução deste trabalho: Hiroko Mikami, que escreveu “Frank McGuinness’s Dark Masque: *Speaking like Magpies*” (2010), Anne Fogarty, “Brushing History against the Grain: The Renaissance Plays of Frank McGuinness” (2010), onde a discussão sobre a peça é sucinta, e Imke Lichterfeld, autora de “‘Timor Mortis Conturbat Me. Fear of Death Disturbs Me’ – Fear and Terror in McGuinness’ *Speaking like Magpies*” (2012). Uma vez que *Speaking like Magpies* proporciona uma grande riqueza para pesquisa, ela demanda mais atenção dos estudiosos do teatro de McGuinness.

No que concerne à elaboração dessa peça, pode-se constatar que, ao apropriar-se da História da Conspiração, McGuinness buscou encontrar um equilíbrio entre os dois

lados da história, fazendo com que as informações sobre os fatos históricos nos textos-fonte mantivessem sua essência ao serem remodelados, ainda que o texto-alvo precisasse filtrá-las e reconstruí-las, pois, como já visto, segundo Pavis, a “transferência cultural não apresenta um escoamento automático, passivo, de uma cultura para outra” (PAVIS, 2008, p. 3), mas faz com que o relacionamento entre a cultura-fonte e a cultura-alvo aconteça com reciprocidade.

Um dos objetivos deste capítulo é procurar entender se *Speaking like Magpies* pode ser analisada sob a luz do que propõe Pavis, ou seja, como uma peça onde a cultura inglesa e a irlandesa se cruzam, segundo uma relação intercultural passível de ser verificada através de elementos estético-culturais traduzidos ao enredo e à caracterização dos personagens. A princípio, optei por começar explicando a aplicação da ambiguidade na peça, pois esta característica parece compor um dos principais traços da estrutura do enredo, fazendo com que haja um questionamento sobre a verdade nos textos históricos e biográficos e sua consequente ficcionalização. Assim, McGuinness busca na figura mítica do Equivocador, no personagem histórico Padre Henry Garnet e, também, através da apropriação da atmosfera de *Macbeth*, peça contemporânea da Conspiração da Pólvora, elementos para trabalhar a equivocação – uma ferramenta de linguagem que cria ambiguidade. A seguir, verifico as apropriações de informações de narrativas históricas sobre a Conspiração da Pólvora, de biográficas sobre James I e de uma peça de entretenimento de Ben Jonson, *Masque of Blackness*, que, juntamente com o assunto da dúvida sobre o evento, participam da transposição na peça. O capítulo se encerra com um questionamento sobre a representação da Conspiração da Pólvora.

Ambiguidade e “Verdade” nos Textos Históricos e Biográficos.

A interculturalidade pode ser observada em grande parte do enredo e também no título da peça, que remete ao próprio ato de conspirar. A pega (*magpie*) é um pássaro

muito comum tanto na Irlanda como nos países que hoje pertencem à Grã-Bretanha e seu palrar barulhento já lhe rendeu uma famosa cantiga infantil, “One for Sorrow” (“Uma para Tristeza”), que tem suas origens em superstições relacionadas à pega, considerada um pássaro de mau agouro por algumas culturas, especialmente pela britânica (ingleses, norte-irlandeses, escoceses e galeses), já desde o começo do século XVI. Além disso, a ambiguidade é evidente, pois, falando ao longe, as pegas parecem produzir o som da conversa humana, quando é impossível de ser entendida. Ao escolher esse pássaro para compor o título da peça, além de referenciar o evento da Conspiração em si, pois a imagem de um grupo de pássaros falando lembra conversas secretas, McGuinness sugere que a peça trará ao palco diálogos difíceis de serem entendidos ou que invocam ambiguidade e confusão. Associada a situações de azar, a metáfora da “conversa” ininteligível das pegas também se direciona a um destino nefasto e sombrio, pois, não conhecendo o assunto sobre o qual os personagens conversam, James e seu conselheiro Robert Cecil nunca poderiam efetivamente afirmar que eles realmente conspiravam. O que há na peça são rumores e pressentimentos de que alguma coisa contra o rei poderia acontecer, por causa da tensão existente entre católicos e protestantes. Além disso, organização de populares católicos contra o rei escocês da Inglaterra lembra a todo o momento da relação conflituosa entre ingleses e irlandeses dessa mesma época.

A pega ajuda a compor a atmosfera da peça. Procurando transmitir a sensação de mau presságio, mistério e sobrenatural, McGuinness seleciona esse pássaro que, na mesma época da Conspiração, fora usado por Shakespeare em *Macbeth*, com a grafia “magot-pie”. No ato III, cena iv, momentos antes de anunciar sua ida às bruxas para saber mais sobre o futuro e sobre quem poderia estar conspirando contra ele, Macbeth, dirigindo-se à Lady Macbeth, faz ecoar o tema da conspiração:

It will have blood; they say, blood will have blood;
 Stones have been known to move, and trees to speak;
 Augures, and understood relations, have,
 By magot-pies, and choughs, and rooks, brought forth
 The secret'st man of blood. – What is the night?¹⁷⁰
 (SHAKESPEARE, 1856, p. 69)

Em “An Irish Writer and Europe, 1999-2009”, McGuinness comenta que o “texto de *Macbeth*, a mais jacobina de todas as peças jacobinas, assombra certos discursos em [*Speaking like Magpies*], também” (McGUINNESS, 2010, p. 16-17).¹⁷¹ *Macbeth* foi descrita por Manuel Bandeira como “a mais profunda [...], a mais sinistra e sanguinária tragédia de [Shakespeare]” (SHAKESPEARE, 2009, p. 9). Através de *Macbeth*, como em muitas das tragédias do dramaturgo inglês, o sobrenatural aparece em forma grotesca e como precursor da maldade, da corrupção moral e da ruína. Os elementos que simbolizam o misterioso e o sobrenatural, com atenção especial à inserção de pássaros barulhentos, consagrados como seres que trazem azar, são usados por Shakespeare para aumentar a sensação de mau presságio e mau agouro.

Na reconstituição da atmosfera atormentada da época da Conspiração, *Speaking like Magpies* expõe características similares, na medida em que as cenas se desenvolvem. As pegas prenunciam o trágico fim de uma conspiração que pode ser percebida mais claramente a partir da terceira cena da peça, durante a conversa de James com a Rainha, que diz:

Lembre-se, meu senhor, / Existem bruxas em toda parte. / Elas estão
 lançando os seus feitiços papistas – / Elas trabalham a vontade de Satã

¹⁷⁰ A tradução de Manuel Bandeira diz: “Haverá sangue. / Dizem que o sangue pede sangue. Viu-se / Pedras moverem-se, árvores falarem; / Augúrios, relações subentendidas, / Têm feito descobrir, por gralhas, pegas / E corvos, o assassino mais oculto. / Que horas da noite são?” (SHAKESPEARE, 2009, p. 101).

¹⁷¹ “The text of *Macbeth*, the most Jacobean of all Jacobean tragedies, haunts certain speeches in that play too” (McGUINNESS, 2010, p. 16).

– / Confie apenas naqueles que amam você de modo sagrado – / Em sua mãe, em sua esposa (McGUINNESS, 2005, p. 17).¹⁷²

Por outro lado, *Speaking like Magpies* revela sua valorização da ideia da equivocação, que também seria lembrada em algumas passagens de *Macbeth*, dentre as quais, uma possível alusão a Henry Garnet, padre jesuíta que foi julgado e executado por sua participação na Conspiração, pode ser encontrada durante o ato II, cena iii:

O PORTEIRO. [...] (*Batem*) Toc, toc, toc! Quem é, em nome do outro demônio? – À fé, um jesuíta capaz de jurar por qualquer um dos pratos da balança contra o outro prato; que traiu quanto pode por amor de Deus, mas não conseguiu intrujar o Céu. Entra jesuíta.¹⁷³ (SHAKESPEARE, 2009, p. 60)

O Padre Garnet, que aparece como um dos personagens da peça, escreveu “A Treatise of Equivocation”, c. 1598, um texto que encorajava os católicos a falarem de forma ambígua, ou a equivocarem, quando fossem questionados por inquisidores protestantes, a fim de que não fossem perseguidos por sua fé ao catolicismo.¹⁷⁴ Existem outras alusões à “equivocação” em *Macbeth* – assim é fácil imaginar o sobressalto que o ato católico de equivocar deve ter causado às pessoas da época.¹⁷⁵ Entre outras referências ao assunto, *Macbeth* pode ter sido uma a inspirar McGuinness a criar o *raisonneur*: o

¹⁷² “There are witches everywhere. / They are casting papist spells – / They work the will of Satan – / Trust only those who love you holily – / Your mother, your wife” (McGUINNESS, 2005, p. 17).

¹⁷³ A expressão “à fé”, “dê-me sua fé” (“give me your faith”), com o sentido de “pode acreditar em mim”, é amplamente utilizada pelo Equivocador.

¹⁷⁴ A necessidade da equivocação, que era uma doutrina dos padres católicos que justificava o fato de dar respostas não verdadeiras em questionamentos, durante a época da Conspiração evidencia a forte presença de conflitos religiosos na Inglaterra. Essa prática envolvia o uso de palavras com significados ambíguos. Uma pessoa sendo interrogada sobre ações religiosas falaria tais palavras para que não tivessem que negar sua fé ou serem condenadas por admitirem-na. A prática seria crucial para católicos que viviam na Inglaterra protestante (FRASER, 1996, p. 222). Como exemplo para esse uso, o Padre Garnet poderia usar a ambiguidade da palavra “um” (“a”), significando “qualquer” (“any”), ao dizer “Eu juro que não sou um padre” (“I swear I am not one priest”). Em sua mente ele, ele estaria dizendo: “Eu não sou o Padre Brow” (“I am not Father Brow”) (FRASER, 1996, p. 242).

¹⁷⁵ Existem algumas referências à equivocação em *Macbeth*, que podem ser encontradas nos seguintes atos, cenas e linhas: 1.3.123-126; 2.3.8-9; 2.3.30-32; 4.1.67; 4.1.76; 4.1.81; 5.8.15-16; 4.1.86; 4.1.92-94; 4.2.47; 4.3.178; 4.3.179; 5.5.42-45; 5.8.15-16; 5.8.19-22.

Equivocador. A presença de dúvida na História da Conspiração é reforçada com a criação deste personagem.

No entanto, ao criar o Equivocador, que é “*inteiramente humano na forma, mas lembra o sátiro na pintura Sátiro Chorando sobre uma Ninfa, de Piero di Cosimo*” (McGUINNESS, 2005, p. 1) (Fig. 17),¹⁷⁶ para contar a História da Conspiração, McGuinness proporciona um olhar a uma outra perspectiva da realidade, quando faz paralelos entre o mito e a história. Como consequência, o primeiro contato com o Equivocador já se apresenta como um questionamento sobre a historiografia da Conspiração – um personagem onisciente com traços mitológicos, lembrando um sátiro, que narra e participa do percurso principal de uma história tradicional. Sua aparência de sátiro pode ter se originado de leituras da peça de entretenimento de Jonson, outro intertexto importante de *Speaking like Magpies*, intitulada *The Entertainment at Althorp* ou *Althorp Entertainment* ou, ainda, *The Satyr*, representada pela primeira vez em 1603 para receber a família real que vinha da Escócia para a Inglaterra. Fraser comenta a peça, onde um sátiro recepciona os visitantes: “Era o primeiro encontro da Rainha [Anne] com o trabalho de Jonson, mas ela dificilmente poderia não se impressionar com os versos que eram tanto floreados como amistosos” (FRASER, 1996, p. 71-72).¹⁷⁷ A construção do Equivocador, que evidencia o paralelo entre a recepção que Jonson faz dos “verdadeiros” reis escoceses e a que McGuinness imagina dos personagens históricos, indica um nítido interesse do dramaturgo em mostrar que elementos históricos e ficcionais estão intrinsecamente ligados. Essa

¹⁷⁶ “*Although he is entirely human in form he resembles the satyr in Piero di Cosimo’s painting Satyr Weeping Over a Nymph*” (McGUINNESS, 2005, p. 1). A tela de *A Satyr Mourning over a Nymph* (*Um Sátiro em Luto por uma Ninfa*) (Fig. 17) é principalmente conhecida como *The Death of Procris*, ou simplesmente *A Mythological Subject*. Existem dúvidas sobre autoria, data e assunto da tela. Contudo, por não assinar seus trabalhos, a autoria foi atribuída a Piero di Cosimo, por volta de 1495. Ao que tudo indica, o tema da tela não parece estar relacionado com o tema da peça, uma vez que estudiosos da arte renascentista argumentam que a pintura deveria ser lida como um aviso a recém-casados contra os perigos do ciúme, tal como aquele que ocasionou a morte de Procris (FERMOR, 1993, p. 51-53).

¹⁷⁷ “It was the Queen’s first encounter with Jonson’s work but she could hardly fail to be touched by verses which were both flowery and friendly” (FRASER, 1996, p. 59).

composição da história junto à ficção revela que muito do que já foi escrito a respeito de fatos e personagens históricos também foi imaginado e que a imaginação e o supostamente “real” convivem na memória e no imaginário de um povo.

Speaking like Magpies inicia-se com a apresentação do Equivocador. A rubrica inicial concentra-se apenas em sua descrição; o desenrolar da peça mostra a sua importância, uma vez que desempenha diversas funções quando em contato com os demais personagens. Assim, ao aparecer a James, este sugere que o Equivocador é o seu anjo da guarda: “JAMES. Como você entrou aqui? Você é o meu anjo da guarda? / EQUIVOCADOR. Você quer que eu seja? / JAMES. Sim, quero – muito” (McGUINNESS, 2005, p. 7).¹⁷⁸ Adiante, verificamos que ele adota uma postura de confidente para (Robert) Cecil: “EQUIVOCADOR. Conte-me o que você sabe. / Enquanto eu o liberto de seu corpo / Com prazer, sem dor, / Conte-me tudo o que você sabe” (McGUINNESS, 2005, p. 39).¹⁷⁹ Para Henry Garnet, ele representa a sua consciência – o próprio título da cena, “Consciência”, já chama a atenção para o entrelaçamento proposital que existe entre o Equivocador e o padre, que é versado em equivocação: “HENRY. Quem é você? / EQUIVOCADOR. Sua consciência – não reconhece a minha voz?” (McGUINNESS, 2005, p. 44).¹⁸⁰ Para Guy Fawkes, chamado apenas de Criado, o Equivocador é somente alguém que lembra de seu passado: “EQUIVOCADOR. [...] Você é um homem corajoso. / Eu lembro o quão ferozmente – / O quão furiosamente – você lutou / Em nome de Jesus, / Em nome de Sua sagrada mãe”

¹⁷⁸ “JAMES. How did you get in here? Are you my guardian angel? / EQUIVOCATOR. Do you want me to be? / JAMES. Yes, I do – very much” (McGUINNESS, 2005, p. 7).

¹⁷⁹ “EQUIVOCATOR. Tell me what you know. / As I free you from your body / With pleasure, without pain, / Tell me everything you know” (McGUINNESS, 2005, p. 39).

¹⁸⁰ “HENRY. Who are you? / EQUIVOCATOR. Your conscience – don’t you know my voice?” (McGUINNESS, 2005, p. 44).

(McGUINNESS, 2005, p. 67).¹⁸¹ Finalmente para a Rainha (Anne), o Equivocador é aquele que procura fazê-la consciente de sua fé católica, reprimida, há muito tempo, por razões políticas:

RAINHA. Minha carne rompeu pela primeira vez –
 Dei à luz uma criança –
 Gritei o nome da minha mãe –
 EQUIVOCADOR. Não era um outro nome –
 O da abençoada Virgem Maria?
 Que pai você chamou –
 Deus – o Deus católico?¹⁸²
 (McGUINNESS, 2005, p. 72)

Assim, além de assumir um firme elo com o público, comentando sobre o que está acontecendo, algumas vezes assumindo um papel similar ao do coro elisabetano (representado principalmente por uma pessoa, geralmente narrando o prólogo e o epílogo),¹⁸³ o Equivocador tem o poder de migrar de uma cena a outra, de aparecer para quem quiser e de desaparecer, funcionando como um personagem sobrenatural, análogo às bruxas de *Macbeth* que fazem os outros personagens se direcionarem para onde querem, somente que o seu discurso indica a clara inquietação com a questão religiosa da Conspiração da Pólvora.

Quem sabe seja por isso que, nas primeiras linhas de sua fala, o Equivocador dirige-se ao espectador aludindo aos famosos versos do poema popular sobre o Fifth of November:¹⁸⁴ “Lembre-se, lembre-se – / Como nós lembramos?” (McGUINNESS,

¹⁸¹ “EQUIVOCATOR. [...] You are a brave fellow. / I remember how fiercely – / How furious – you fought / In the name of Jesus, / In the name of His holy mother” (McGUINNESS, 2005, p. 67).

¹⁸² “QUEEN. My flesh broke for the first time – / I did deliver a child – / I cried out my mother’s name – / EQUIVOCATOR. Was it not another name – / The blessed Virgin Mary? / What father did you cry to – / God – the Catholic God?” (McGUINNESS, 2005, p. 72)

¹⁸³ O coro elisabetano difere do coro grego, principalmente por este ser composto de doze ou quinze coreutas que comentam as ações e expressam compaixão ou outros sentimentos pelos personagens.

¹⁸⁴ “Lembre-se, lembre-se do Cinco de Novembro / Da traição e conspiração da pólvora. / Eu não vejo por que a traição da pólvora / Alguma vez devesse ser esquecida”. Este excerto de um poema popular sobre a Conspiração da Pólvora revela, com a ênfase da famosa frase “Lembre-se, lembre-se do cinco de

2005, p. 1).¹⁸⁵ Com a pergunta: “Como nós lembramos?”, o dramaturgo indiretamente questiona a autenticidade daquilo que pode ser lembrado, uma vez que a história dessa Conspiração, assim como era de costume até meados do século XX, foi escrita pelos detentores do poder, interessados em transmitir ao povo a confiança que seu governo precisava para poder existir como dominador. Além disso, mais do que o aspecto formal da linguagem, McGuinness valoriza a mensagem comunicada ao público, ou seja, a ideia de que os acontecimentos de 1605, na Inglaterra, devem ser relidos e revisados. Contudo, diferente do que acontece com atitudes nacionalistas ou revisionistas da história, que por vezes acabam por adotar um posicionamento contra um ou outro sistema de poder, o dramaturgo procura elaborar sua interpretação, baseado nos fatos e nas ocorrências dos quais tem conhecimento e elaborando seu texto de forma imparcial.

Para o novo texto, a transposição da história apresenta um claro diálogo com a própria narrativa histórica, mas acaba traduzindo-se de maneira independente desta. O crítico Bruce McConachie, em uma leitura da teoria de White observou não ser possível para o historiador teatral aceitar um ponto de vista objetivo. Cada um, ou cada público, observará uma cena e julgará ser ela realista ou não (McCONACHIE, 1994, p. 220). Tanto a peça quanto os textos históricos da Conspiração apresentam enredos similares e os personagens continuam históricos em sua grande maioria, mas existem algumas alterações nos perfis dos personagens que podem provocar certos questionamentos. Entre outros fragmentos de informações transpostos para a peça e verificados neste trabalho, estão os registros sobre Mary, Rainha dos Escoceses, e de seu filho James, que são relevantes à questão da linguagem ambígua.

novembro”, que uma traição à coroa inglesa e ao protestantismo jamais deveria ser esquecida. “Remember, remember the Fifth of November / The gunpowder treason and plot. / I see no reason why gunpowder treason / Should ever be forgot.”

¹⁸⁵ “Remember, remember – / How do we remember?” (McGUINNESS, 2005, p. 1).

Enquanto na história, Mary era frequentemente associada a conspirações contra o governo inglês, segundo o que observa Jacob Abbott (1876, p. 260), em *Mary Queen of the Scots*, e teve um trágico fim por causa das rivalidades políticas e religiosas do período, McGuinness opta por mostrar um acerto de contas entre as duas rainhas, em uma dimensão espiritual, mantendo a tendência à conspiração que fica representada pelo ato de equivocar. Ao mostrar outros personagens equivocando, além do Equivocador e de Henry Garnet, o dramaturgo procura compor a atmosfera da época, ao mesmo tempo em que procura demonstrar o quão frágil é o processo de arquivamento de registros históricos.

