

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

**O PROCESSO DE REESCRITURA EM TRÊS PEÇAS
DE TOM MURPHY**

Sofia Valtas

**São Paulo
2007**

**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**

**O PROCESSO DE REESCRITURA EM TRÊS PEÇAS
DE TOM MURPHY**

Sofia Valtas

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

Orientadora: Profa. Dra. Munira Hamud Mutran

**São Paulo
2007**

DEDICATÓRIA

Para Tiverius Nicolas Valtas

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Profa. Dra. Munira H. Mutran pela orientação segura e precisa, por ter acreditado em minhas idéias e pela possibilidade da realização deste trabalho.

À minha mãe, irmãos e marido.

Agradeço a todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para que esse trabalho pudesse ser realizado.

RESUMO

Tom Murphy, dramaturgo irlandês, apropria-se da tradição e a reescreve transformando-a e contextualizando-a para a Irlanda contemporânea. O trabalho trata de três peças: *The Morning After Optimism* (1971), *The Sanctuary Lamp* (1976) e *The Gigli Concert* (1983), que se caracterizam, predominantemente, pela reescritura.

O estudo tem por objetivo analisar como a herança literária efetivamente ocorre na composição das peças de Tom Murphy, através da intertextualidade em citações, alusões, paródias, reescrituras e outras formas, bem como entender os motivos do autor utilizar-se de obras da tradição clássica, renascentista, medieval, dos contos populares, das óperas e música popular para escrever as três peças.

ABSTRACT

Thomas Murphy, an Irish playwright, appropriates tradition and rewrites it transforming and transcontextualizing it to the contemporary Ireland. The dissertation deals with three plays: *The Morning After Optimism* (1971), *The Sanctuary Lamp* (1976) and *The Gigli Concert* (1983) which are predominantly characterized by rewriting.

The study aims to analyze how literary heritage effectively occurs in Tom Murphy's plays through intertextuality in citations, allusions, parodies, rewriting and other related forms, as well to understand why the author uses works of art from classical, renaissance, medieval, fairy tale, opera and popular music tradition to write the three plays.

PALAVRAS-CHAVE

Irlanda contemporânea, intertextualidade, citações, alusões, paródia, tradição

KEY WORDS

Contemporary Ireland, intertextuality, citations, allusions, parody, tradition

SUMÁRIO

Introdução	08
Capítulo I Perdidos na Floresta - <i>The Morning After Optimism</i>	29
Capítulo II Profanação e Desabamento do Templo – <i>The Sanctuary Lamp</i>	65
Capítulo III <i>O Fausto Cantor – The Gigli Concert</i>	115
Conclusão	174
Referências Bibliográficas	189

INTRODUÇÃO

O dramaturgo irlandês Tom Murphy utiliza diferentes técnicas de composição na construção de suas peças que retratam variadas facetas da vida de seu país como: o nacionalismo irlandês, a luta pela independência e a busca da identidade. Para Fintan O'Toole, Murphy trata do exílio de personagens à procura de uma realização que vai além da incansável procura por um lar (O'TOOLE, 1994, IX). Em Murphy, a temática social é predominantemente forte ao apresentar a vida na pequena cidade irlandesa e seus costumes, a crise econômica e o êxodo rural, assim como as dificuldades que abalaram a Irlanda nas gerações dos séculos XIX e XX. Ele usa de diferentes estilos que vão desde o realismo histórico, permeado de traços estilísticos naturalísticos, até traços clássicos do trágico, com um texto metafórico que possibilita várias leituras.

A obra de Murphy é extensa, com peças de teatro e adaptações para a televisão, romances e trabalhos como diretor de teatro. A importância do autor se consolida ao retratar uma Irlanda com seus inúmeros aspectos políticos e transformações religiosas no panorama do drama contemporâneo, explorando a procura dramática das convulsões da sociedade irlandesa durante quarenta anos de atividade como dramaturgo, estendendo-se do particular ao universal ao retratar o drama da existência humana.

Thomas Murphy nasceu na cidade de Tuam, condado de Galway, na Irlanda, em 1935. Viveu em Londres durante os anos de 1962 a 1970, onde se sentiu fora de seu ambiente natal. Esta experiência enriqueceu suas peças que freqüentemente retratam uma imagem desencorajadora da vida na pequena cidade irlandesa, com seus personagens presos entre seus sonhos de riqueza e felicidade e a dura realidade da vida. Estreou no teatro irlandês com a peça *On the Outside* (1962), escrita a quatro mãos com Noel O'Donoghue, amigo de infância, que lhe propiciou o primeiro prêmio no Festival do Drama Amador da Irlanda, em Athlone. Em 1976, Tom Murphy interrompeu sua vida de dramaturgo por dois anos e três meses, depois de escrever *The J. Arthur Maginnis Story* e *The Sanctuary Lamp*. Comprou uma pequena propriedade e voltou-se para a natureza e a horticultura, retornando em 1979, com *Epitaph under Ether*, uma compilação de John Millington Synge.