Mary participa de uma importante justaposição entre católicos e protestantes. Ela e o Equivocador dirigem-se à Rainha Elizabeth, com discursos similares, um pouco irônicos e ambíguos, nos primeiros movimentos da peça: “EQUIVOCADOR. Dê-me sua fé. / Em troca eu lhe dou – / O que eu darei? / Um espírito, um som, / Uma visão para os olhos doloridos, / Alguém que você conhece” e “MARY. Este é o meu presente. / E em troca eu peço – / Pelo que eu peço? / Pelo que eu ganhei. / Que meu filho suceda a você” (McGUINNESS, 2005, p. 2-3, 4).¹⁸⁶ Aqui, Mary equivoca por ser católica. Contudo, a equivocação na maioria dos trechos da peça tem função diferente daquela que originalmente servia aos católicos, pois a linguagem é geralmente carregada com ironia e com o tom de inquisição e, em “As Duas Rainhas”, a primeira cena, apresenta o sentimento de vingança que emana de Mary, vinda realmente como um “prato frio” depois da morte de Elizabeth. O castigo que esta e seus parlamentares sofrem é sua sucessão que realmente acontece com James, o filho de Mary. A cena a mostra sendo deliberadamente dúbia em suas opiniões, pois, após declarar que perdoaria Elizabeth, ela diz ao Equivocador que seu presente é o inferno:

¹⁸⁶ “Give me your faith. / In return I give you – / What will I give? / A spirit, a sound, / A sight for sore eyes, / Someone you know [...] This is my gift. / And in return I ask – / What do I ask for? / What I have been given. / My son succeeds you” (McGUINNESS, 2005, p. 2-3, 4).

EQUIVOCADOR. Você a guiará
 Em triunfo através do Paraíso?
 Ela caminhará
 Pelas estradas do paraíso?
 MARY. Ou do inferno—dos recônditos do inferno.
 Esse é o meu presente.
 Minha tortura para a minha prima.
 Eu posso estar mentindo.
 O meu presente não é de Deus –
 Talvez seja do demônio.
 Ela descobrirá quando acordar.¹⁸⁷
 (McGUINNESS, 2005, p. 6)

Ao acordar, Elizabeth apenas grita, após Mary dizer que ela é bem-vinda entre os mortos. Claramente, McGuinness dá voz a Mary e à expressão de sua vingança (póstuma), fazendo com que Elizabeth demonstre medo, susto, ou até sentimento de culpa, com um grito que, dentro dos limites do espaço teatral, pode falar mais que as palavras de um livro de história. A escolha de McGuinness para a ausência de palavras de Elizabeth tanto quanto a condição de mortas das duas rainhas pode também conotar a incerteza sobre as condições exatas do relacionamento entre elas.

“O grito reverbera. / Mary arrasta Elizabeth em seu caixão. / O Equivocador entra no quarto do Rei James. James adormecido é acordado pelo grito. / Ele acorda aterrorizado. Ele vê o Equivocador” (McGUINNESS, 2005, p. 6) – com estas palavras, a segunda cena, “James”, inicia-se.¹⁸⁸ O elo entre “As Duas Rainhas” e “James” é exatamente o grito que o rei ouve representativamente em seus sonhos e que simboliza a grande turbulência que foram os seus anos em meio à política e ao embate entre duas crenças religiosas na Inglaterra.

¹⁸⁷ “EQUIVOCATOR. You will lead her / In triumph through Paradise? / She will walk / The streets of heaven? / MARY. Or hell – the dens of hell. / That is my gift. / My torture to my cousin. / I may have been lying. / My gift is not God’s – / Perhaps it is the devil’s. / She will find out when awake” (McGUINNESS, 2005, p. 6).

¹⁸⁸ “*The scream rebounds. / Mary drags off Elizabeth in her coffin. / The Equivocator has entered the bedroom of King James. / The sleeping James is woken by the scream. / He wakes up, terrified. He sees the Equivocator*” (McGUINNESS, 2005, p. 3).

A montagem da peça no People's Theatre, em Newcastle, mostrou o próprio James levantando-se de um caixão, no lugar de Elizabeth. Peter Lathan nos conta que há “um grito e um ‘cadáver’ acorda em pânico, só que não é Elizabeth absolutamente, mas sim James, que está prestes a saber que agora é o Rei da Inglaterra e também da Escócia” (LATHAN, 2005).¹⁸⁹ O diretor artístico Rupert Goold rearranja o início como um preâmbulo do assunto da Conspiração, assinalando os fatos que estariam por acontecer: a “combinada” morte de James, colocada como um prenúncio – pressentida por ele mesmo em vários momentos da peça. Além disso, James, tendo conhecimento da desesperadora atmosfera em que vivem católicos e protestantes, vive aterrorizado com possíveis conspirações e tenta minimizar seu medo da morte, quando “protege” o seu discurso com uma variante linguística escocesa:

To the rois of England, I turn my visage,
I say, O lusty dochttir most benyng,
Aboif the lilly illustare of lynnage
Fro the stor ryall rising freshe and ging
But ony spot or macull doing spring.
Cum, blowne of joy, with jemis to be cround,
For our the laif thy bewty is renowned.¹⁹⁰
(McGUINNESS, 2005, p. 31)

Ao chegar à Inglaterra, o soberano começa a demonstrar mania de perseguição e, ao comunicar-se com algumas pessoas, usa a troca de código (*code-switching*) que, em linguística, é uma mudança entre dois (ou mais) idiomas, ou variantes linguísticas, no contexto de uma única conversa, aumentando ainda mais o caráter das conversas veladas, cheias de segredos, tão características da peça. Através da apropriação de discursos de personagens históricos, como Mary (que equivoca) e seu filho James (que

¹⁸⁹ “There is a scream and the ‘corpse’ awakens in a panic, only it is not Elizabeth at all but James, son of Mary, who is just about to be told he is now King of England as well as Scotland” (LATHAN, 2005).

¹⁹⁰ “Para a rosa da Inglaterra, eu volto o meu rosto. / Eu digo, O filha vigorosa, mais benigna / Acima do lírio, de linda linhagem, / Ascendente real de fresco e jovem casta. / Sem marca ou mancha do início ao fim da primavera, / Florescimento de alegria, vem, coroada com pedras preciosas – / Sua beleza é renomada por toda a sua vida” (McGUINNESS, 2005, p. 120).

procura deixar seu discurso velado), McGuinness procura questionar a maneira como o texto histórico apresenta a Conspiração, lembrando que, como todo o discurso, o histórico utiliza estratégias para ocultar o uso da imaginação e também as motivações que o elaboram, quando, na verdade, espera-se que seja um discurso objetivo e puramente voltado aos fatos.

McGuinness continua a mostrar a atmosfera de segredos e mistérios que envolvem o assunto da peça, quando a cena “O Jardim” apresenta Henry, que é trazido vendado ao palco, “*guiado através do jardim pelo Equivocador*”. O cenário é, obviamente, um jardim, um espaço exterior e aberto, desprotegido e alheio, que representa a natureza. O dramaturgo optou por trazer o jesuíta somente mais tarde na peça, aumentando a expectativa de revelar-se sua identidade. Ele fala: “Eu vejo uma casa de segredos escondidos, / Uma casa a esconder uma verdade secreta. / Quem vive aqui nesta casa escondida? / A Bíblia diz Boaz e Rute” (McGUINNESS, 2005, p. 25).¹⁹¹ A venda nos olhos, que permanece com ele durante quase todo o tempo na cena, sendo retirada apenas por alguns instantes, durante suas conversas com a criada May, é uma metáfora para o desconhecimento, que o padre diz ter enquanto está na escuridão (McGUINNESS, 2005, p. 26). Ela é um objeto propício, pois ajuda a confirmar que existem muitas coisas escondidas ou misteriosas e, por isso, difíceis de serem visualizadas ou conhecidas. As primeiras palavras de Henry, vindas da Bíblia, também expressam a essência do ambiente onde habita: um local escondido e que encerra uma verdade secreta. A cena não indica abertamente quem é Henry, mas pode-se inferir ser um padre que teme ser conhecido publicamente.

Através da angústia que Henry sente, McGuinness mostra o quanto os católicos e, principalmente, seus sacerdotes, foram perseguidos pelo governo, inserindo outra

¹⁹¹ “*Led about the garden by the Equivocator [...] I see a house of hidden secrets, / A house to hide a secret truth. / Who lives here in this hidden house? / The Bible says Boaz and Ruth*” (McGUINNESS, 2005, p. 25).

metáfora importante, a urtiga, cujas folhas tenras e jovens são úteis à medicina. Contudo, à medida que cresce e se desenvolve, fortifica sua função venenosa e, enraizando-se firmemente, transforma-se em uma poderosa armadilha àqueles que não a conhecem. Através da comparação que Henry faz entre ela e um castigo, descobre-se que ele está se escondendo por causa de sua fé. Na verdade, o que Henry esconde é a sua condição de padre. Henry colhe “*uma “urtiga e esfrega-a rudemente sob a palma da mão, ferindo-a”*”, enquanto diz a May:

O espinho de uma urtiga, eu posso suportar.
 Eu posso tolerar muita dor.
 Mas eu não gosto disto.
 Eu não peço por isto.
 Cada vez que você me chama de padre –
 Você me coloca em perigo mortal.
 Você me machuca.¹⁹²
 (McGUINNESS, 2005, p. 29)

O discurso literal de May é criticado por Henry que, assim como James, também se sente perseguido e teme as crueldades que podem ser feitas contra ele.

Henry é o mais elaborado dos personagens católicos, superando a presença de Guy Fawkes, figura popular do feriado de Cinco de Novembro na Inglaterra. No entanto, McGuinness não parece estar interessado em trabalhar com a popularidade das celebrações do feriado no texto teatral. Ao fazer com que o cerne da peça se desenvolva com a ideia da equivocação, Henry, realmente, é o personagem mais apropriado para mostrar que textos históricos e biográficos podem não trazer narrativas tão óbvias quanto parecem.

Durante a transição que se faz entre “O Jardim” e “A Corte”, percebe-se um claro contraste imagético que indica as diferenças partidárias dos personagens. A justaposição dos ambientes dessas duas cenas declara o lado de dentro e o de fora, ou

¹⁹² “[A] *nettle and rubs it roughly against his palm, stinging himself* [...] A nettle’s sting I can endure. / I can tolerate much pain. / But I do not like it. / I do not ask for it. / Each time you call me Father – / You place me in mortal danger. You hurt me” (McGUINNESS, 2005, p. 29).

aqueles que pertencem a um lugar e os que não pertencem. Também mostra os católicos e os protestantes, todos “falando como pegadas”, com receio de serem surpreendidos por seus respectivos inimigos. Em “A Corte”, o Equivocador descreve as características intrínsecas da corte em um monólogo ao início e, depois, apenas observa o diálogo entre James, a Rainha e o conselheiro real (Robert) Cecil, quando se verifica a falta de confiança que o rei sente por aqueles que dele se aproximam, pois se torna excessivamente cuidadoso para não ser enganado ou surpreendido. Ele intensifica o uso da troca de código, começa a babar e a mancar compulsivamente, como se fosse frágil e desprotegido. Dirige-se a Cecil, usando o inglês escocês e um forte sotaque, fazendo com que a Rainha procure equilibrar seu discurso com palavras mais inteligíveis. Contudo, Cecil tem conhecimento da variante linguística escocesa e, entendendo o desespero de James em relação à sua própria proteção, propõe-lhe que fale de forma secreta (McGUINNESS, 2005, p. 33). Quando começa a confiar um pouco em Cecil, James começa sussurrando em latim:

JAMES. Timor mortis conturbat me.
Ele fala mais alto.
 Traduza para mim, Robert.
 CECIL. O medo da morte me perturba.
 JAMES. Então tire meu medo da morte,
 Tire a ameaça contra mim.
 CECIL. Eu tenho os meus criados também –
 Eles estão em todas as casas católicas –
 JAMES. E eles conspiram contra mim?
 CECIL. Alguns acreditam que sim –¹⁹³
 (McGUINNESS, 2005, p. 35)

Lichterfeld observa que uma “possível razão para este medo inexorável é a execução de sua mãe Mary, Rainha dos Escoceses, pela rainha inglesa Elizabeth I, a quem James se

¹⁹³ “JAMES. Timor mortis conturbat me. / *He speaks louder.* / Translate for me, Robert. / CECIL. Fear of death disturbs me. / JAMES. Then, remove my fear of death, / Remove the threat to me. / CECIL. I have my servants too – / They are in every catholic house – / JAMES. And do they plot against me? / CECIL. Some believe they do –” (McGUINNESS, 2005, p. 35).

tornou sucessor” (LICHTERFELD, 2012, p. 259).¹⁹⁴ O excerto de *Speaking like Magpies* realmente mostra que existe espionagem para tentar descobrir se há mesmo algum tipo de conspiração. Contudo, não parece que McGuinness esteja procurando relacionar o medo da morte que James sente apenas com sua consciência a respeito da morte de sua mãe, apesar de mostrar-se traumatizado com tormentos sobre ser ou não católico durante a sua infância. Seu medo de morrer indica sua mania de perseguição por viver em meio a católicos e protestantes em um país cuja lei observava que o governante era então a autoridade máxima de sua própria igreja, temendo, assim, as manifestações contra a coroa.

No horizonte da história supostamente “real” que se conhece através dos textos formais e a história possível que a ficção apresenta, abre-se um espaço de liberdade para o questionamento sobre o que existe de verdadeiro na História da Conspiração da Pólvora. Criar James como um rei que está constantemente com medo de conspirações e de emboscadas pode indicar o quanto McGuinness está interessado em propor que a Conspiração poderia ter sido um embuste do próprio governo, para tentar conter a insubordinação dos católicos, ou seja, que a formação de um grupo conspirador católico poderia ter sido também o resultado da trama de líderes totalmente absorvidos pela própria situação política em que viviam. Assim, James e a sua corte temiam levantes que poderiam ser mais intensos do que realmente teriam sido. Por outro lado, poderia, simplesmente, ser o interesse em mostrar o teor de ficcionalização nas narrativas históricas e biográficas.

As conversas com o Equivocador são sempre muito intrincadas. Sua presença indica a contradição que reside em cada um dos personagens e que os faz pensar sem tanta propriedade, como ele mesmo diz nestas linhas, um pouco antes de mandar Cecil

¹⁹⁴ “A possible reason for this inexorable fear is the execution of his mother Mary, Queen of Scots by English Queen Elizabeth I, whose successor James becomes at the beginning of the modern historical play” (LICHTERFELD, 2012, p. 259).

ao jardim onde se escondem “os ratos dos jesuítas” (McGUINNESS, 2005, p. 42),¹⁹⁵ versados em equivocação: “Eu sou imaginação pura / Confinada pelo intelecto / E pelos artifícios dos ossos e sangue. / Você certamente me conhece, eu estremeci sua alma. / Meu nome é Equivocação / Estou do seu lado, estou do lado deles” (McGUINNESS, 2005, p. 41).¹⁹⁶ Assim, até o diálogo entre o Equivocador e Henry no Jardim parece pertencer aos recônditos da imaginação de Cecil que se misturam à situação vivida pelo padre trabalhando no jardim de Anne Vaux. McGuinness possivelmente se propõe a indicar que é impossível saber se tudo o que é conhecido é verdadeiro ou não passa de fabricações mentais dos personagens envolvidos.

O Equivocador fala abertamente sobre a identidade de Henry: sua condição de padre católico e de confinamento na casa de Anne Vaux, uma senhora também católica que ajuda o padre a se esconder dos inimigos. No entanto, Henry ouve todo o discurso do Equivocador, mas não confirma ser um padre. O Equivocador age como sua consciência – o fato de negar sua “real” identidade, dizendo ser apenas um jardineiro ao invés de um sacerdote, fere profundamente sua dignidade cristã. Sua arte de equivocar também acaba sendo confundida com a arte de mentir, que poderia torná-lo um traidor de sua própria fé, além de colocar em risco todos aqueles que estão à sua volta.

Em “As Visões de Henry Garnet”, ao final da peça, Cecil interroga Henry e, depois, diz-lhe: “Eu o deixo, tolo sagrado – / Deixo-o com a sua consciência. / *Cecil* *esvanece*. / *Aparece o Equivocador*” (McGUINNESS, 2005, p. 105).¹⁹⁷ Claramente esta é uma alusão a uma das principais características de Henry, a equivocação, também

¹⁹⁵ “The rats of Jesuits” (McGUINNESS, 2005, p. 42).

¹⁹⁶ “I am pure imagination / Confined by intellect / And by tricks of bone and blood. / You surely know me, I’ve shaken your soul. / My name is Equivocation / I am your side, I am their side” (McGUINNESS, 2005, p. 41).

¹⁹⁷ “I leave you, holy fool – / Leave you to your conscience. / *Cecil fades*. / *The Equivocator appears*” (McGUINNESS, 2005, p. 105).

observada na cena “Consciência”. O espaço teatral preenche-se com o que seriam as suas visões.

Como acontece em *Innocence* e em *Mutabilitie*, o dramaturgo procura explorar o interior dos personagens, imaginando e criando o que poderia ter acontecido na história em nível mental, além daquilo que é contado nas narrativas históricas. Fraser relata sobre o ambíguo relacionamento entre Anne Vaux e o Padre Garnet e também sobre a dúvida que muitos tinham acerca dos reais sentimentos de um pelo outro. Contudo, a historiadora observa que por um lado,

o relacionamento era paternal: Garnet era o ‘pai fantasma’ de Anne Vaux, seu diretor espiritual, e ela era sua penitente, sua ‘filha em Cristo’. Mesmo assim, era uma parceria verdadeira porque sem a lealdade contínua, energética e atenciosa de Anne Vaux, o Padre Garnet nunca poderia ter realizado seu ministério na Inglaterra por tantos anos sem captura.¹⁹⁸ (FRASER, 1996, p. 238)

McGuinness constrói uma cena em que pretende mostrar a mente de Henry, com pensamentos que revelam desejos e angústias lembrados pelo Equivocador: o filho que nunca teve e um possível relacionamento amoroso com Anne Vaux. Ao apresentar seu mundo interior, as informações da cena tornam-se instáveis, fazendo com que o espectador perceba que nunca poderá conhecer o que realmente acontecia entre Anne Vaux e o Padre Garnet.

Durante a visão de Henry, o Equivocador lhe mostra Anne Vaux, “*vestida inteiramente de preto*” e contando sobre a morte de May e, em seguida, traz-lhe James, ao qual o padre pede por sua própria vida, tentando justificar o mal feito por outros e o quanto o rei deve confiar nele. Contudo, Henry lhe diz que está “comprometido com os

¹⁹⁸ “[T]he relationship was paternal: Garnet was Anne Vaux’s ‘ghostly father’, her spiritual director, and she was his penitent, his ‘daughter in Christ’. Nevertheless it was a true partnership because without Anne Vaux’s continuous, energetic, thoughtful loyalty Father Garnet could never have carried out his ministry in England for so many years without capture” (FRASER, 1996, p. 238).

selos da confissão” e que “não pode sussurrar os pecados de um outro homem” (McGUINNESS, 2005, p. 112).¹⁹⁹ Segundo Mikami,

[h]istoricamente quando um padre via-se em um dilema entre os selos da confissão e o quarto mandamento,²⁰⁰ a Igreja Católica lhe permitiria o uso da ‘equivocação’, é claro, a visão do governo era diferente: esta era a arte de mentir como praticada pelos católicos.²⁰¹ (MIKAMI, 2010, p. 118)

O momento é bem propício ao recurso da equivocação, que era a maneira de um padre católico não revelar os nomes dos conspiradores. Contudo, há a sua negação em colaborar com a corte e, em seguida, um discurso que revela um conjunto de sentenças dicotômicas que expressam ambiguidade:

Vivo e sofrendo
Morto e sofrendo [...]
Matando um rei, não morto.
Você é homem tanto quanto mulher.
Tão católico quanto protestante,
Tão escocês quanto inglês,
Um ser mortal e divino,
Confundindo toda a confusão,
James, você é o futuro,
Eu sou o passado esquecido.
Como você poderia não sobreviver?
Como eu poderia não morrer?²⁰²
(McGUINNESS, 2005, p. 113)

¹⁹⁹ “[B]ound by seals of confession. / I cannot whisper another man’s sins” (McGUINNESS, 2005, p. 112).

²⁰⁰ Provavelmente a autora quis se referir ao oitavo mandamento: “Não levantarás falso testemunho”, e não ao quarto: “Honrarás seu pai e sua mãe”, numerados de acordo com o Catecismo da Igreja Católica. Segundo o Parágrafo 2464–2513 (1994). “Catechism of the Catholic Church”. Libreria Editrice Vaticana, referente ao oitavo mandamento, padres são proibidos de violar o selo da confissão, não importando o quão grave seja o pecado ou seu impacto na sociedade. Também há um pedido aos cristãos para dar testemunho à sua fé “sem equivocação” em situações que o requerem.

²⁰¹ “Historically when a priest was caught in a dilemma between the seals of confession and the forth commandment, the Catholic Church allowed him the use of ‘equivocation’” (MIKAMI, 2010, p. 118).

²⁰² “Alive and suffering, / Dead and suffering, [...] / Killing a king, not killed. / You are man as much as woman, / As Catholic as you are Protestant, / As Scottish as you are English, / A being mortal and divine, / Confounding all confusion, / James, you are the future, / I am the past forgotten. / How could you not survive, / How could I not die?” (McGUINNESS, 2005, p. 113).

Enquanto James é modelado nos livros de história como o rei divino, aquele que tem o poder de decidir sobre todos os assuntos do espírito, o Padre Garnet apareceria como o católico e traidor e, em *Speaking like Magpies*, ele tem consciência disto. Depois que fala com James, Henry diz ao Equivocador: “Estou em agonia, minha consciência. / Ajude-me – vou cair. / O Equivocador o deixa. / Cairei no inferno. / estou com medo da morte. / *Esvanece*” (McGUINNESS, 2005, p. 114).²⁰³

McGuinness escolhe a equivocação para explorar o que há de ambíguo e incerto dentro da história e, particularmente, dentro da História da Conspiração da Pólvora. Existem alguns eventos sobre os quais nos acostumamos a pensar que ocorreram de uma maneira, mas, na verdade, não seria mais possível verificar se eles realmente aconteceram como foram relatados. Isto significa que acontecimentos do passado não podem ser simplesmente esquecidos ou, ao contrário, adequadamente lembrados, claramente e sem ambiguidade.

A Transposição das Narrativas Históricas e Biográficas ao Texto Teatral.

Enquanto através dos livros de história, a voz do narrador historiador conta as datas, descreve os locais e narra os acontecimentos, ao fazer a junção da história com a ficção, McGuinness sinaliza a apropriação, quando cria as perspectivas dos diferentes personagens que participaram da História da Conspiração da Pólvora. Assim, oferece outros ângulos do evento, que se constroem através das vozes de seus participantes, indicando uma tentativa de resgate de uma história perdida nunca contada dessa maneira, fazendo com que a disciplina de História, como Sanders comenta, seja,

na verdade, uma história de textualidades, de histórias contadas por contadores particulares de acordo com ideologias e contextos particulares [...]. Neste sentido, a história é uma fonte madura e

²⁰³ “I am in agony, my conscience. / Help me – I will fall. / *The Equivocator leaves him.* / I will fall into hell. / I am frightened of death. / *Fade*” (McGUINNESS, 2005, p. 114).

intertexto para a ficção, para a *histoire*, apropriar-se.²⁰⁴ (SANDERS, 2005, p. 146)

Perspectivas de James, da Rainha Anne, de Henry, de Cecil e de Catesby são as mais proeminentes na peça e o conjunto dos pontos de vista mostram paralelos entre a cultura inglesa e a irlandesa, como se observa adiante.

Speaking like Magpies apresenta-se em um único ato, dividido em quinze cenas com títulos que chamam a atenção a uma leitura subjetiva da História da Conspiração da Pólvora, assim como podemos verificar em “As Duas Rainhas”, “A Esposa Casta”, “A Corte”, “Consciência”, “O Homem Escuro” ou “A Mascarada da Escuridão”,²⁰⁵ entre todos os outros. Por apresentar cenas elaboradas com diversas figuras de linguagem que refratam as informações verificadas na História da Conspiração, alguns críticos teatrais que estiveram presentes na *première*, em Stratford-upon-Avon, em 2005, observaram que a peça não mostra conteúdo informativo dos fatos que anteciparam e constituíram a Conspiração de Pólvora. Michael Billington, que assistiu à produção dirigida por Goold, escreveu para o *Guardian*:

Embora McGuinness esteja evidentemente escrevendo sobre um rei e um país de contradições, sua peça pressupõe muito conhecimento prévio. É difícil entender a causa dos conspiradores, a menos que alguém saiba que James, renegando a tolerância prometida, aprovou a força para padres católicos e a imposição de multas aos leigos que recusavam [o protestantismo]. Até mesmo o confronto entre o ardente e confessional Catesby e o prudente líder jesuíta, Henry Garnet, carecem de detalhes circunstanciais que expliquem o impossível dilema moral deste.²⁰⁶ (BILLINGTON, 2005)

²⁰⁴ “The discipline of history, [...] is in truth a history of textualities, of stories told by particular tellers according to particular ideologies and contexts [...]. In this sense, history proves a ripe source and intertext for fiction, for *histoire*, to appropriate” (SANDERS, 2005, p. 146).

²⁰⁵ Mascarada (*masque*) foi um tipo de peça popular na Inglaterra nos séculos XVI e XVII, que incluía música, dança e canções (MAYOR, 2009, p. 1074).

²⁰⁶ “[T]hough McGuinness is patently writing about a king and land of contradictions, his play assumes too much prior knowledge. It is difficult to understand the conspirators’ cause unless one knows that James, reneging on promised toleration, sanctioned the hanging of Catholic priests and the imposition of fines on lay recusants. Even the confrontation of the fiery, confessional Catesby and the cautious Jesuit leader, Henry Garnet, lacks the circumstantial detail that explains the latter’s impossible moral dilemma” (BILLINGTON, 2005).

Obviamente, peças teatrais não têm a função de informar o público e *Speaking like Magpies* combina o assunto histórico, entre outros textos, com o processo criador de McGuinness que, assim como em outras de suas peças, especialmente em *Baglady*, *Innocence*, *Mary and Lizzie* e *Mutabilitie*, apresenta o desenvolvimento da ambiguidade, da dúvida e a elaboração poética observada na forma, na linguagem e, também, em intertextos e alusões.

Lembrando que a própria estrutura de uma narrativa histórica é composta não só de acontecimentos “reais”, mas também pela ordenação desses acontecimentos, ou seja, o mesmo conjunto de eventos poderá servir como componente de uma história trágica ou romântica, dependendo da escolha da estrutura de enredo ou das “afinidades eletivas” que parecem mais adequadas ao historiador para ordenar tais eventos, de certa maneira, todas as peças com viés histórico acabam sendo elaboradas de acordo com a ordenação de eventos que o dramaturgo escolher. Segundo White, “a maioria das sequências históricas pode ser contada de inúmeras maneiras diferentes, de modo a fornecer interpretações diferentes daqueles eventos e a dotá-los de sentidos diferentes” (WHITE, 2001, p. 101).

McGuinness, que é um grande estudioso da história renascentista europeia, usou desse recurso, na medida em que escolheu e ordenou as informações que obteve, destacando umas e ocultando outras, ou seja, criando histórias dentro de uma convenção ficcional. Comparando esse processo com o trabalho de um historiador, White diz que

toda narrativa não é simplesmente um registro do que aconteceu na transição de um estado de coisas para outro, mas uma redescritção progressiva de conjuntos de eventos de maneira a dismantlar uma estrutura codificada num modo verbal no começo, a fim de justificar uma recodificação dele em outro modo final. Nisto consiste o ‘ponto médio’ de todas as narrativas. (WHITE, 2001, p. 115)

Entende-se que há uma convenção que se desenvolveu ao longo dos anos que deu um *status* à narrativa histórica de representação do “real”, portanto de caráter verídico, enquanto o texto teatral assumiu seu estado de representação do imaginado, do ficcional. Porém, é exatamente essa ideia de que o texto histórico é sempre verdadeiro que *Speaking like Magpies* parece estar colocando à prova. Segundo o que se pode verificar durante a leitura da peça, o que aconteceu durante as conspirações contra o Rei James I é cercado de narrativas impregnadas de figuras de linguagem e de emoções e, por isso, portadoras de informações condescendentes com os ideais políticos da realeza da época da Conspiração.

O material documental sobre a história ou sobre a vida de uma pessoa não apresenta uma imagem inequívoca do passado, na medida em que o historiador, querendo imaginar o que realmente aconteceu, prefigura o campo histórico em um ato considerado essencialmente poético. O sujeito do conhecimento histórico está exposto a pré-figurações literárias externas, que direcionam o seu trabalho. Obviamente, as escolhas são dos historiadores ou dos biógrafos, ainda que sejam escolhas por tropos de linguagem, que do ponto de vista formalista estão prontos. Em *Speaking like Magpies*, observa-se o desenvolvimento do enredo e da caracterização dos personagens como uma crítica à questão das escolhas, que pode deixar a história tendenciosa ou protetora de um sistema político-religioso.

No que diz respeito a essa característica na peça, verifica-se que as cenas funcionam muito bem como um conjunto, mas podem, também, ser analisadas sozinhas como se fossem pequenas peças independentes umas das outras. Isso acontece porque a cada mudança de cena geralmente existem mudanças de cenários, surgem novos personagens (fictícios ou históricos) e novas questões emergem com diferentes temas. De um modo geral, como McGuinness quis recontar a Conspiração da Pólvora fazendo com que as cenas focassem na perspectiva que cada um dos personagens tem sobre os

fatos e no que cada um deles tem a dizer, não existe apenas um ponto de vista ou, pelo menos, um ponto de vista principal. O enredo é trabalhado sob múltiplas possibilidades. O questionamento mais apropriado que emerge dessa análise seria: qual é a *sua* versão da história? De acordo com a *sua* perspectiva, o que foi esse evento que ganhou um lugar tão especial na história como um todo? Um ponto de vista pode ser mais correto do que outro? Por que alguns pontos de vista poderiam ter mais valor que outros? Cada personagem oferece um pequeno ponto de partida para responder estas perguntas e, como é possível observar, McGuinness não parece ter privilegiado uma perspectiva em detrimento de outra.

Seguindo a tradição do teatro elisabetano, sobretudo o de Shakespeare, especialmente de suas comédias ou das falas cômicas e amenas em suas tragicomédias e tragédias, as cenas de *Speaking like Magpies* apresentam-se em verso. Não quer dizer que esta seja uma peça cômica, mas sim que a sua forma se desenvolve como uma paródia da escrita dramatúrgica shakespeariana. Similarmente, o estilo da linguagem que McGuinness usa e que também pode ser verificado em outras de suas peças, como em *Innocence* e em *Mutabilitie*, também alude à de Shakespeare, ou seja, a linguagem não imita os arcaísmos do inglês renascentista, visto que, para um bom conhecedor das variantes da língua inglesa, *Speaking like Magpies* deve apresentar muito do inglês falado na Irlanda, mas tem o tom de personagens como Macbeth, ao mesmo tempo em que sugere uma combinação do presente com ecos do passado – fator determinante à transposição da História da Conspiração que separa o interpretante atual dos sujeitos de outra época. Além disso, das três peças apresentadas neste trabalho, *Speaking like Magpies* é a que mais evidencia a importância da linguagem durante a exposição dos eventos históricos. Assim, várias cenas determinam a presença da equivocação, não apenas por causa da presença do Equivocador, mas, sobretudo, pela linguagem ambígua ou dúbia usada tanto por ele quanto por outros personagens.

Durante a composição de *Speaking like Magpies*, McGuinness levou em consideração o intertexto com dois textos proeminentes da época, como Mikami (2010, p. 118, 119) sugere em seu artigo “Frank McGuinness’s Dark Masque: *Speaking like Magpies* (2005)”: O primeiro, como já foi previamente verificado, é a interseção com *Macbeth*. Datada de 1606, um ano após a Conspiração, *Macbeth*, provavelmente escrita para James, foi adaptada da história do usurpador da coroa das *Crônicas de Inglaterra, Escócia e Irlanda*, de Rafael Holinshed (SHAKESPEARE, 2009, p. 9). Os atentados contra a vida de James na Conspiração de Gowrie e na Conspiração da Pólvora podem ter influenciado Shakespeare a escrever sobre o assassinato à traição de um rei escocês.²⁰⁷ Por toda a peça, Shakespeare retrata a extrema culpa e a insanidade que resultam das conspirações como um aviso aos conspiradores que se posicionam contra os monarcas. O outro intertexto é com uma peça de entretenimento de Jonson, *The Masque of Blackness*, que se relaciona principalmente com a cena que funciona como uma interpretação de McGuinness sobre como a Conspiração aconteceu, “A Mascarada da Escuridão”, ainda que pequenos trechos contenham alusões a mascaradas durante o diálogo do Papa com o Puritano, ou no título da cena que apresenta a Rainha Anne. *Speaking like Magpies* procura entrelaçar a ideia contida nesses dois textos teatrais com alguns fragmentos da História da Conspiração da Pólvora.

Logo no início da peça, McGuinness traz ao palco a imagem da dicotomia religiosa, já fortemente estabelecida na Inglaterra no início do século XVII, representada pela rainha católica, Mary, e pela protestante, Elizabeth – personagens que geralmente iniciam a pesquisa histórica sobre a Conspiração da Pólvora. Com o propósito de explorar o principal ingrediente que alavanca a Conspiração, a divisão entre católicos e protestantes desenvolve-se constantemente por toda a peça. Como

²⁰⁷ Em 1600, foi feita uma primeira tentativa de assassinato do Rei James VI da Escócia – a Conspiração de Gowrie (FRASER, 1996, p. 133).

acontece em todas as outras cenas, “As Duas Rainhas” não apresenta literalidade e o encontro de uma rainha com a outra se constitui em uma alegoria do trauma das sucessões políticas dos monarcas ingleses daquela época.

Ao observar o uso de narrativas históricas para a elaboração de textos literários, Sanders ressaltou que a história “pode ser evocada, [...] com o propósito de comparação ou contraste” (SANDERS, 2005, p. 140).²⁰⁸ McGuinness faz paralelos entre pontos longínquos na História da Inglaterra, sobre as desavenças entre católicos e protestantes, que perduravam até o momento em que a peça foi encenada. Ao mostrar obliquamente a importância das duas rainhas dentro da História da Conspiração, o dramaturgo, ao mesmo tempo, cria a ideia de que a contenda religiosa entre católicos e protestantes transcende a própria morte. Assim, o encontro entre as rainhas ocorre como uma tormenta mal resolvida, como expõe a historiografia acerca de seu relacionamento quando ainda eram vivas.

Além disso, McGuinness sutilmente prioriza o espaço do catolicismo dentro da cena, descrevendo Mary com um toque suavemente irlandês, ao mesmo tempo em que apresenta a mortalidade de Elizabeth: “*Ela está magnificamente vestida em ouro e preto. Foi restabelecida a uma mulher jovem, em completo contraste com Elizabeth morta*” (McGUINNESS, 2005, p. 3).²⁰⁹ A rubrica enfatiza a morte da rainha inglesa e não propriamente a de Mary, que também se encontra morta, sinalizando a ativa participação desta: é Mary quem discursa e tenta infligir um castigo à Elizabeth.²¹⁰ Através da historiografia da Conspiração, o castigo que Elizabeth oferece à Mary é

²⁰⁸ “History can often be evoked, then, for the purposes of comparison or contrast” (SANDERS, 2005, p. 140).

²⁰⁹ “*She is dressed magnificently in gold and black. / She has been restored to a young woman, in stark contrast to dead Elizabeth*” (McGUINNESS, 2005, p. 3).

²¹⁰ Em *Speaking like Magpies*, o castigo que Elizabeth recebe com a sua morte é o fato de ser sucedida pelo filho de sua inimiga.

conhecido,²¹¹ mas McGuinness experimenta uma inversão de poder no início de *Speaking like Magpies*, provavelmente, dando à peça um caráter trágico – a ascensão dos católicos no início e a sua queda ao final, através de um destino nefasto.

O dramaturgo volta a abordar o caso da dicotomia religiosa quando James chega à Inglaterra, retratando o catolicismo e o protestantismo através das figuras de um puritano e de um papa, ambos descritos como decadentes. James e a Rainha se encontram em um tipo de peça popular, provavelmente uma mascarada, durante a recepção da família real à Inglaterra. Nas rubricas, um dos religiosos é uma “*figura vestida com as exageradas vestes de um puritano, portando uma grande Bíblia*” e o outro é uma

*figura vestida como um papa [que] finge que aterroriza a multidão. Ele está em pernas-de-pau baixas, cobertas por uma batina. Em sua cabeça tem uma grande mitra. Ele é assistido por dois bajuladores vestidos como cães aterrorizantes. Os cães podem soltar fogo.*²¹²
(McGUINNESS, 2005, p. 19, 20)

Os dois personagens param a procissão para falar com James e pedir-lhe apoio. As duas rubricas indicam o quanto o dramaturgo procura ridicularizar os representantes religiosos, indicando subliminarmente que todo o jogo de disputas é uma pilhéria e uma enorme insanidade de seus participantes.²¹³ McGuinness mostra também o dilema em que o rei se encontra, entre católicos e protestantes.

²¹¹ Depois de dezoito anos e nove meses sob custódia em vários castelos e casas na Inglaterra, Mary foi julgada e decapitada por traição por seu envolvimento em três conspirações para assassinar Elizabeth.

²¹² “*A figure dressed in the exaggerated black costume of a Puritan, bearing a large Bible*”. “*A figure dressed as a Pope mock-terrifies the crowd. / He is on short stilts, covered by his cassock. On his head there is a large mitre. / He is attended by two minions dressed as terrifying dogs. The dogs can breathe fire*” (McGUINNESS, 2005, p. 19, 20).

²¹³ O uso de máscaras pelos bajuladores do Papa também mostra a situação de mistério da peça. Quando retiram suas máscaras que representam cachorros aterrorizantes, os personagens revelam a essência do ser humano comum, impossível de ser mostrada enquanto as usavam, pois, então, eram considerados apenas animais, despersonalizados e privados de suas características humanas.

É interessante notar que James apresenta-se traumatizado por seu passado de abalos políticos e religiosos. Por que McGuinness desvia-se da ideia do rei divino que controlava com pulso firme todo o seu império é uma das questões mais significativas suscitada pela peça. O dramaturgo retira-lhe seu controle e grande parte de seu poder provavelmente para enfatizar a força que o catolicismo tinha mesmo naquela época.

O grito, no início da cena, faz parte de um pesadelo que tem com sua mãe no inferno, isto por já ter internalizado a ideia de que o catolicismo não é favorável à política inglesa. Ele precisou optar pelo protestantismo, para que pudesse ter o poder total na Inglaterra. Seus professores lhe ensinaram a não falar o nome de sua mãe e, como consequência, começou a rejeitar a fé católica.

Como acontece com o Caravaggio e o Spenser deste estudo, a intimidade de James, com seus medos e opiniões pessoais, é criada por McGuinness. Não encontrei referências biográficas e historiográficas sobre as personalidades e os acontecimentos acerca dos assuntos presentes nas três peças que especulassem pensamentos ou sentimentos daqueles envolvidos no evento, mas McGuinness inclui elementos “reais” de biografias e historiografias no texto teatral junto à imaginação criativa de uma vida íntima para essas pessoas, que atualmente seria impossível de comprovar, mais uma vez indicando que o processo de recriação do trabalho histórico também contém a atividade imaginativa que resulta em ficção. Assim, pessoas que existiram e participaram de acontecimentos reais, agora inseridas em um mundo ficcional, são assim aceitas tanto como personalidades históricas como fictícias.

O James histórico possui inúmeras biografias. Em *The Cradle King: The Life of James VI & I*, escrita por Alan Stewart, em 2003, encontram-se informações acerca de sua família e da sua vida desde quando nasceu.²¹⁴ James não gostava de extremismo

²¹⁴ James VI, Rei da Escócia de 1567 a 1625 e primeiro rei da linhagem Stuart, na Inglaterra, de 1603 a 1625. Nascido em 1566, com um ano de idade, sucedeu sua mãe Mary, Rainha dos Escoceses, enquanto

religioso e preferia deixar as pessoas seguirem suas próprias crenças religiosas, enquanto elas não o ameaçassem. Quando se tornou rei em 1603, ele não quis reprimir os católicos na Inglaterra tão duramente quanto Elizabeth fazia. Ele insistia que tinha se tornado regente pelo “direito divino” – Deus o tinha escolhido para ser rei da Inglaterra e da Escócia: “James passionadamente acreditava no direito divino dos reis, como muitos de seus escritos testificam” (STEWART, 2003, p. 94).²¹⁵ Ele considerava que soberanos eram pessoas especiais e que ninguém deveria desafiar seus poderes.

McGuinness baseou-se em informações encontradas em relatos biográficos que descrevem o relacionamento de James com professores, para criar algumas lembranças amargas da infância do rei:

Eu acordava gritando o nome dela.
O tutor me ouvia.
Ele me batia por blasfêmia. [...]
Batia na minha cabeça, nas minhas pernas, no meu traseiro.
Batia-me em nome de Cristo,
Até que eu me calasse de uma vez cheio de medo.
Ele não parava –
Nem eu.²¹⁶
(McGUINNESS, 2005, p. 7-8)

Um desses professores era George Buchanan, que “entendeu que tinha um aluno que não receberia passivamente todo o seu ensinamento. ‘Passionalmente’ jogou o livro no

esta se dirigiu ao exílio na Inglaterra. Em 1583, aliou-se à Inglaterra e com a morte de Elizabeth I, em 1603, subiu ao trono inglês. Em 1604, com o final da Guerra entre a Espanha e a Inglaterra, ele alcançou a paz e a prosperidade. Sua política em relação aos católicos liderou à Conspiração da Pólvora. Sua crescente crença no absolutismo, dizendo que o rei era divino e conflitos com o Parlamento desenvolveram a dissolução deste de 1611 e 1621. Com a morte de Robert Cecil, seu governo se desestabilizou.

²¹⁵ “James believed passionately in the divine right of the kings, as many of his writings testify” (STEWART, 2003, p. 94).

²¹⁶ “I’d wake up screaming her name. / The tutor would hear me. / He would beat me for blasphemy. / [...] Beat my head, my legs, my arse. / Beat me in the name of Christ, / Till I shat myself once out of fear. / He did not stop – / Neither did I” (McGUINNESS, 2005, p. 7-8).

chão e chicoteou o Rei ‘severamente’” (STEWART, 2003, p. 44),²¹⁷ O dramaturgo optou transpor essa parte da história que trata da admoestação durante o processo da educação de James, talvez para chamar a atenção ao fato de que a perspectiva de James a respeito da Conspiração pode não ser tão confiável, uma vez que vive atormentado pelas memórias da infância ou da adolescência que envolvem a negação que deveria fazer de sua mãe e, conseqüentemente, do catolicismo.

O relacionamento de James com Buchanan pode ser relevante à transposição dos fatos para *Speaking like Magpies*, pois este professor deu a James vários temas sobre “conspiração” para que ele estudasse – o mais famoso seria o da História de Lauder Bridge – uma conspiração contra o Rei James III [da Escócia] (STEWART, 2003, p. 44).²¹⁸ McGuinness considerou a memória que James pudesse ter de Buchanan como um ponto que contrabalancearia com o assunto da Conspiração, pois informações expõem a audácia do professor ao tentar demonstrar a James que as regras supostamente absolutas de um soberano e o jugo de seus favoritos inapropriados podem ser desafiados. Além disso, os temas sobre conspirações reforçam o assunto da peça. McGuinness mostra, contudo, James querendo provar que não é um rei passível de ser enfrentado e apresenta-se um tanto neurótico quanto a isto, ao mesmo tempo em que o descreve contando como aprendeu a culpar a Escócia por todo o mal que abalou sua família. Com isso, o espectador vê James mentalmente fragilizado e obcecado com a ideia de conspiração. “James” é a apresentação que o Equivocador faz do rei, quando lhe faz inúmeras perguntas do começo ao fim da cena e, ao inserir criativamente

²¹⁷ “Buchanan understood that he had a student who would not passively receive all his teaching. ‘In a passion’, he threw down his book and whipped the King ‘severely’” (STEWART, 2003, p. 44).

²¹⁸ “Buchanan deu a James um tópico de estudo: a história da assim chamada Conspiração Lauder Bridge que se realizou durante o reinado de James III, quando secretamente os nobres conferenciaram em Lauder Kirk sobre como remover favoritos malignos do Rei. Archibald, Conde de Angus, contou aos conspiradores uma fábula sobre alguns ratos que decidiram atacar um gato e decidiram sobre amarrar um sino em volta de seu pescoço, para que fossem capazes de ouvirem-no chegando. Mas um velho rato levantou uma objeção: quem deles era bravo o suficiente para colocar o sino no gato? Angus proclamou que ele ‘colocaria o sino no gato’, ganhando o apelido de ‘Bell the Cat’” (STEWART, 2003, p. 44).

pensamentos e sentimentos muito pessoais de James, que seriam fruto daquilo que já foi exposto em biografias e em historiografias, McGuinness mais uma vez coloca à prova a questão do que é fato e o que é ficção dentro dos processos biográfico e historiográfico.

A apresentação da Rainha Anne acontece em “A Esposa Casta”. Após contar a James que ele será Rei da Inglaterra e Escócia, ponto importante para o início do assunto de uma conspiração dentro da peça, ele a compara a uma pastora, em um ambiente bucólico, a lhe trazer notícias, mas o diálogo se faz com sentenças ambíguas:

RAINHA. Sou portadora de ótimas notícias.

JAMES. Conte, minha pastora.

RAINHA. Por que sua pastora?

JAMES. Como os anjos, em Belém,
Apareciam portando boas notícias
Aos pastores, você também traz –

RAINHA. Isso faria de mim um anjo
Ao invés de uma pastora,
Não faria?”²¹⁹

(McGUINNESS, 2005, p. 13)

Tudo o que James expressa através de seu diálogo com a Rainha, durante a comparação que faz dela com a figura de uma pastora, remete à confiança que deveria haver entre os dois. Porém, a confusão durante seu comentário apresenta algo exatamente oposto, ou seja, a incerteza sobre se conhece realmente a sua esposa. Mesmo assim, a Rainha lhe pede para “confiar apenas naqueles que o amam sagradamente – / Sua mãe, sua esposa” (McGUINNESS, 2005, p. 17).²²⁰

A construção da Rainha Anne provavelmente se originou das leituras de algumas passagens sobre ela nos textos históricos, onde é lembrada em situações de pureza e virtude, como a descrição de sua chegada à Escócia para o seu casamento com James:

²¹⁹ “QUEEN. I bear you great tidings. / JAMES. Tell, my shepherdess. / QUEEN. Why your shepherdess? / JAMES. As the angels, at Bethlehem, / Did appear bearing tidings / To the shepherds, so do you – / QUEEN. That would make me an angel / Rather than a shepherd, / Would it not?” (McGUINNESS, 2005, p. 13).

²²⁰ “Trust only those who love you holily – / Your mother, your wife” (McGUINNESS, 2005, p. 17).

Anna²²¹ fez sua entrada formal em Edimburgo, com sua carruagem branca puxada por oito cavalos no West Port, precedida por nobres escoceses e dinamarqueses e seguida por suas damas. [...] No West Port, Anna foi saudada por um discurso feito por John Russell, cujo filho apareceu então dentro de um globo que descia e se abria para revelar um anjo que lhe apresentava as chaves, uma Bíblia e um livro de Salmos.²²² (STEWART, 2003, p. 120)

Castidade é uma virtude que consiste na retidão da faculdade procriativa. Durante “A Esposa Casta”, a Rainha diz a James que não poderia ser seu anjo por faltar-lhe uma característica angélica: as asas. Em seguida, ela sugere que sua função é ainda mais importante que a de um anjo, pois pode lhe dar filhos (McGUINNESS, 2005, p. 14).

A ideia para o título da cena pode ser uma alusão à *Masque of Blackness*, de Jonson, que teria sido feita a pedido da Rainha Anne. Fraser comenta que, nesta mascarada, a “Rainha Anne e suas damas, representando ‘as filhas de Níger’, [...] enegreceram seus rostos e seus braços até os cotovelos” (FRASER, 1996, p. 112).²²³ A história da mascarada conta a chegada das senhoras na corte de Albion (“terra branca”), para serem limpas de sua negritude por James I. Na época, a negritude era considerada impura, ao contrário da brancura que poderia simbolizar a virtude e a castidade.

Contudo, mais tarde na peça, McGuinness mostra a suspeita de que a Rainha pode ter conspirado contra James, assim como a própria História da Conspiração sugere; ainda que não tenha sido possível reunir provas contra ela.²²⁴ Com a falta de qualquer evidência de traição por parte da Rainha, o Equivocador a instiga com

²²¹ Alan Stewart escolhe usar a variação “Anna”, em *The Cradle King: A Life of James VI & I*.

²²² “Anna made her formal entry into Edinburgh, entering in her white coach drawn by eight horses at the West Port, preceded by Scottish and Danish noblemen, and followed by their ladies. [...] At the West Port, Anna was greeted by an oration made by John Russell, whose son then appeared from inside a descending globe, which opened to reveal an angel who presented her with keys, a Bible and a Psalm book” (STEWART, 2003, p. 120).

²²³ “Queen Anne and her ladies, representing ‘the daughters of Niger’, [...] blacked up their faces, and their arms up to the elbow” (FRASER, 1996, p. 112).

²²⁴ “Sir George Home, who had become ‘the only man of all other most inward with the King’, took it on himself to advance a theory concerning the Gowrie plot, suggesting that the Queen might have been involved. It was impossible to prove” (STEWART, 2003, p. 157).

perguntas sobre a sua fé e sobre o amor de James para saber se ela alguma vez o traiu e, assim, McGuinness leva para a peça um ponto questionável:

RAINHA. Não conspirarei contra o meu marido –
 EQUIVOCADOR. Os filhos dele – e os filhos dos filhos dele –
 Cruéis a um homem – cruéis a uma mulher –
 Detestáveis e rejeitando-lhe duramente,
 Brincando com seus brinquedos, seus favoritos.
 Abrace a fé em que você acredita –²²⁵
 (McGUINNESS, 2005, p. 73)

Ao fazer o Equivocador comparar a Rainha com Mary, McGuinness nos lembra como a fé católica custou o bom relacionamento entre James e sua mãe – traição era algo que deveria ser evitado a qualquer custo.

Mais adiante, a Rainha é encontrada sozinha e triste, abandonada por James, situação que pode realmente ter acontecido, uma vez que é relatada em textos históricos, como nos de Fraser e de Stewart. É notável o interesse de McGuinness em insistir no processo da conspiração como pressentida ou, ao contrário, arquitetada pelos personagens. Até mesmo a Rainha parece conspirar contra o rei, ao parecer sentir-se menosprezada por ele, como sugere o Equivocador:

A Rainha que permanece negligenciada,
 Mostrando a ruína no rosto,
 A ruína do amor – do amor de seu marido,
 Qual será a sua vingança?
 Posso conspirar com sua majestade?
A Rainha vê o Equivocador
 Ouso perguntar a esta senhora soberana,
 Dê-me sua fé?”²²⁶
 (McGUINNESS, 2005, p. 70)

²²⁵ “QUEEN. I will not conspire against my husband – / EQUIVOCATOR. His children – and his children’s children – / Cruel to a man – cruel to a woman – / Hateful and hard rejecting you, / Playing with their toys, their favorites. / Embrace the faith you believe in –” (McGUINNESS, 2005, p. 73).

²²⁶ “The Queen who stands neglected, / Looking ruin in the face, / The ruin of love – her husband’s love, / What will be her vengeance? / May I conspire with her majesty? / *The Queen sees the Equivocator.* / Dare I ask this sovereign lady, Give me your faith?” (McGUINNESS, 2005, p. 70).

Depois de aproximadamente dois anos de governo na Inglaterra, o relacionamento entre a Rainha e James é descrito por McGuinness como sendo caótico. Ela é deixada de lado pelo marido e acaba se sentindo sua subalterna, como indica o título da cena, humilhando-se para chamar sua atenção: ela se compara a um cachorro, a um cavalo, a um rato, a piolhos, a um animal inútil, que não é mais necessário a seu lado (McGUINNESS, 2005, p. 74). Ao sentir o extremo desprezo que a Rainha tem por si própria, James a compara ao título de um romance medieval chamado *The King and the Beggar-Maid*, que também já havia sido citado por Shakespeare em algumas de suas peças, tais como *Trabalhos de Amor Perdidos*, *Romeu e Julieta*, *Ricardo II* e *Henrique IV*: “*The Beggarmaid and the King* [sic] – / Uma peça bonita. / Eu não gosto de seu final. / Um final feliz – um casamento feliz. / Eu não acredito que isto seja possível” (McGUINNESS, 2005, p. 75).²²⁷ Talvez um dos propósitos de McGuinness em trazer ao palco o relacionamento do casal real descrito dessa maneira seja mais uma oportunidade de desenvolver o assunto da Conspiração, pois James a faz sentir-se como os próprios católicos se sentiam: deixada de lado e prestes a conspirar contra o rei.

Como acontece com James e com a Rainha Anne, McGuinness trata de registros históricos de forma indireta, como se fossem tópicos a serem repensados, preferindo imaginar como eles teriam sido, pois, durante a ordenação dos eventos, o dramaturgo mostra que muito da história pode ser cheio de lacunas, lembrando o que White observou sobre a elaboração de um texto histórico:

Os acontecimentos são convertidos em estória [sic] pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição de motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante” (WHITE, 2001, p. 100).

²²⁷ “*The Beggarmaid and the King* – / A comely play. / I dislike its resolution. / A happy ending – a happy marriage. / I do not believe that is possible” (McGUINNESS, 2005, p. 75).

A tênue linha que separa o ficcional do histórico motiva o ceticismo do dramaturgo quanto à inserção de fatos advindos de fontes ou da tradição histórica, convidando o espectador a questionar sobre como as informações são veiculadas e quais outros elementos ideológicos também estão atados a todo o conjunto.

Segundo a História da Conspiração da Pólvora, existem, além de James I (ou James VI, da Escócia) e de Henry Garnet, pelo menos três outros personagens-chave que participaram ativamente daqueles acontecimentos: Lord Robert Cecil, Robert Catesby e Guy Fawkes. Cecil tinha sido o primeiro-ministro da Rainha Elizabeth no decorrer dos últimos dez anos do reinado desta e quando a Inglaterra esteve em guerra com a Espanha naquela época e começou a suspeitar de muitos católicos na Inglaterra. Como consequência, ele usava muitos espiões e informantes para vigiar baderneiros e insurgentes. Acreditando que os católicos eram fiéis ao papa e não ao rei, Cecil provavelmente se preocupava com o fato de que James não suspeitava suficientemente dos católicos na Inglaterra e que não os via como um perigo (FRASER, 1996, p. 12-13, 37-38). O conselheiro do rei é representado como um obstinado da causa protestante e procura ter a confiança de James de toda forma. A Rainha Anne é quem o ajuda a conhecer melhor o seu novo rei e a conseguir conquistar suas boas impressões:

Para ganhar o coração do meu marido,
 Você tem que aprender a farejar sangue
 Afiar seus dentes
 Rasgar em pedacinhos prazerosos.
 Quando puder fazer isto,
 E provar que você pode fazer isto,
 Você será o homem do seu soberano.²²⁸
 (McGUINNESS, 2005, p. 78).

Através dos diálogos, percebe-se que James tem gosto pela violência e também que Cecil deve participar do ciclo de volições do rei para ter sua confiança. Tanto o Cecil

²²⁸ “To win my husband’s heart, / You must learn to smell blood, / To sharpen your teeth, / To rip into pleasurable pieces. / When you can do this, / And prove you can do this, / You will be your sovereign’s man” (McGUINNESS, 2005, p. 77-78).

histórico como o teatral tem uma obsessão por cuidar dos assuntos da realeza, principalmente no que diz respeito a assuntos religiosos. Na peça, é importante que o personagem goste de violência para que possa acompanhar as atividades de James bem de perto.

Em seu estudo sobre a peça, Fogarty observou que os católicos

envolvidos na Conspiração da Pólvora tinham sido demonizados na cultura britânica e se transformado em caricaturas durante as celebrações anuais de Guy Fawkes em Cinco de Novembro. McGuinness os resgata de tal reducionismo histórico e reestabelece a nós Henry Garnet, Robert Catesby, Robin Wintour e Guy Fawkes como figuras potentes e atormentadas que são guiadas pela ideologia e por uma irredutível devoção religiosa.²²⁹ (FOGARTY, 2010, p. 111)

Não teria sentido se McGuinness não resgatasse esses personagens dos textos históricos da Conspiração para trazê-los ao seu texto teatral. No entanto, desses quatro personagens citados por Fogarty, apenas Catesby parece realmente devotado ao catolicismo e seguidor de uma ideologia norteadora. Ele possui uma causa, mas também uma vaidade pessoal imensa, que pode atrapalhá-lo durante o período em que se acredita que o grupo está conspirando. Quando Catesby entra no jardim de Anne Vaux com Wintour e seu criado, McGuinness os descreve como sendo “*homens bonitos, vestidos magnificamente*” (McGUINNESS, 2005, p. 54).²³⁰ Eles vêm para tentar fazer com que Henry aceite sua causa e Catesby tenta persuadi-lo com a sua beleza:

Minha beleza é de se maravilhar.
Eu me visto de acordo com esta beleza.
Eu gasto tesouros em sua fabricação
A vaidade de um bobo?
Olhe para mim bem de perto.
Para aqueles que acreditam em mim.

²²⁹ “Those involved in the Gunpowder Plot have been demonized in British culture and turned into caricatures through the annual Guy Fawkes celebrations on 5 November. McGuinness rescues them from such historical reductionism and restores Henry Garnet, Robert Catesby, Robin Wintour, and Guy Fawkes to us as potent and tormented figures who are driven by ideology and an unyielding religious devotion” (FOGARTY, 2010, p. 111).

²³⁰ “*They are handsome men, magnificently attired*” (McGUINNESS, 2005, p. 54).

Como sabemos que permanecemos como um só?²³¹
(McGUINNESS, 2005, p. 62)

O objetivo principal da vaidade é chamar a atenção para si próprio. Em momentos de conspiração, esta é uma das características que deve ser evitada. Fraser comenta que

obviamente, a linda aparência de Catesby era parte de seu glamour. Ele tinha um metro e oitenta de altura e ‘mais do que comumente bem proporcionado’, portando-se esplendidamente. Resumindo, por muitas pessoas, esta fina figura de um homem representava o homem ideal contemporâneo”.²³² (FRASER, 1996, p. 91)

Contudo, geralmente os relatos sobre a Conspiração não enfatizam as características físicas de Catesby, mas sim seu ardor para ter a Inglaterra novamente católica. Ele esteve envolvido em outras conspirações, como na de 1601, e era amigo de um antigo inimigo de Cecil, o Conde de Essex. Possivelmente Catesby achava que um soberano católico, como o Rei da França ou o da Espanha, poderia invadir a Inglaterra durante a confusão que se seguiria à morte de James, fazendo a nação novamente católica (FRASER, 1996, p. 92-93). Porém, nenhuma dessas informações é efetivamente transposta para a peça por McGuinness.

A expressão da vontade de assassinar James acontece em um único diálogo da peça, durante “Conexões”. Aqui, a Conspiração pode ser sentida e visualizada. Através de música, Catesby e Wintour comunicam a Henry que eles acreditam que a morte de James é uma vontade de Deus e tentam convencê-lo, a qualquer custo, que isso é o melhor que tem a acontecer para todos os católicos:

WINTOUR. Cada um de nós teve um sonho.

²³¹ “My beauty is marveled at, / I dress to match that beauty. / I waste treasures on their make. / The vanity of a fool? / Look closely at myself, / At those who believe in me. / How do we know we stand as one? (McGUINNESS, 2005, p. 62).

²³² “Obviously Catesby’s handsome appearance was part of his glamour. He was six feet tall and ‘more than ordinarily well proportioned’, bearing himself splendidly. In short, for many people this fine figure of a man represented the contemporary male ideal” (FRASER, 1996, p. 91).

CATESBY. Nele, nós matamos o rei. [...]
 Estranho que ambos devessem –
 WINTOUR. Compartilhar do mesmo sonho.
 CATESBY. Um sonho de matar –
 HENRY. Matar é errado,
 CATESBY. Se remover o mal –
 HENRY. Que mal?
 CATESBY. Um rei –
 WINTOUR. Seu governo – sua família –²³³
 (McGUINNESS, 2005, p. 58-59)

Usando a linguagem ambígua da equivocação, Wintour e Catesby falam de um sonho que, ao mesmo tempo, pode representar o próprio sonho enquanto dormiam, ou o desejo de assassinar o rei, não configurando, dessa forma, que realmente planejavam matar James, mas que sentem que essa é a melhor coisa a ser feita.

McGuinness procura mostrar a Conspiração da Pólvora usando agentes que são lembrados apenas superficialmente durante as festas incendiárias do Cinco de Novembro: Catesby e Wintour, bem como o próprio Padre Garnet. O espaço atribuído a Guy Fawkes na peça passa a ser muito reduzido quando em relação àquele que o personagem tem na memória do povo inglês. A exemplo disso, existem as rimas populares sobre Guy Fawkes escritas por poetas da época, como John Rhodes e John Wilson. Mais tarde, em 1842, William Harrison Ainsworth escreveria um romance histórico, intitulado *Guy Fawkes*, que retrata com compaixão tanto Fawkes, quanto o catolicismo. Também na literatura, Charlotte Brontë descreve Jane Eyre como uma conspiradora infantil: “O abade, acho eu, deu-me crédito por ser um tipo de Guy Fawkes infantil”, sempre observando a todos e conspirando (BRONTË, 1864, p. 23),²³⁴ enquanto Thomas Hardy centra o enredo de *O Retorno de um Nativo* nas celebrações do

²³³ “CATESBY. We each have had a dream. / CATESBY. In it we killed the king. [...] / Strange we should both – / WINTOUR. Share the same dream. / CATESBY. A dream to kill – / HENRY. Killing is wrong. / CATESBY. If it removes evil – / HENRY. What evil? / CATESBY. A king – / WINTOUR. His government – his family –” (McGUINNESS, 2005, p. 58-59).

²³⁴ “Abbot, I think, gave me credit for being a sort of infantine Guy Fawkes” (BRONTË, 1864, p. 23).

feriado de Guy Fawkes. Mais recentemente, Fawkes inspirou Alan Moore em sua psicodélica história em quadrinhos de 1982, *V for Vendetta*, transformada em filme em 2006.

Na poesia, Fawkes também foi lembrado. O verso latino *In Quintum Novembris* foi escrito em 1626. Também, em uma alusão à Conspiração, podemos apontar o Satã de *Paraíso Perdido*, de John Milton, inventando a pólvora para tentar destruir os trovões de Deus, uma vez que a literatura feita após a Conspiração descrevia Guy Fawkes como o demônio. Já T. S. Eliot o menciona na epígrafe do seu poema “The Hollow Men”: “A penny for the old guy”; a frase é tradicionalmente dita por crianças portando um boneco de Guy Fawkes, durante o feriado de Cinco de Novembro; desta maneira, existe uma representação tácita da lealdade à coroa quando o entregam às autoridades.

Contudo, Guy Fawkes tem um papel inexpressivo na peça. Ele é retratado como o “homem escuro” de *Speaking like Magpies*, como aquele sobre o qual não temos muita informação. Durante a conversa entre Catesby, Henry e Wintour, que ocorre na casa de Anne Vaux, Guy Fawkes (Criado) não expressa suas ideias sobre a causa da Conspiração. Ele é caracterizado como um homem grosseiro durante seu breve contato com a criada May e extremamente sério e misterioso, enquanto o Equivocador o questiona, mostrando-se não disposto a afirmar ou negar qualquer coisa sobre quem realmente é. Mesmo assim, o Equivocador revela muito sobre ele, quando, ironicamente, finge tentar lembrar-se de onde o conhecia no passado. Por que McGuinness desvia-se da completa atenção que é dada ao personagem histórico e o constrói coberto por mistério, talvez seja uma maneira de sugerir que existem outras partes da história que revelam muito mais sobre a Conspiração e que são frequentemente negligenciadas. O Criado é apenas um “bode expiatório” de um evento

de grandes proporções, que, de qualquer forma, também sofre e morre ao final de *Speaking like Magpies*.

Depois que os personagens católicos são acusados por conspirarem contra o rei, durante a “Mascarada da Escuridão”, que será verificada em seguida, eles são capturados, presos e torturados para que confessem os seus crimes. Contudo, McGuinness não mostra a tortura explícita de nenhum dos envolvidos, nem a de Fawkes, que foi um dos conspiradores que mais sofreu durante o pré-julgamento. Por outro lado, May é coagida de todas as formas a confessar a participação de Henry na Conspiração, mas Cecil consegue dela apenas uma confissão não muito confiável por estar extremamente amedrontada com a questão da dor. Ao fazer com que uma criada anônima passe pelo interrogatório e não os personagens históricos, McGuinness indica sua própria dúvida acerca de como eles realmente aconteceram.

Durante os questionamentos dirigidos a May, a metáfora das pegas torna-se completamente clara. Cecil explica a ela que certos pássaros são degustados por determinados grupos de pessoas. Cada um representando algo. Assim, para os católicos, que o conselheiro chama de “inimigos da Inglaterra”, sutil indicação da presença irlandesa como sendo os católicos inimigos da Inglaterra, a pega é o pássaro favorito. Num dado momento, Cecil compara católicos e pegas, misturando suas identidades, ao mesmo tempo em que pede a May que coma a carne (de pega) cortada sobre um prato na mesa, indicando que ela deve trair seus amigos. Ao sinal de violência durante o questionamento, ela declara que Henry participava das reuniões, mas, depois disto, comete suicídio. McGuinness refletidamente mostra que todos os que participaram anonimamente do desenvolvimento da Conspiração, inspirações para a construção de May, acabaram sendo esquecidos.

Speaking like Magpies termina quando a “*Corte de James reúne-se em sua grandeza para ouvir o sermão. Eles cantam o fantástico hino de ação de graças e*

louvor” (McGUINNESS, 2005, p. 114).²³⁵ A ironia é evidente e, após James agradecer ao pastor pelo sermão e abençoá-lo, como só um representante maior da igreja poderia, e de agradecer a Deus por este ter-lhes salvo dos infiéis, o rei proclama as sentenças dos traidores da Coroa inglesa. No entanto, sua esposa fica muito propensa à conversão, após uma conversa com o Equivocador e com Anne Vaux:

EQUIVOCADOR. Ela quer lhe dar fé.

RAINHA. O que é fé?

ANNE. A crença que é passada de geração a geração,

A benção que está sobre você,

E sobre seus filhos.

As gerações os abençoarão?

Grande Rainha da Inglaterra,

Você serve à Rainha do Céu?

RAINHA. Eu sou a serva do Senhor,

Seja feito em mim, de acordo com a sua palavra.²³⁶

(McGUINNESS, 2005, p. 117-18)

Segundo o final da cena, James terá em seu lar, uma família católica secreta, que estará constantemente dividida entre um e outro sentimento sobre os assuntos da alma. Ao final de *Speaking like Magpies*, McGuinness expõe o nome dos conspiradores de forma clara para que sejam lembrados:

OS NOMES DOS CONSPIRADORES

Robert Catesby
Thomas Wintour
John Wright
Thomas Percy
Guy Fawkes
Robert Keyes
Thomas Bates
John Grant
Robert Wintour

²³⁵ “*The Court of James assembles in its grandeur to hear a sermon. They sing a great hymn of thanksgiving and praise*” (McGUINNESS, 2005, p. 114).

²³⁶ “EQUIVOCATOR. She wants to give you faith. / QUEEN. What is faith? / ANNE. The belief that is passed / From generation to generation, / The blessing that is upon you, / And upon your children. / Shall generations bless you? / Great queen of England, / Do you serve the Queen of Heaven? / QUEEN. I am the handmaid of the Lord, / Be it done unto me according to thy word” (McGUINNESS, 2005, P. 117-18).

Christopher Wright
 Ambrose Rookwood
 Everard Digby
 Francis Tresham
 (McGUINNESS, 2005, p. 119)

McGuinness não transpôs apenas fragmentos da História da Conspiração, o dramaturgo também adicionou canções com letras que contam trechos da história da época e, também, elaborou o cenário como um enorme confessionário, onde o Equivocador tem o papel de invocar do íntimo dos personagens as suas participações no evento, mostrando seus pensamentos e ações como perspectivas, caracterizando um tipo de tradução que Pavis chama de teatral e que

mudou de paradigma: não está mais assimilada a um mecanismo de produção de equivalências semânticas calcadas mecanicamente no texto-fonte: ela se concebe como apropriação de um texto para o outro, em função da recepção concreta do público teatral. [... U]m texto é muito mais do que uma sequência de palavras: nele se enxertam as dimensões ideológicas, etnológicas, culturais etc. (PAVIS, 2008, p. 153)

Assim, James é o monarca que precisa renunciar o catolicismo de sua mãe, encontrando-se durante toda a peça com sua identidade bipartida e com medo de todos a sua volta. Além disso, enquanto a força política que rege a Inglaterra é mais imperativa que seu próprio rei, os católicos se apresentam como um grupo difícil de ser controlado e como uma ameaça constante ao governo.

Não se pode deixar de levar em consideração que *Speaking like Magpies* foi escrita segundo o olhar atento de um dramaturgo irlandês. Em uma entrevista, McGuinness (2005) falou que “a lógica da comissão [do Royal Shakespeare Company]... era que o fanatismo da fé é algo com que [ele] cresceu” (*Apud* MIKAMI, 2010, p. 114).²³⁷ Assim, ao conviver com as constantes atividades guerrilheiras

²³⁷ “[T]he logic of the commission ... was that fanaticism of the faith is something [he] grew up with” (McGUINNESS, 2005, *apud* MIKAMI, 2010, p. 114).

próximas à fronteira com a Irlanda do Norte, McGuinness teria condições reais para escrever sobre os conflitos entre católicos e protestantes. Mikami ainda comenta que através

deste histórico do dramaturgo, emerge a possibilidade de que a peça possa ser colocada no contexto da situação irlandesa, além daquele da história inglesa e, também, em um contexto mais amplo do mundo contemporâneo pós-11/09.²³⁸ (MIKAMI, 2010, p. 114)

Talvez a comparação com os acontecimentos terroristas que têm ocorrido após o Onze de Setembro, ainda que com similaridades, não seja completamente apropriada, devido à extrema complexidade de características particulares que possuem, pois, sendo assim, na história da humanidade são incontáveis as ocorrências com atentados que também podem ser comparados ao evento da Conspiração. Por outro lado, o contexto irlandês realmente pode ser lembrado durante a leitura de *Speaking like Magpies*. Assim, uma observação sobre o estudo da interculturalidade torna-se imprescindível.

Pavis sugere que um dramaturgo, ao transpor um texto-fonte a um texto-alvo, deve decidir qual atitude tomará em relação à cultura-fonte, pois ela será adaptada de acordo com uma visão “sociopolítica da cultura” em relação à sua distância para as culturas-alvo (no caso específico de *Speaking like Magpies*: a inglesa contemporânea e, também, a irlandesa). Assim, o teórico francês discorre sobre três atitudes em relação à tradução de uma cultura para outra. Se um dramaturgo prioriza a cultura-fonte, ele acaba por não permitir a adaptação dos “ideogramas e os conceitos filosóficos” da cultura-fonte à cultura-alvo. Assim, pode faltar entendimento ou haver rejeição do público, uma vez que o texto pode ficar ilegível à cultura-alvo. Por outro lado, pode fazer a transposição completa da cultura-fonte para a cultura-alvo, “aplainando-lhe as diferenças, eliminando-lhes os aspectos exóticos, ‘normalizando-lhe’ a situação cultural,

²³⁸ “Through this background of the playwright, the possibility emerges that the play can be put in a context of the Irish situation, beyond that of English history, and also in a wider context of the contemporary post 9/11 world” (MIKAMI, 2010, p. 114).

ao ponto de que não se compreenda mais de qual lugar estranho nos vem esse texto que parece tão familiar” (PAVIS, 2008, p. 146). Nesse caso, essa atitude é extremamente complicada, pois não há como uma cultura abranger totalmente a outra, uma vez que uma transposição desse tipo, de um contexto cultural para outro, teria que encontrar todos os equivalentes ideológicos, emocionais e culturais, entre outros, para poder servir completamente à ideia. O mais utilizado por dramaturgos, no entanto, recorre a um caminho intermediário que produz um equilíbrio entre as duas culturas, pois, ao transitar entre elas, respeita “a proximidade e o afastamento, a familiaridade e a estranheza” (PAVIS, 2008, p. 147).

Speaking like Magpies parece ter sido elaborada procurando priorizar a cultura-fonte (a inglesa renascentista), pois mantém o extrato dos principais movimentos da Conspiração da Pólvora, uma vez que, como comentado, esta foi uma peça encomendada por um teatro inglês para a comemoração dos quatrocentos anos desse acontecimento. Porém, como comentado anteriormente, traços da cultura irlandesa também podem ser encontrados através da peça.

McGuinness não atualizou e nem contextualizou a História da Conspiração completamente, ou seja, a estrutura histórica básica não foi adaptada de maneira evidente à cultura irlandesa, mas criou alguns desvios no que diz respeito à elaboração dos personagens ingleses católicos e ao desenvolvimento do enredo que apresenta um forte interesse nos assuntos religiosos e na ambiguidade que resulta das narrativas dos fatos históricos. Para isso, não só a intertextualidade, mas igualmente a interculturalidade foi observada, iniciando-se com o entendimento sobre o termo “cruzamento” que, segundo Pavis, é

tanto um entrecruzar de caminhos, quanto a hibridação das raças e tradições. Essa ambiguidade ajusta-se maravilhosamente para a descrição dos laços que existem entre as culturas: isso porque as mesmas se interpenetram, seja uma passando para o lado da outra, seja

reproduzindo-se e reforçando-se graças à mestiçagem. (PAVIS, 2008, p. 6)

Ao referir-se à “mestiçagem”, Pavis sugere que o entrecruzamento de duas culturas origina um espaço onde as características de ambas conseguem coabitar simultaneamente. Realmente é isso que ocorre em peças que são escritas a partir de textos de outras culturas e, na peça, a discussão entre católicos e protestantes é tão intensa, que acaba se confundindo com a antiga intransigência religiosa entre irlandeses e ingleses.

Assim, além da ambiguidade verificada no enredo, existe a ambiguidade ocasionada pelo processo de interculturalidade. Ou seja, a luta dos católicos pela livre exposição de sua fé e pelos mesmos direitos dos protestantes acaba se entrecruzando com os mesmos problemas enfrentados pelos irlandeses da época, que lutavam por uma causa similar contra a coroa inglesa. Mary, Rainha dos Escoceses, com a sua eloquência e talento para equivocação, lembra uma rainha irlandesa derrotada pelo governo inglês e Henry Garnet aparece em um jardim que parece representar a natureza das terras irlandesas em contraste com o castelo inglês, enquanto os irlandeses são lembrados de forma subliminar nas figuras dos católicos conspiradores, Catesby, Wintour e Fawkes. Essas características são as mesmas percebidas durante a dominação da Irlanda ao final do século XVI, até mesmo em *Mutabilitie*.

O cruzamento de culturas intrínseco no texto pode ser traduzido em outro sistema de significação, quando conjuntos subjetivos de referências culturais começam a se cruzar, adequando-se à visão irlandesa, através do movimento entre as duas culturas. Durante a leitura de *Speaking like Magpies*, pode-se verificar que através de sua tessitura textual, junto à perspectiva intertextual, cruzam-se culturas, o que gera oportunidades para a sua interpretação além das relações entre a história, a biografia e o

texto teatral, claramente insuficientes para a análise dos contextos de produção-recepção formalizados esteticamente.

A Conspiração na “Mascarada da Escuridão”.

Um pouco antes de iniciar “A Mascarada da Escuridão”, James vê o seu “anjo da guarda”, o Equivocador, que garante que vai salvá-lo da morte, mostrando aqueles que conspiram contra ele. Contudo, toda a cena parece acontecer apenas na mente do rei, que já deu mostras de estar perturbado com o assunto das conspirações advindas com a mudança da instituição religiosa na Inglaterra. A Conspiração teria realmente acontecido ou teria sido uma farsa, uma peça teatral, uma mascarada? Qual a função em se representar a Conspiração através de uma mascarada?

Mikami argumenta que “a questão do terrorismo no contexto da Conspiração da Pólvora está conectada com aquela do fanatismo da fé, com o qual o dramaturgo “cresceu” em sua terra natal” (MIKAMI, 2010, p. 122).²³⁹ A estudiosa acertadamente observa que *Speaking like Magpies* pode ser colocada no contexto irlandês, citando Antonia Fraser (1996) que vê semelhanças entre a Conspiração e o Easter 1916: “como os irlandeses e irlandesas envolvidos no levante de Dublin de 1916, eles [os conspiradores de 1605] viam-se como um pequeno grupo, cujas ações levariam a uma grande mudança” (*Apud* MIKAMI, 2010, p. 122).²⁴⁰

Apesar de elogiar o trabalho de Fraser, McGuinness expressa seu descontentamento em relação aos que adotam atitudes fanáticas, quando comenta:

Eu seria menos a favor dos católicos do que [Fraser] é. Acho que ela tem uma compaixão notável pelos conspiradores. Eu não tenho. Eu

²³⁹ “[T]he question of the terrorism in the context of the Gunpowder Plot is connected with that of fanaticism of faith, which the playwright ‘grew up with’ in his native Ireland” (MIKAMI, 2010, p. 122).

²⁴⁰ “[L]ike the Irish men and women involved in the Dublin uprising of 1916, they [the conspirators of 1605] saw themselves as a small band, whose actions would lead to great change” (FRASER, 1996, *apud* MIKAMI, 2010, p. 122).

conheço o tipo deles. Eu cresci com pessoas que tinham aquele fanatismo. Eles tinham traços atraentes. Tinham charme. Não existem dúvidas sobre isso. Mas tenho medo de fanáticos, especialmente dos atraentes.²⁴¹ (*Apud* MIKAMI, 2010, p. 123)

Prosseguindo com sua análise, Mikami fala da proximidade ideológica que existe entre o texto de McGuinness e o poema de Yeats, “Easter 1916”:

Também a palavra ‘motley’, vestuário diversificado dos bobos, imediatamente sugere a retórica de Yeats usada em ‘Easter 1916’. Catesby suscita uma imagem de um grande grupo de conspiradores vestidos como bobos da corte, ao que ele indica, contra sua própria vontade, que a própria conspiração é uma mera farsa, ou um tipo de brincadeira de bobos.²⁴² (MIKAMI, 2010, p. 123)

O paralelo com o poema de Yeats é muito interessante, pois ele também conta sobre as reuniões secretas entre pessoas da sociedade que, aos olhos dos ingleses, fariam papel de bobos por participarem de um levante que não se acreditava dar certo. Outro ponto é que a repressão religiosa é algo que pode transformar um povo, ou uma classe, de uma maneira devastadora, assim como aconteceu nos dois eventos.

A peça, como um todo, não procura por uma lógica dos acontecimentos, pois a história não se apresenta como um processo totalmente ordenado e a Conspiração é representada nessa mascarada que tenta combinar uma profusão de elementos ambíguos. É claro que a cena inevitavelmente origina-se de um processo que se concentra nas informações do texto histórico, mas reduzindo-as e transformando-as de acordo com as escolhas do dramaturgo. Assim, a mascarada reorienta o sentido da Conspiração, ou seja, o espectador nunca fica sabendo se ela realmente existiu ou se as

²⁴¹ “I would be less pro-Catholic than she is. I think she has a remarkable sympathy for the conspirators. I don’t. I know their kind. I grew up with people who had that fanaticism. They had attractive traits about them. They had charm. There is no question about that. But I am scared of fanatics, especially the attractive ones” (McGUINNESS, 2005, *apud* MIKAMI, 2010, p. 123).

²⁴² “Also the word ‘motley’, the fool’s variegated costume, immediately suggests Yeats’s rhetoric used in ‘Easter 1916’. Catesby arouses an image of a large band of plotters in motley, by which he implies, against his own will, that the conspiracy itself is a mere farce, or a kind of fool’s play” (MIKAMI, 2010, p. 123).

prisões, as torturas e as mortes aconteceram porque se acreditou que uma conspiração estava acontecendo.

O início da “Mascarada da Escuridão” apresenta o som de uma “*torrente de água. / [uma] Estranha luz / [e] Música*” (McGUINNESS, 2005, p. 85).²⁴³ A torrente de água é o rio, metáfora daquele que lava as ruas da cidade, purgando-a e deixando-a limpa daqueles que ameaçam o rei. Contudo, no monólogo preliminar do Equivocador, verifica-se que o rio representa a atividade de Cecil, o “rio é o conselho da cidade” (McGUINNESS, 2005, p. 85).²⁴⁴ Por sua vez a cidade representa James e os embaixadores da morte, os conspiradores. O Equivocador chama os conspiradores que entram no palco com robes vermelhos e máscaras negras: “Eu levanto as minhas mãos, chamo a morte, / Chamo seus embaixadores, / Conspiradores para matar meu rei” (McGUINNESS, 2005, p. 85).²⁴⁵

O metateatro é elaborado com mistério, que é acentuado pela escuridão, e tenta revelar os segredos de vários conspiradores, particularmente, de Catesby, Wintour e Fawkes, que trazem consigo os símbolos mais sagrados do catolicismo: cálice, vela, estandartes com as figuras do unicórnio e do carneiro que representam Cristo e da rosa e da torre de marfim, que simbolizam a Virgem Maria. James assiste a tudo como a um teatro extremamente grotesco da Conspiração. Seria toda a Conspiração da Pólvora realmente um teatro para que atividades clandestinas contra o rei cessassem após o castigo dos conspiradores fosse infligido?

McGuinness não mostra mais elementos das reuniões conspiratórias, nem a movimentação na sala embaixo do Parlamento, cheia de barris de pólvora prestes a explodirem. Ao invés disso, há a performance dos conspiradores, cuja canção expressa

²⁴³ “*The torrent of water. / Strange light. / Music*” (McGUINNESS, 2005, p. 85).

²⁴⁴ “*The river is the city’s counsel*” (McGUINNESS, 2005, p. 85).

²⁴⁵ “*I raise my hands, I call on death, / I call on his ambassadors, / Conspirators to kill my king*” (McGUINNESS, 2005, p. 85).

seu ódio por James. Através da música, os conspiradores enfatizam sua missão divina para acabar com a vida do rei. As máscaras negras usadas pelos conspiradores indicam suas identidades veladas e fazem com que a situação de mistério prolongue-se na cena em contraste com a Rainha e Cecil, que usam máscaras brancas numa clara justaposição entre o mal e o bem. O Equivocador comenta que os conspiradores “caminham na escuridão, temendo a luz. / [então] escreverá seus nomes em paredes mágicas” (McGUINNESS, 2005, p. 87).²⁴⁶ Indicando um anacronismo que aproxima o público da História da Conspiração, as paredes mágicas são telas com neon, onde, como já referido anteriormente, os nomes dos conspiradores “*são projetados eletronicamente em uma parede negra. [São apresentados] com tal velocidade, chocando-se, em cores, [que] deveria ser impossível de serem decifrados individualmente*” (McGUINNESS, 2005, p. 87).²⁴⁷ A impossibilidade da leitura dos nomes dos conspiradores também reflete a dúvida sobre os envolvidos na Conspiração.

A historiografia da Conspiração conta que a descoberta do plano aconteceu através do envio anônimo de uma carta a Lord Monteagle, primo de um dos envolvidos na Conspiração, no dia 26 de outubro, alertando-o a não ir ao Parlamento no dia de abertura. Porém, o que era apenas para salvar inocentes católicos da morte, transformou-se em uma tragédia para os conspiradores, pois Monteagle levou a carta a Cecil, que a mostrou ao rei. McGuinness transpõe essa passagem de uma forma inusitada, através de um desvio do texto histórico. Os conspiradores falam a James: “Nós purgaremos a sua alma com fogo purificador, / O nosso presente, grande rei, é pólvora, / A nossa canção, grande rei, é pólvora” (McGUINNESS, 2005, p. 87) e

²⁴⁶ “They walk in darkness, fearing light. / I will write their names on magic walls” (McGUINNESS, 2005, p. 87).

²⁴⁷ “Names are flashed electronically onto a back wall. / They come with such speed, clashing, in colours, they should be impossible to decipher individually” (McGUINNESS, 2005, p. 87, *itálicos do autor*).

enquanto James pede por ajuda para evitarem sua morte,²⁴⁸ Wintour faz um círculo com pólvora ao redor de James. Catesby dá uma vela a Fawkes, com a qual ele acende uma tocha que retira de seu robe. James agarra a tocha da mão de Fawkes e a apaga. Os conspiradores retiram as máscaras, enquanto James lhes conta as atrocidades que fará com eles por terem tentado matá-lo. Adiante, os nomes dos conspiradores já podem ser lidos na parede (McGUINNESS, 2005, p. 88, 90). A mascarada termina com a morte de Catesby e Wintour.

Assim como acontece em romances e poemas, verifica-se a grande força que surge quando elementos ficcionais e históricos são intrinsecamente ligados na peça, pois ela é capaz de trazer à luz questionamentos que poderiam passar despercebidos se não houvesse críticas ao texto histórico e à sua função de apresentar a verdade. *Speaking like Magpies*, ao apresentar ambiguidade, revela uma fronteira entre tudo o que é imaginado e tudo o que é supostamente “real” em textos históricos. Podemos perceber a existência de várias perspectivas históricas mesclando-se a pontos ficcionais que possuem referentes extratextuais, geralmente metafóricos, criados a partir da imaginação de McGuinness e da sua seleção de fatos. Durante o desenvolvimento das cenas, a interpenetração de informações reais e fictícias pode confundir o público que possui conhecimento prévio do que foi a Conspiração e faz com que espectadores com conhecimentos históricos insuficientes tenham dificuldade em separar o imaginado do “real”.

McGuinness não procura fazer uma peça que reconstrua o teor histórico da Conspiração da Pólvora através de um texto teatral que informe os fatos do evento, visto que não é um historiador, mas um dramaturgo escrevendo uma peça com viés histórico.

²⁴⁸ “[We] will purge your soul with cleansing fire, / Our gift, great king, is gunpowder, / Our song, great king, is gunpowder” (McGUINNESS, 2005, p. 87).

Ele ordena os fatos, destaca alguns e suprime outros, interpreta-os e cria uma história dentro de uma convenção ficcional, que de acordo com White “não importa se o mundo é concebido como real ou apenas imaginado; a maneira de dar-lhe um sentido é a mesma” (WHITE, 2001, p. 115). McGuinness procura mostrar que as linhas que separam a história do texto teatral estão muito próximas e que deveríamos observar que lembramos aquilo que nos fazem lembrar.

A Conspiração da Pólvora e toda a história cercando o evento foram interpretadas inúmeras vezes. Tudo foi realidade somente para todos aqueles que participaram dela ou que, pelo menos conheceram-na de perto, mas mesmo para eles, não foi uma só. A realidade não é linear, pois a percebemos de forma fragmentada. Com o passar do tempo, fica ainda mais difícil concluir que um evento aconteceu da maneira que aconteceu, uma vez que existem possibilidades múltiplas de percepção dos diferentes sujeitos e seus discursos correspondentes, assim como McGuinness quis chamar atenção, criando as perspectivas dos inúmeros personagens envolvidos no evento. Através dessa ideia, percebem-se as várias “verdades”, ou, mais apropriadamente, as inúmeras perspectivas.

Fig. 17 – Detalhe da tela *Sátiro em Luto por uma Ninfa* (1495)
Fonte: FERMOR, 1993, p. 42

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Eu digo que isto é perigoso por causa de todas as testemunhas inconfiáveis, não existe certamente nenhuma mais inconfiável do que um autor pesquisando o passado, decifrando o presente, predizendo o futuro”²⁴⁹

Frank McGuinness, “An Irish Writer and Europe, 1999-2009”

O comentário de McGuinness na epígrafe refere-se à elaboração do texto que escreveu para o *Irish Review* de 2010, mas acaba aludindo ao processo de produção de suas peças teatrais de cunho histórico ou biográfico. A interpretação que um autor pode dar a um conjunto de fatos e até mesmo às suas consequências presentes e futuras é algo que remete à possibilidade da incerteza e à falta de confiança em tudo o que já foi escrito em livros de história e em biografias. Sob a luz dessa questão, este trabalho mostrou algumas possíveis estratégias através das quais a historiografia, a biografia, a pintura e a dramaturgia se inter-relacionam, no que concerne ao assunto da transposição histórica e biográfica e, também, intercultural, em *Innocence*, em *Mutabilitie* e em *Speaking like Magpies*. Uma das primeiras verificações que se afirmaram com este estudo sugere que, mesmo no teatro com viés histórico ou biográfico, o trabalho de elaboração de uma peça requer um sem-fim de ideias para que um acontecimento tão tradicional e antigo possa ser visto hoje não como algo que aconteceu de fato, mas como algo que poderia ter acontecido ou que pode ainda ser imaginado.

²⁴⁹ “I say this is dangerous because of all unreliable witnesses, there is surely none more unreliable than an author surveying the past, deciphering the present, predicting the future” (McGUINNESS, 2010, p. 1).

Em um panorama de transformações que não mais correspondiam aos valores proclamados pelo pensamento medieval, o Renascimento trouxe um novo conjunto de temas e interesses aos meios literários, artísticos, científicos e culturais de sua época. Junto ao fato de que a burguesia começou a se destacar com a intensa circulação de riquezas e ideias que promoveram sua ascensão na época, a Europa se transformava em um palco onde inúmeras divisões político-religiosas aconteciam com protestos contra a Igreja Católica.

É no contexto de mudanças e aperfeiçoamentos em diversos segmentos da sociedade renascentista que McGuinness encontra material para falar sobre três personagens da época, Caravaggio (1571-1610), Spenser (1552-1599) e James I (1566-1625), lembrados por seus feitos grandiosos, e que têm suas identidades e “personas” públicas modeladas, lembrando de Greenblatt, por um conjunto de padrões socialmente aceitos. Assim, procurando salvaguardar a imagem do homem versado em artes e na literatura, ao mesmo tempo em que procura desvendar a ideia do “homem comum” nesses personagens, o dramaturgo imaginou um mundo ficcional para eles, combinado ao mundo “real” apresentado nos livros de história.

Através de leituras de *Innocence*, *Mutabilitie* e *Speaking like Magpies*, verifica-se que McGuinness fornece condições para o entendimento do sentimento de nacionalidade principalmente na Irlanda e na Inglaterra renascentistas, ainda que o dramaturgo não sugira ser esse o seu foco principal. Ao mesmo tempo, ele demonstra uma inversão do conceito de arquivo como repositório de todo o conhecimento, quando trabalha com a imaginação criativa junto às biografias e aos livros de história e, principalmente, quando reconhece a dimensão ficcional das narrativas históricas e biográficas, elaborando suas peças segundo esse entendimento, imbuídas com ficção que suscita reflexão e questionamentos. Além disso, as peças estudadas apresentam

interculturalidade, por serem constituídas a partir de textos pertencentes a outras culturas, tanto geográfica quanto temporalmente.

A mistura de fatos com ficção não é um assunto novo, uma vez que os gregos já inseriam discursos fictícios na descrição de eventos no mundo antigo. Contudo, a comparação do texto histórico com o texto literário (também com o teatral) acentuou-se a partir da década de 1970, quando críticos da historiografia começaram a estudar o processo de formação das narrativas históricas. Analogamente, a transposição da história e da biografia para peças teatrais é uma prática muito antiga que se renova ao entrar em contato com os diferentes estilos dos dramaturgos através dos tempos. Considerando que *Innocence*, *Mutabilitie* e *Speaking like Magpies* expõem a questão de um texto histórico ou biográfico ser o produto criativo de um interpretante que age imbuído das contingências do tempo e do espaço em que vive, podemos reconhecer que, durante o processo de elaboração de uma peça teatral, não há como tratar da história ou da vida de uma pessoa objetivamente. Assim, a proposição de White (2001) que diz que a história é ficcional, também pode ser observada através do processo de transposição aos textos teatrais, uma vez que essas três peças incluem informações da história do final do século XVI e do começo do século XVII e expressam através da linguagem sua ficcionalização.

O dramaturgo não se preocupou em demonstrar a historiografia nacionalista nem a revisionista, ainda que, sendo irlandês, expresse a carga cultural e tradicional a qual esteve sua vida inteira submetido. No entanto, ainda que tenha adotado um posicionamento que diz respeito somente a ele mesmo como profissional do teatro e das letras irlandesas, McGuinness traz ao contexto irlandês elementos traduzidos de outras culturas. Ao falar da história renascentista, assunto sobre o qual tem muito conhecimento e admiração, como foi comentado na Introdução, McGuinness resvala em tópicos políticos e religiosos muito recorrentes na literatura, na cultura, nas artes e no

teatro irlandês. Assim, desde *Innocence*, na década de 1980, quando abordou um assunto pelo qual tinha muita simpatia, a biografia de Caravaggio, até *Speaking like Magpies*, onde aborda a questão dos atentados por causas religiosas, McGuinness criou peças com viés histórico que enfatizam mais a imaginação do que a veracidade dos eventos e revela detalhes irlandeses como assuntos da atualidade e comportamento cultural de personagens. Além disso, o dramaturgo não apenas rearranja as informações sobre os acontecimentos selecionados a partir das narrativas históricas e biográficas, bem como das telas de Caravaggio, mas também as mantém consistentes com os valores nelas preexistentes, à medida que absorve os fatos e os reconstitui.

O que diferencia o tipo de transposição feita para *Innocence* dos dois outros tipos estudados nesta tese é a apresentação da própria peça que McGuinness elaborou ao apropriar-se das ideias contidas nas telas de Caravaggio e modificando-as para transformá-las em cenas produzidas no espaço teatral, a partir dos personagens e da iluminação observados na arte plástica do pintor. Assim, existe uma fusão ideal entre a arte teatral e a pictórica que só é possível através do conhecimento prévio que o espectador precisaria ter da arte do pintor. Alfred Moir (1989) observou o teatro silencioso de Caravaggio, preenchido por ecos, identificando a intrínseca relação que pode ser feita entre a arte plástica do pintor e o teatro. Os ecos figurativamente indicam a expansão realística observada em suas pinturas. A boca entreaberta de alguns personagens, seus olhos expressivos, a organização dos gestos, as expressões dos muitos espectadores representados em suas telas e o silêncio são apenas algumas das características que interagem com os efeitos da dramaturgia, o que poderia parcialmente explicar a inspiração de McGuinness para compor a peça sobre Caravaggio.

O processo de transposição para *Innocence* pode não ser o mesmo que nas outras duas peças, mas, segundo a apropriação das fontes, ele tem similaridades com o que acontece tanto com a poesia em *Mutabilitie* como com a história em *Speaking like*

Magpies. Assim, a transposição e a transformação da vida e de parte da obra de Caravaggio acontecem de maneira similar com as do poeta inglês Edmund Spenser, pois, enquanto em *Innocence*, o dramaturgo se apropria das telas do pintor, em *Mutabilitie*, ele se apropria dos textos políticos e poéticos de Spenser e transforma alguns de seus trechos em cenas no palco.

Como ocorre em outras de suas peças, até mesmo naquelas que não tem cunho histórico, McGuinness procura reconstruir e reinventar o interior dos personagens, suas aspirações, seus sentimentos e seus desejos, tendo como pano de fundo alguns eventos registrados na história europeia. A princípio, podemos verificar que McGuinness se deparou com a clássica pergunta que biógrafos e historiadores fatalmente encontram em seus caminhos: como reconstruir as trajetórias de Caravaggio, de Spenser e de James I, três personagens que pertencem à história clássica, sem banalizar a expressividade de cada um deles? McGuinness os coloca junto a pessoas menos extraordinárias e une todos em contextos maiores do que apenas suas ações e suas vidas, não existindo, assim, nem “vilões”, nem “heróis”. Nesse caso, a biografia que McGuinness procura reconstruir não se limita a vidas particulares, descritas com rigor científico, ainda que constituam uma importante característica na história reorganizada. Além disso, o dramaturgo não procura suavizar o comportamento de nobres detentores do poder ou vitimizar o povo. Seus protagonistas, grandes homens da história, são seres humanos que se assemelham aos homens comuns, com defeitos e qualidades.

Em *Innocence*, o dramaturgo apropriou-se da ideia de que informações sobre a vida e a morte de Caravaggio apresentam-se não completamente esclarecidas. Muitas pesquisas sobre sua vida e obra fizeram-se relevantes apenas a partir do século XX e ainda existem muitos pontos inconclusivos sobre elas. Cartas e registros coletados em autos de tribunais não são totalmente explicados. O dramaturgo utiliza textos que relatam a existência de algumas das vítimas, com ferimentos leves ou graves, dos duelos

em que Caravaggio se envolvia, como os que Walter Friedlaender coletou e anexou em seu *Studios de Caravaggio*, apropriando-se desses e de outras informações para elaborar *Innocence*.

Apesar de várias biografias do pintor terem sido escritas tomando como pontos de sustentação as suas próprias telas (suas origens, suas datas, suas tendências, seus compradores, as encomendas do Cardeal del Monte, os comentários feitos por pintores contemporâneos do artista etc.), como acontece em *Caravaggio* de Roberto Longhi, *Studios de Caravaggio* de Friedlaender e *Caravaggio* de Moir, McGuinness procura organizar um enredo com sutis informações autobiográficas do próprio Caravaggio, no sentido que o artista também conta sua vida através de sua arte. O dramaturgo não se preocupa em reconstituir as influências sofridas durante o aprimoramento da carreira do artista, nem em mostrar o comércio de sua arte diretamente ou as tendências artísticas de pintores da época, pois parece estar mais interessado em elaborar os traumas de sua vida, relacionados ao afastamento precoce de sua família e à pedofilia exercida pelo Cardeal. A partir disso, surge a importância em mostrar o lado violento do pintor que se expressa também através de seus momentos de sonho e de imaginação.

De maneira semelhante ao que acontece com Caravaggio, *Speaking like Magpies* mostra James traumatizado com acontecimentos de sua infância, no ambiente cheio de incertezas religiosas e conspirações. Acreditando-se que McGuinness tenha lido os textos históricos de Antonia Fraser sobre a Conspiração da Pólvora e os biográficos de Allan Stewart, podemos observar a inversão do James considerado um rei divino, cheio de poderes tanto políticos quanto religiosos, retratado naqueles livros, a um homem angustiado e elaborado com manias excessivas acerca de sua segurança pessoal. Esse é um dos traços reorientados por McGuinness que apontam ao fato de que existem muitas dúvidas sobre tudo o que aconteceu durante a Conspiração da Pólvora. Das três peças analisadas, a que mais enfatiza a questão da ficção como parte das narrativas históricas

é *Speaking like Magpies* e, também, é a que descentraliza perspectivas, fazendo com que não existam personagens principais. Assim, James é apresentado sem ênfase, mas participando de um papel muito importante no que diz respeito à veracidade dos fatos que circundam a Conspiração da Pólvora.

Em *Mutabilitie*, McGuinness apropria-se da ideia renascentista do Spenser auto-modelado por sua poesia, ou seja, do homem culto e educado, conhecedor profundo das letras inglesas e a reescreve, proporcionando a Edmund uma vida comum, com algumas frustrações por viver longe da Inglaterra e, também, vivendo como colonizador fiel à Rainha Elizabeth. Possivelmente, essa transformação acontece porque, por volta da época em que a peça foi elaborada, existia um debate muito intenso sobre o poder imperialista e o pós-colonialismo. *Mutabilibitie* tem essa natureza em sua estrutura, muito mais do que as outras duas peças.

Como são muitas as maneiras de se reconstruir a trajetória de vida de um personagem histórico, na maioria dos casos, apenas parcialmente, McGuinness evidentemente procurou selecionar o que seria importante e o que poderia ser deixado de lado, durante as transposições para o texto teatral. Seu maior problema durante a observação dos dados, talvez tenha sido a tentativa de desvincular o pensamento de que os personagens históricos foram descritos com as limitações de seus biógrafos que normalmente seguem uma tradição biográfica estabelecida na disciplina de história, satisfazendo-se com os padrões que associam uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incertezas. E podemos verificar que influências advindas da literatura fizeram com que historiadores se deparassem com obstáculos documentais, como, por exemplo, os atos do dia a dia de uma pessoa, seu caráter fragmentário e os momentos contraditórios de sua constituição.

Sobre o caráter fragmentário da identidade do sujeito histórico a ser projetado no palco, McGuinness levou em consideração o fato de que não é possível apreender o

todo essencial do sujeito da descrição e, portanto, durante sua elaboração, houve um desenvolvimento apenas dos pontos selecionados pelo dramaturgo. Além disso, a recriação também foi usada como recurso para a transposição da história e da biografia. McGuinness utilizou a imaginação sem deixar de lado a pesquisa em documentos, fazendo uma história de possibilidades, uma vez que as possibilidades de invenção são muitas. Assim, ele mostra que a história não tem um único sentido e que o autor é, de fato, “uma testemunha inconfiável”.

Por outro lado, existe o homem modelado em sua arte. Durante a Renascença, era comum que artistas, poetas ou governantes procurassem, através de sua arte, de sua poesia ou de seu governo veicular ao povo informações de como o “certo” e o “errado” deveriam participar da vida das pessoas de uma determinada sociedade; assim, fatalmente, o personagem histórico acabava sendo associado a seus feitos daquela maneira, ou seja, as informações ideológicas apresentadas em suas realizações fariam parte do posicionamento pessoal de seu autor. Essas características ajudam a contrastar com a ideia de que uma das maneiras de reler a vida de uma personalidade notável se faz através da leitura de sua obra, pois biografias e historiografias constituem-se de narrativas geralmente imbuídas de sentimentos entrelaçados com registros do passado. De qualquer maneira, o personagem real nunca será restituído na íntegra, pois sempre haverá lacunas para serem preenchidas geralmente com ficção.

No que diz respeito à construção dos personagens nas três peças, a característica da inconclusividade das biografias de Caravaggio, o retrato do irlandês selvagem em *A View of the State of Ireland* e a perspectiva tendenciosa dos antigos livros de história ingleses que obedeciam a um padrão imperialista geram as condições ideais para que haja muita imaginação durante a criação dos papéis nas peças teatrais.

Assim, contemporâneos do pintor italiano são os modelos de suas telas, as quais são representadas como elaboradas principalmente por causa de suas experiências de

vida. A transposição do assunto contido em várias das telas de Caravaggio faz-nos perceber que elas trazem personagens religiosos ou míticos que foram baseados em pessoas comuns, de seu ciclo de convivência, que, por sua vez, ganham voz segundo um viés mais irlandês do que propriamente italiano, o que faz com que *Innocence* também possa ser analisada como um trabalho intercultural, lembrando a sociedade irlandesa atual, no que diz respeito principalmente aos problemas religiosos enfrentados por ela.

Em *Mutabilitie*, imbuído pelos acontecimentos que transformavam a Irlanda, McGuinness procurou dar voz àqueles que foram silenciados pelos livros de história ingleses. Embora as histórias contidas nos textos de Spenser e nas narrativas históricas ou biográficas não sejam recriadas pelo dramaturgo, ele sugere o relacionamento que existe entre a peça e a história irlandesa do final do século XVI e começo do século XVII e sutilmente também da contemporânea. O dramaturgo claramente valoriza argumentações sobre a história de Spenser na Irlanda ao reconstituir o relacionamento que este tem com seus subordinados irlandeses, em *Mutabilitie*.

Durante a transposição para *Mutabilitie*, McGuinness organizou dois grupos de personagens, um composto pelos ingleses, personagens históricos que tiveram notoriedade a partir de suas obras, e outro pelos irlandeses, com seus reis extraídos das lendas, uma poeta (File) não inserida totalmente em seu tempo, anônimos da história e Hugh (O'Neill), que possui uma participação inexpressiva no enredo, se comparada à sua real existência nos livros de história. Assim, o dramaturgo sinaliza o maior espaço que constantemente foi atribuído aos ingleses em narrativas históricas do passado.

De outra maneira, a perspectiva de cada um dos envolvidos na História da Conspiração foi o ponto estrutural dos personagens em *Speaking like Magpies*. Contudo, além dos personagens históricos, o dramaturgo insere um personagem mítico que reúne as características do ato de equivocar, espalhado por toda a peça: o Equivocador. A questão das perspectivas é um dos fatores que dão à peça seu teor de

incerteza e de ambiguidade, sugerindo que a Conspiração pode nem ter acontecido da maneira como foi por muito tempo veiculada.

Os personagens também participam de um importante recurso de reelaboração do passado histórico: o metateatro. A inserção da mascarada, em *Speaking like Magpies*, claramente inspirada pelas peças de Ben Jonson, principalmente pela *Masque of Blackness* que trata da impureza dos seres humanos representada pela pele, é o resultado de uma das interpretações que McGuinness faz da própria Conspiração, descrita em “A Mascarada da Escuridão”, quando os conspiradores usam máscaras escuras, mas ao contrário do que acontece na mascarada de Jonson, é o próprio James quem pede por proteção e amedrontado acaba por mandar executá-los. A presença da mascarada é significativa por seu valor histórico, mas também por indicar como a história deveria proteger o poder inglês em detrimento do poder religioso católico, que na época começava a ser considerado impróprio. Além disso, existe a representação da Guerra de Troia em *Mutabilitie*, quando, em um momento de magia, acontece uma distorção no tempo e no espaço, desalojando a situação histórica principal, ou seja, aquela da ida de Spenser para a Irlanda, mantendo-a em segundo plano. Nos dois casos, McGuinness privilegia a perspectiva dos católicos ainda que não declaradamente. Ao trabalhar com a dúvida sobre a Conspiração ter ou não ocorrido daquela maneira e, também, ao recriar a Guerra de Troia através do olhar irlandês, o dramaturgo mostra as sua inclinação ideológica e cultural.

Com exceção de *Speaking like Magpies*, que foi uma peça encomendada, *Innocence* e *Mutabilitie* foram criadas segundo critérios particulares de McGuinness. Como foi comentado, Caravaggio é um dos pintores mais admirados pelo dramaturgo. A importância em querer representar a vida dele no palco irlandês, levando em consideração as suas próprias interpretações das telas do pintor, pode ter a ver com sua relevância dentro do contexto histórico e artístico renascentista dos séculos XVI e XVII,

quando havia muitas mudanças cruciais ocorrendo na Irlanda. Contudo, existem correlações feitas entre os problemas enfrentados por Caravaggio no que diz respeito ao seu relacionamento com a Igreja Católica e o seu desenvolvimento como artista, características que podem encontrar um paralelo com os problemas de corrupção religiosa enfrentados pela Irlanda nos dias atuais.

Por essa razão, além de admirar o naturalismo de Caravaggio, que combinava a observação física com o uso dramático, até mesmo teatral, do *chiaroscuro*, McGuinness se apropria das mensagens religiosas veiculadas pelas telas para justapô-las ao cenário turbulento e hostil da Irlanda contemporânea às primeiras apresentações dessa peça. Assim, ainda que a Irlanda renascentista seja suavemente lembrada, *Innocence* é sobre Caravaggio representado numa Roma que McGuinness afirma ter sido modelada tendo como base a cidade de Derry / Londonderry, e ele ainda verifica que “[Derry] é agora quase do mesmo tamanho de Roma naquela época”²⁵⁰ (McGUINNESS, 1996, p. xi).

A produção de uma peça de cunho biográfico e/ou histórico ocorre dentro de condições estruturais específicas e, normalmente, influenciada pelos estímulos sociais, políticos e culturais da época em que se insere. *Innocence* foi produzida em 1985, um pouco depois do período em que McGuinness começou a escrever *Mutabilitie*, quando a crise das guerrilhas entre a Irlanda e a Irlanda do Norte estava ainda se desenvolvendo. Contudo, em novembro de 1985, foi assinado o Anglo-Irish Agreement, que confirmava ficar a Irlanda do Norte independente da Irlanda enquanto fosse vontade da maioria no norte. Porém, a violência dos grupos paramilitares na Irlanda do Norte continuava e o sectarismo ainda acontecia tão selvagem como antes, mas o acordo constituiu um importante ponto de partida a caminho do Good Friday Agreement de 1998, um ano após a publicação de *Mutabilitie*, quando se acertava o cessar-fogo entre os dois países.

²⁵⁰ “[Derry] is now about the same size as Rome was then” (McGUINNESS, 1996, p. xi).

Outro ponto observado nas peças foi que McGuinness não parece estar preocupado em demonstrar um posicionamento político ou religioso, quase querendo expressar uma reciprocidade, sem a expressão de neutralidade, uma vez que não poderia se desvencilhar das questões da identidade nacional tão arraigadas em seu contexto cultural, para retomar e rever a história renascentista. Mesmo assim, procurou certa imparcialidade na elaboração das peças. Assim, enquanto o nacionalista procura nas tradições, nos mitos e no folclore da nação o substrato necessário para sua obra, em *Mutabilitie*, McGuinness usou mitos para interrogar pressuposições por muito tempo mantidas tanto por irlandeses como por ingleses, abrindo comunicação entre problemas do passado e a questão das guerrilhas no presente do norte e não para afirmar uma identidade nacional. Em *Speaking like Magpies*, usa um sátiro para contar a história da Conspiração e, em *Innocence*, conta grande parte da história de Caravaggio através de seus sonhos.

Trazer histórias de um passado distante e, sem dúvida, obscuro para o teatro contemporâneo não significa tão somente ter o impulso de reescrevê-las sob uma nova perspectiva (o que certamente acontece), mas, também, reconduzi-las como mais um trabalho criativo que examina um ou outro ponto não esclarecido, deixado nos textos biográficos e historiográficos em circulação.

Ao realizar-se a leitura da vida ou da obra de um personagem histórico, abandonando as narrativas produzidas pelas biografias e historiografias, corre-se o risco de considerarem-se os motivos e assuntos da obra de um pintor ou poeta como sendo a própria expressão de seus pensamentos, opiniões e posicionamentos. O auto-modelamento [*self-fashioning*] de Caravaggio que procura identificar sua arte com o sublime e com o divino faria um espectador crer que Caravaggio era um pintor altamente religioso e dedicado às ações católicas, transparecendo exatamente o oposto

das pesquisas já feitas sobre a sua vida. O mesmo acontecendo com Spenser e o homem sublime em *The Faerie Queene* e com o Rei James I, junto às suas biografias.

Innocence, *Mutabilitie* e *Speaking like Magpies* expressam a variedade de perspectivas e visões que o passado pode oferecer. O resultado são peças originais por inserirem novos elementos e também por recontar as mesmas histórias usando outros recursos, o que agrega características importantes que modelam o objetivo de transposição da história e da biografia. Uma destas características é o intertexto que, como vimos, redireciona o sentido imanente dos textos teatrais, principalmente por tratar de assuntos que realmente devem ser conhecidos do público. Graças à permeabilidade seletiva do jogo enunciativo, o discurso abrange o interior do texto, as peças em si mesmas, mas também extravasa para fora dele, para outros textos aludidos, parodiados, referidos e assim por diante. A análise inicial das peças verificou tipos de intertextos indefinidos que foram elucidados através da reconstrução de contextos específicos.

Foram observados os contextos das três peças, segundo suas propriedades situacionais, que definem os aspectos temporais e espaciais do texto, no caso a época renascentista na Europa e, em seguida, elementos do texto de McGuinness, que aplicam informações inerentes à época e aos lugares referenciados, e elementos externos, dos quais faremos uma breve recapitulação.

Além de intertextos mais comuns, como um direcionado a “Vespers” do compositor italiano Monteverdi, a lugares como Piazza Navona e uma possível alusão ao poema “The Circus Animals’ Desertion” de Yeats, quando McGuinness mostra vários dos animais de Caravaggio, que representam várias de suas telas, *Innocence* traz um tipo especial de intertexto que inclusive tem função conclusiva na elaboração da performance: as construções pictóricas feitas com os próprios personagens, que funcionam ativamente no sentido dramático, representando sonhos e lembranças e

principalmente construindo o motivo da arte do pintor que se mescla com um teor altamente psicológico como foi visto no Capítulo Um, fazendo com que a transposição em *Innocence* trabalhasse com o sentido das imagens, tanto nas telas como nas cenas, de maneira paródica e suavemente cômica, em uma tradução intersemiótica.

Mutabilitie é riquíssima em intertextos que aparecem de forma diferente daqueles de *Innocence*. Logo no início, File comenta sobre o Rei Arthur, como um pedido de Hugh a Edmund para que este conte uma história de tempos muito antigos. McGuinness cita o Wakefield Mystery Cycle, “The Song of Common Prayer”, Great Bed of Ware, o Soneto 87 de Shakespeare e *The Two Thieves*. Todas as alusões ajudam a compor a época, os motivos, os ambientes, a atmosfera e o vestuário dos personagens. Ainda podemos encontrar, também sob a forma de paráfrase, o soneto 18 de Shakespeare, que mostra a relação turbulenta de William com seu pai no passado, e o metateatro da Guerra de Troia, que se traduz como uma referência indireta ao estado de guerras entre Irlanda e Inglaterra. Além disso, *Mutabilitie* traz excertos um pouco modificados de *The Faerie Queene*, de Spenser, e de seu texto político-econômico, *The View of the Present State of Ireland*, que são intertextos importantes para o significado da peça e as principais fontes que compõe o processo de transposição, que procura recontar a história de Spenser na Irlanda a partir da perspectiva irlandesa. De uma maneira geral, McGuinness utiliza os intertextos de forma satírica, fazendo com que o assunto tratado na obra do poeta seja ridicularizado, como uma maneira de indicar que mudanças realmente acontecem.

Em *Speaking like Magpies*, cuja transposição também acontece de maneira satírica, a existência de intertextos pode ser comparada àquela encontrada em *Mutabilitie*. Na peça, existe uma referência à tela “Satyr Weeping Over a Nymph” (“Satyr Mourning Over a Nymph”), de Piero di Cosimo, a Boaz e Rute, a Poncius Pilatus e ao Salmo 96. Mas os mais importantes intertextos acontecem com *Macbeth* e

com a *Masque of Blackness* de Ben Jonson, a qual serviu como inspiração para o metateatro na peça. Também se constatou alguma similaridade entre *Speaking like Magpies* e tragédias de Shakespeare, indicando que McGuinness parodiou o conteúdo e imitou a escrita em verso das comédias shakespearianas, visando a efeitos específicos, com poucas inserções de inglês antigo em alguns pontos do texto. A organização das diferentes partes da obra configura-a como um sistema único, composto de elementos e de relações que os interligam de um modo determinado. Essa configuração pode ser reconhecida pela forma que McGuinness deu ao texto, sendo um dos enlaces a estabelecer para que se possa chegar a uma proposta de interpretação do conteúdo do texto.

Ao estruturar o tempo nas peças, McGuinness se concentrou em uma maneira que pudesse enfatizar a naturalidade do desenvolvimento de um acontecimento histórico. Por outro lado, as três peças parecem apresentar lapsos de tempo não sinalizados, o que enfatiza a questão da ambiguidade durante a leitura de dados históricos. Enquanto *Innocence* assinala um dos principais enfoques que se faz sobre a expressão criativa de Caravaggio através de seus sonhos, no começo e ao final da peça, que revelam, além de tropos e figuras de linguagem, partes de sua vida, em *Mutabilitie*, existem momentos de delírio e de magia e, em *Speaking like Magpies*, a imaginação junto ao sobrenatural são fortes elementos da peça. Algumas vezes, as peças especulam sobre momentos curtos, mas decisivos, na vida dos personagens, como parece ter sido o caso de Caravaggio, em *Innocence*, que reúne um conjunto de poucos anos até que “desapareça”. Em *Mutabilitie* e em *Speaking like Magpies*, McGuinness oferece uma visão cronológica de períodos mais longos, ainda que fragmentados.

Quanto à forma, nota-se que houve uma mistura de gêneros, sobressaindo-se a tragédia. McGuinness também aplica a ironia e leves toques de comicidade contribuindo para a riqueza de significados do texto. A presença marcante da situação

do destino, ou ainda, do destino trágico também foi desenvolvida nas peças, que resultam em um padrão próximo do trágico. No entanto, ainda que a biografia seja um fato consumado nas peças analisadas, estas não se referem apenas ao indivíduo isolado, mas à história de uma época vista através dos personagens referenciados em biografias, que não são apresentados como heróis, na encruzilhada de fatos, a sofrerem um destino cruel, mas como uma espécie de receptáculo de correntes de pensamento e de movimentos que a narrativa de suas vidas torna mais palpáveis, deixando mais tangível a significação histórica geral de suas vidas individuais.

Ao redesenhar as biografias dos personagens em suas peças, McGuinness procurou reconstruir o contexto com seus aspectos sociais comuns à época do renascimento. Em *Innocence*, encontra-se a justaposição da pobreza com a riqueza, a influência da igreja católica na sociedade e a corrupção do clero que tirava proveito de menos favorecidos, enquanto que, em *Mutabilitie*, existe uma terra devastada pelas guerras e um povo submetendo-se ao domínio do colonizador. Em *Speaking like Magpies*, percebe-se a atmosfera das contendas entre católicos e protestantes durante um dos mais tensos períodos de sucessão ao trono. Assim, McGuinness, em sua reelaboração biográfica, integrou as aquisições da história social e cultural, colocando os personagens históricos em posições diferenciadas e particulares. Contudo, não os elaborou procurando resguardá-los na posição de sujeitos da “elite” histórica, mas sim como testemunhas, reflexos e revelações de uma época.

O que fica mais evidente, no entanto, é que McGuinness utiliza certos fatos da história e de biografias para atingir certos objetivos, como a interiorização de Caravaggio e a de James para chamar a atenção às diversas lacunas existentes na história ou como a inserção de intertextos que procuram chamar a atenção do público às obras dos personagens. São inúmeras as abordagens que se pode fazer dessas peças em nível político, religioso, nacional, entre outros, ficando clara a presença de um elo entre

a apresentação de certos registros tidos como traduções do “real” e sua mescla com a ficção, com a imaginação. A dicotomia entre a “verdade” e a ficção foi expressa por McGuinness em seu uso espirituoso das referências históricas e biográficas.

Algumas resenhas sobre as performances dessas peças mostram um teor negativo quanto, por exemplo, ao fato da peça não representar fielmente a narrativa histórica ou por faltarem dados que melhor expliquem as movimentações dos eventos históricos para o público. Contudo, mesmo não obedecendo ao padrão épico para contar a história, ela não desvirtua sua essência, tornando-se rica em criatividade e imaginação. Na minha opinião, ao reelaborarem os conteúdos históricos, enriquecendo-os com intertextos de obras notáveis, as três peças lançam possibilidades de serem encenadas de acordo com várias perspectivas, tornando-se um importante instrumento de crítica à composição dos textos históricos e biográficos. Porém, com exceção de *Innocence*, não saberia responder se *Mutabilitie* e *Speaking like Magpies* seriam peças de sucesso em outro país, além da Grã-Bretanha e da Irlanda, mas, se usado perspicazmente, o processo de interculturalidade poderia ser uma das ferramentas mais apropriadas para as transposições para essas peças. É certo que existe muito material em seus cernes para uma continuação de seus estudos, como, por exemplo, a tomada de um estudo psicanalítico, analisando o mundo interior do indivíduo e seus sonhos, ou desconstrucionista, concentrando-se nas dicotomias e na etimologia de certas palavras.

Como esta tese procurou também demonstrar, essas peças surgiram de um complexo relacionamento com as mudanças no mundo fora dos palcos. Similarmente, nenhum evento ou causa únicos podem responder pelos seus desenvolvimentos, mas é possível identificar alguns momentos decisivos e também fatores que podem ter inspirado suas realizações, como indicados em nos capítulos apresentados. De qualquer maneira, o contexto histórico de cada peça remete seguramente à inserção social na qual McGuinness se encontra na contemporaneidade, direcionando-se à interculturalidade.

Além disso, verifica-se que as peças são marcadas pela autorreflexão e pelos questionamentos a respeito das várias interpretações que podem ser feitas durante o processo historiográfico e biográfico, uma vez que colocam à prova a natureza autoritária dos discursos científicos e parecem favorecer uma prática mais pluralística, questionadora e fragmentária.

Para mim, a importância de se redescobrir vidas não totalmente desvendadas indica que as peças compartilham a pressuposição de que o passado pode ser recontado, frequentemente da perspectiva tradicional empírica. Assim, elas combinam a suspeita contra os cânones de figuras famosas com formas mais tradicionais de recontar a história no palco. Redescobrir as vidas de pessoas cujas experiências relacionam-se às vidas de muitas outras é frequentemente visto como base para um novo entendimento de nossas próprias vidas. As três peças fornecem uma avaliação do estado em que o público se encontra, ao confirmar seu poder de examinar as experiências políticas e sociais, bem como pessoais, vividas por um dramaturgo, ao representar múltiplos pontos de vista, enfocando menos no que “realmente” aconteceu e mais em possíveis discursos que cercam os eventos representados.

REFERÊNCIAS

- ABBOTT, Jacob. *Mary queen of Scots*. Nova York: Harper & Brothers, 1876.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. V. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Tatuapé: Brasiliense, 1985.
- BERTHA, Csilla. 'They raigue ouer change, and doe their states maintaine': change, stasis and postcoloniality in Frank McGuinness's *Mutabilitie*. *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*, Dublin, v. 32, n. 2, p. 307-321, outono/inverno. 2003.
- BILLINGTON, Michael. *Speaking like Magpies*. *The Guardian*, Londres, 01 out. 2005. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/culture/2005/oct/01/theatre.art>>. Acesso em: 12 out. 2010.
- BRADY, Ciarán. The road to the *View*: on the decline of reform thought in Tudor Ireland. In: COUGHLAN, Patricia. (Org.). *Spenser and Ireland: an interdisciplinary perspective*. Cork: Cork UP, 1989.
- BRANNIGAN, John. Introduction: celebrating with Frank McGuinness. *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*, Dublin, v. 40, n. 1, p. x-xiv, primavera/verão. 2010.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Oxford: Oxford U, 1864.
- BURICCHI, Susanna. Baco. In: MELLI, Filippo. (Org.). *Caravaggio*. V. 22. Tradução de Mônica Esmanhotto e Simone Esmanhotto. São Paulo: Abril, 2011.
- CALDWELL, Simon; PISA, Nick. Leader of Roman Catholic Church in Ireland urged to quit over abuse victims' silence vow. *Mailonline*, Londres, 15 mar. 2010. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1257904/Irelands-Catholic-leader-Sean-Brady-paedophile-priest-cover-up.html>>. Acesso em 22 nov. 2011.
- CANNY, Nicholas. Reviewing *a View of the Present State of Ireland*. *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*, Dublin, v. 26, n. 1, p. 252-267, primavera/verão. 1996.
- CAPPELLETTI, Francesca. Caravaggio e caravaggismo. In: MELLI, Filippo. (Org.). *Caravaggio*. V. 22. Tradução de Mônica Esmanhotto e Simone Esmanhotto. São Paulo : Abril, 2011.

CLIFF, Brian. Crossing through *Borderlands*. In: LOJEK, Helen. (Org.). *The theatre of Frank McGuinness: stages of mutability*. Dublin: Carysfort, 2002.

CREGAN, David. Coming out: McGuinness's dramaturgy and queer resistance. *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*, Dublin, v. 40, n. 1, p. 46-58, primavera/verão. 2010.

DEAN, Joan FitzPatrick. Advices to players (and the historians): the metateatricality of McGuinness's *Mutabilitie*. *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*, Dublin, v. 40, n. 1, p. 81-91, primavera/verão. 2010.

ECO, Umberto. *Saying almost the same thing: experiences in translation*. Milão: Bonpiani, 2003.

ETHERTON, Michael. *Contemporary Irish dramatists*. Nova York: St. Martin's P, 1989.

FERMOR, Sharon. *Piero di Cosimo: fiction, invention, and fantasia*. Londres: Reaktion Books, 1993.

FOGARTY, Anne. Brushing history against the grain: the renaissance plays of Frank McGuinness. *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*, Dublin, v. 40, n. 1, p. 101-113, primavera/verão. 2010.

FOSTER, Robert Fitzroy. *Modern Ireland: 1600-1972*. Londres: Allen Lane-Penguin Press, 1988.

FRASER, Antonia. *Faith and treason: the story of the gunpowder plot*. Nova York: Nan A. Talese, 1996.

_____. *The gunpowder plot: terror and faith in 1605*. V. 1. Londres: Phoenix, 2002.

_____. *The gunpowder plot: terror and faith in 1605*. V. 2. Londres: Phoenix, 2002.

FRIEDLAENDER, Walter. *Studios sobre Caravaggio*. Tradução de María Luisa Balseiro. Madri: Alianza Editorial, 1982.

GLEITMAN, Claire. Reconstructing history in the Irish history play. In: RICHARDS, Shaun. (Org.). *The Cambridge companion to twentieth-century Irish drama*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.

GOLWAY, Terry. *For the cause of liberty: a thousand years of Ireland's heroes*. Nova York: Simon & Schuster, 2000.

GREENBLATT, Stephen. *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago e Londres: U of Chicago P, 2005.

GRENE, Nicholas. *Mutabilitie: in search of Shakespeare. Irish University Review: A Journal of Irish Studies*, Dublin, v. 40, n. 1, p. 92-100, primavera/verão. 2010.

_____. *The politics of Irish drama: plays in context from Boucicault to Friel*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.

HADFIELD, Andrew. Introduction: the relevance of Edmund Spenser. In: _____. (Org.). *The Cambridge companion to Spenser*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.

HALES, John W. *A biography of Edmund Spenser*. Champaign: Book Jungle, 1869.

HAMILTON, Albert Charles. *The Spenser encyclopaedia*. Londres: Routledge, 2006.

HICKLING, Alfred. *The match box: review. The Guardian*. Londres, 24 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/stage/2012/jun/24/the-matchbox-review>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

HIGGINS, Charlotte. Frank McGuinness: 'I'm not entirely respectful. I couldn't be'. *The Guardian*. 18 out. 2008. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/stage/2008/oct/18/frank-mcguinness>>. Acesso em: 09 nov. 2009.

HUBER, Werner; MIDDEKE, Martin. (Orgs.). *Biofictions: the rewriting of romantic lives in contemporary fiction and drama*. Rochester e Woodbridge: Camden House, 1999.

HULL, Eleanor. *A text book of Irish literature*. V. 1. Dublin: Gill & Son, 1906/1906.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Abingdon: Routledge, 1988.

_____. *A theory of adaptation*. Nova York: Routledge, 2006.

IFPA, The Irish Family Planning Association. Dublin, 1985. Disponível em: <<http://www.ifpa.ie/Media-Info/History-of-Sexual-Health-in-Ireland>>. Acesso em: 01 mar. 2010.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

JONGH, Nicholas de. *Mutabilitie: Muddying the waters and taking liberties with an Irish bard. London Evening Standard*. Londres, 21 nov. 1997. Disponível em: <<http://www.thisislondon.co.uk/theatre/review-591248-mutabilitie.do>>. Acesso em: 18 nov. 2009.

JONSON, Ben. *Masques and entertainments*. MORLEY, Henry (Org.). Londres: Routledge, 1890.

JORDAN, Eamonn. *The feast of famine: the plays of Frank McGuinness*. Berna: Peter Lang, 1997.

_____. From playground to battleground: Metatheatricality in the plays of Frank McGuinness. In: _____. (Org.). *Theatre stuff: critical essays on contemporary Irish theatre*. Dublin: Carysfort P, 2000. p. 194-208.

_____. The masquerade of the damned and the deprivileging of innocence: Frank McGuinness's *Innocence*. In: LOJEK, Helen. (Org.). *The theatre of Frank McGuinness: stages of mutability*. Dublin: Carysfort, 2002.

KELLY-O'REILLY, Anne. *Carthaginians: narratives of death and resurrection in a Derry graveyard*. In: LOJEK, Helen Heusner. (Org.). *The theatre of Frank McGuinness: stages of mutability*. Dublin: Carysfort P, 2002.

KENNEDY, Stanislaus. *But where can I go: homeless women in Dublin*. Dublin: Arlen House: 1985.

LAMBERT, Gilles. *Caravaggio: um génio para além do seu tempo*. Tradução de Zita Morais. Lisboa: Taschen, 2010.

LATHAN, Peter. *Speaking like Magpies. The British Theatre Guide*. Newcastle, 2005. Disponível em: <<http://www.britishtheatreinfo.com/reviews/RSCspeakmag-rev>>. Acesso em: 26 abr. 2010.

LICHTERFELD, Imke. 'Timor mortis conturbat me. Fear of death disturbs me' – fear and terror in McGuinness' *Speaking like Magpies*. In: GYMNICH, Marion. (Org.). *Who's afraid of...?: facets of fear in Anglophone literature and film*. Bonn: Bonn UP, 2012.

LLEWELLYN-JONES, Margaret. *Contemporary Irish drama and cultural identity*. Bristol: Intellect, 2002.

LOJEK, Helen Heusner. *Contexts for Frank McGuinness' drama*. Washington: CUA Press, 2003.

_____. Letters from Frank: a playwright reflects on his work. *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*, Dublin, v. 40, n. 1, p. 26-34, primavera/verão. 2010.

LOJEK, Helen Heusner. (Org.). *The theatre of Frank McGuinness: stages of mutability*. Dublin: Carysfort P, 2002.

LONGHI, Roberto. *Caravaggio*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LOTMAN, Juri; USPENSKY, Boris. On the semiotic mechanism of culture. *New Literary History*, Baltimore, v. 9, n. 2, p. 211-232, 1978.

MALEY, Willy. *Salvaging Spenser: colonialism, culture and identity*. Hampshire e Londres: Macmillan P, 1997.

MAMMI, Lorenzo. Prefácio. In LONGHI, Roberto. *Caravaggio*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MASON, Patrick. Eggs De Valera: reflections on *Dolly West's Kitchen* and *Dancing at Lughnasa*. *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*, Dublin, v. 40, n. 1, p. 35-45, primavera/verão. 2010.

MAYOR, Michael. (Org.). *Longman: dictionary of contemporary English*. 5. ed. Essex: Pearson Education, 2009.

McCONACHIE, Bruce. Realizing a postpositivist theatre history. *New Theatre Quarterly*, Cambridge, v. 10, n. 39, p. 217-222, agosto. 1994.

McGUINNESS, Frank. *Dulse*. Oldcastle: The Gallery P, 2007.

_____. *Gates of gold*. Londres: Faber & Faber, 2002a.

_____. *Greta Garbo came to Donegal*. Londres: Faber & Faber, 2010.

_____. Interview with Frank McGuinness. *Studies: An Irish Quartely Review*, Dublin, v. 87, n. 347, p. 269-273, outono. 1998.

_____. An Irish writer and Europe, 1999-2009. *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*, Dublin, v. 40, n. 1, p. 1-17, primavera/verão. 2010.

_____. Jane Austen in Ireland, 1845. *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*, Dublin, v. 37, n. 2, p. 291-301, outono/inverno. 2007a.

_____. *Mutabilitie*. Londres: Faber & Faber, 1997.

_____. *Plays one*. Londres: Faber & Faber, 1996.

_____. *Plays two*. Londres: Faber & Faber, 2002b.

_____. *The sea with no ships*. Oldcastle: The Gallery Books, 1999.

_____. *Speaking like magpies*. Londres: Faber & Faber, 2005.

_____. *The stone jug*. Oldcastle: The Gallery Books, 2003.

_____. *There came a gypsy riding*. Londres: Faber & Faber, 2007b.

_____. *Plays one*. Londres: Faber & Faber, 1996.

_____. *Plays two*. Londres: Faber & Faber, 2002.

MIKAMI, Hiroko. Frank McGuinness's dark masque: *Speaking like Magpies*. *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*, Dublin, v. 40, n. 1, p. 114-125, primavera/verão. 2010.

_____. *Frank McGuinness and his theatre of paradox*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 2002.

MOIR, Alfred. *Caravaggio*. Londres: Thames and Hudson, 1989.

MORASH, Chris. *A history of Irish theatre: 1601-2000s*. Cambridge e Nova York: Cambridge UP, 2002.

MORLEY, Henry. (Org.). *Ireland under Elizabeth and James the first*. Londres: George Routledge and Sons, 1890.

MURRAY, Christopher. Of *Mutabilitie*. In: LOJEK, Helen Heusner. (Org.). *The theatre of Frank McGuinness: stages of mutability*. Dublin: Carysfort P, 2002.

_____. *Twentieth-century Irish drama: mirror up to nation*. Manchester: Manchester UP, 1997.

NALLY, Kenneth. 'Celebrating confusion': *the theatre of Frank McGuinness*. Newcastle upon Tyle: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

NOWLAN, David. *Mutabilitie*. *The Irish Times*. 08 set. 2000. Disponível em: <<http://www.irishtimes.com/culture/mutabilitie-1.1100492>>. Acesso em: 12 mar. 2009.

PADDOCK, Terri. *Mutabilitie*. *Whatsonstage*. 01 nov. 1997. Disponível em: <<http://www.whatsonstage.com/reviews/theatre/london/E915941711/Mutabilitie.html>>. Acesso em: 09 nov. 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *O teatro no cruzamento das culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PILKINGTON, Lionel. *Theatre and state in twentieth-century Ireland: cultivating the people*. Londres: Routledge, 2001.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RAMBUSS, Richard. Spenser's life and career. In: HADFIELD, Andrew. (Org.). *The Cambridge companion to Spenser*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.

RICHARDS, Shaun. (Org.). *The Cambridge companion to twentieth-century Irish drama*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.

ROCHE, Anthony. *Contemporary Irish drama: from Beckett to McGuinness*. Dublin: Gill & MacMillan, 1994.

SAID, Edward. *Culture & imperialism*. Londres: Chatto & Windus, 1993.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. Oxon e Nova York: Routledge, 2006.

SARMA, Kiran. Chasing a rainbow?: victimisation and the gay and lesbian community in Ireland. *Irish Journal of Applied Social Studies*, v. 5, n. 1, p. 58-74, verão. 2004.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *The dramatic works of William Shakespeare: Macbeth. Hamlet, Prince of Denmark, King Lear*. V. 9. London: Bell and Daldy, 1856.

SHUBERT, Tallulah Atika. Irish Catholic church covered up child abuse, report says. *CNN*. 26 nov. 2009. Disponível em: <<http://edition.cnn.com/2009/WORLD/europe/11/26/ireland.religion.abuse/index.html>>. Acesso em: 09 nov. 2011.

SPENSER, Edmund. *The faerie queene*. ROCHE, Thomas P. (Org.). Harmondsworth: Penguin, 1978.

_____. *The mutabilitie cantos*. ZITNER, S. P. (Org.). Londres: Nelson and Sons, 1968.

_____. *A view of the present state of Ireland*. HADFIELD, Andrew; MALEY, Willy. (Orgs.). Oxford: Blackwell, 1997.

_____. *A view of the state of Ireland*. Dublin: Hibernia P, 1809.

SPIKE, John T. *Caravaggio*. Nova York e Londres: Abbeville Press Publishers, 2001.

STEWART, Alan. *The cradle king: a life of James VI & I*. Londres: Chatto & Windus, 2003.

TROTTER, Mary. *Modern Irish theatre*. Cambridge: Polity P, 2008.

VILLAREAL, Jose. (Org.). The last work by the renowned Italian master Caravaggio at Rembrandt house museum. *Artdaily.org*. 1996. Disponível em : <http://www.artdaily.com/index.asp?int_sec=2&int_new=43097#.UbVwZ4y5fIU>. Acesso em : 12 jun 2012.

WHITE, Hayden. *Figural realism: studies in the mimesis effect*. Baltimore: John Hopkins UP, 1999.

_____. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. 2. ed. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

ANEXO

Peças de Frank McGuinness (Reescrituras de clássicos sublinhadas)

Publicadas	Não Publicadas (*Não mais disponíveis para a venda)
<p> <i>Baglady</i> (1985) <i>Bird Sanctuary, The</i> (1994) <i>Cartaginians</i> (1989) <u><i>Calcasian Chalk Circle, The</i> (1997)</u> <u><i>Damned by Despair</i> (2012)</u> <u><i>Dead, The</i> (2012)</u> <u><i>Doll's House, A</i> (1996)</u> <i>Dolly West's Kitchen</i> (1999) <u><i>Electra</i> (1997)</u> <i>Factory Girls, The</i> (1982) <i>Gates of Gold</i> (2002) <u><i>Ghosts</i> (2007)</u> <i>Greta Garbo Comes to Donegal</i> (2010) <u><i>Hecuba</i> (2004)</u> <u><i>Helen</i> (2009)</u> <i>Innocence</i> (1986) <u><i>John Gabriel Borkman</i> (2010)</u> <u><i>Lady from the Sea</i> (2008)</u> <i>Mary and Lizzie</i> (1989) <i>Match Box, The</i> (2012) <u><i>Miss Julie</i> (2003)</u> <i>Mutabilitie</i> (1997) <i>Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme</i> (1985) <u><i>Peer Gynt</i> (1990)</u> <u><i>Phaedra</i> (2006)</u> <i>Someone Who'll Watch over Me</i> (1992) <i>Speaking like Magpies</i> (2005) <u><i>Storm, The</i> (1998)</u> <u><i>Stronger, The</i> (2003)</u> <i>There Came a Gypsy Riding</i> (2007) <u><i>Three Sisters, The</i> (1990)</u> </p>	<p> <u><i>Barbaric Comedies</i> (2000)</u> <i>Beautiful British Justice</i> (1989) <i>*Borderlands</i> (1984) <i>Bread Man, The</i> (1990) <i>Brides of Ladybag, The</i> (1988) <i>Crocodile</i> (2010) <i>Feed the Money and Keep Them Coming</i> (1988) <i>Flesh and Blood</i> (1988) <i>Gatherers</i> (1985) <i>*Glass God, The</i> (1982) <u><i>Hedda Gabler</i> (1999)</u> <u><i>House of Bernarda Alba, The</i> (1991)</u> <i>Ladybag</i> (1985) <u><i>London Cries</i> (2008)</u> <u><i>Man with the Flower in his Mouth, The</i> (1993)</u> <u><i>Master Builder, The</i> (2008)</u> <u><i>Oedipus</i> (2008)</u> <u><i>Rebecca</i> (2005)</u> <u><i>Rosmersholm</i> (1987)</u> <u><i>Threepenny Opera</i> (1991)</u> <i>Times in It</i> (1988) <u><i>Uncle Vanya</i> (1995)</u> <u><i>Wild Duck, The</i> (2003)</u> <u><i>Yerma</i> (1987)</u> </p>