Sua carreira de ator e diretor que começou aos vinte e quatro anos no teatro amador foi essencial em sua preparação como dramaturgo. Inicialmente, Tom Murphy achava sua própria cultura insular e fechada. Com o tempo passou a entender O'Casey e Synge, bem como Lorca e outros como Tennessee Williams, Chekhov, Ibsen, Arthur Miller e Stringberg; isto o levou a pensar que todos autores são influenciados em sua composição por outros autores (BILLINGTON, 2002, 95). Durante sua permanência em Londres sofreu influências que marcaram sua composição. Nos meses de verão, freqüentou áreas de guetos irlandeses, onde existia extraordinária violência pelo fato desses grupos terem dinheiro pela primeira vez e beberem muitíssimo. Havia o sentimento de terem traído seu país de origem, sofriam de remorsos por terem deixado suas famílias para trás, e ainda mais, eram pessoas que não pertenciam à Inglaterra. Com o tempo a situação gerava uma identidade fragmentada.

Tom Murphy reconhece que sua residência em Londres foi benéfica, pois sua mentalidade insular modificou-se pelo distanciamento que manteve de seu país, e pela oportunidade de estar em contato com influentes produções teatrais da época. Ele afirma: “não tenho uma política específica nas peças, uma vez que manter apenas uma linha compromete a obra. A política é apenas uma das malhas da intrincada tapeçaria. Meu trabalho lida com emoções e humores” (BILLINGTON, 2002, 102).

Atualmente, Murphy mora em Dublin, capital da República da Irlanda, tendo sido bastante premiado. É membro da Academia Irlandesa de Letras, ganhou duas vezes o Harvey Irish Theatre Award, foi premiado pelo Sunday Tribune Arts Award, The Independent Newspapers Theatre Award, The Sunday Independent/Irish Life Award, The Drama-Logue Critics Award e o Irish Times/ESB Theatre Award. Recebeu também graus honorários da Universidade de Dublin (Trinity College) e NUI (Galway). De 1972 a 1983 foi membro do Conselho de Direção do Abbey Theatre e a partir de 1983, é autor associado ao Druid Theatre.

Sua obra ainda não foi traduzida para o português e está só parcialmente disponível, em inglês, na Biblioteca Florestan Fernandes, da Universidade de São Paulo. Tal fato abre a perspectiva de tradução de sua produção literária e de ampliação do acervo dos

estudos do Teatro Irlandês no Brasil, uma vez que o autor é uma figura representativa do teatro contemporâneo.

O exame da obra de Murphy revela três diferentes fases de composição: em suas peças iniciais, ele mostra relativa preocupação em retratar o drama histórico e realístico em *A Whistle in the Dark* (1961), *On the Outside* (1962), *Famine* (1968), *The Orphans* (1968) e *A Crucial Week in the Life of a Grocer's Assistant* (1969). Todas as peças inclusas na fase histórica bem como *A Crucial Week in the Life of a Grocer's Assistant* tratam da temática da emigração.

A Whistle in the Dark (1961) mostra a década de 1960, com a temática da emigração irlandesa e a violência entre grupos culturais e racialmente antagônicos, resultado de uma educação precoce na violência, com jogos viciosos de luta e ridicularização entre rapazes. A história retrata a família Carney que mora em Coventry, na Inglaterra. De acordo com Fintan O'Toole, "o que realmente choca é a violência da linguagem que o pai Dada utiliza para controlar seus filhos" (O'TOOLE, 1989, XII). Além da temática da violência "a peça apresenta a idéia de Inferno e a impossibilidade dele escapar" (O'TOOLE, 1989, XIII).

On the Outside (1962) descreve acontecimentos de 1958, as dificuldades econômicas e sociais de dois habitantes de uma pequena cidade irlandesa inscritos em um concurso de dança. No oeste da Irlanda, Joe e Frank tentam entrar em uma festa para encontrar a garota dos sonhos de Frank. A trama mostra a violência e a raiva dos protagonistas por sua condição econômica desfavorecida, decorrência da estagnação econômica, coincidindo com o período de grande emigração irlandesa para a Grã-Bretanha e Estados Unidos. Segundo Christopher Murray, *On the Outside* é a primeira demonstração do autor da sua insatisfação com o catolicismo irlandês, tema para ele também recorrente em *The Morning After Optimism* (1971). Ele diz que toda a violência da decepção da religião católica surge em uma torrente de linguagem poética que dificilmente consegue conter a violência (MURRAY, 2000, 177). Para Fintan O'Toole, Murphy nos mostra metaforicamente o Inferno e o Paraíso: fisicamente fora da pista de danças, os protagonistas estão mentalmente trancados dentro de si mesmos, em uma ironia de inclusão e exclusão. O local em que estão tentando entrar,

o Paraíso, que deveria ficar ao final do Purgatório — a pista de danças — parece um lugar de confinamento obrigatório mais do que entretenimento (O'TOOLE, 1989, XI).

On the Inside (1974), escrita quinze anos mais tarde, dá continuidade ao mundo de *On the Outside* que retrata a década de 1950. Os protagonistas Joe e Frank são metaforicamente comparados “a estar dentro de um grande tanque, que representa a cidade, arranhando as escorregadias paredes para escapar” (O'TOOLE, 1989, XI). Joe e Frank encontram-se no baile, na pista de danças, porém o que almejavam não corresponde às suas expectativas e mostra-se um beco sem saída.

Seguindo ainda a linha histórica e realista, *Famine* (1968) descreve a fome decorrente de uma praga que assolou as plantações de batata na Irlanda na primavera de 1847. A inspiração sobre a peça veio de um livro de Cecil Woodham Smith, *The Great Hunger (A Grande Fome)*. *Famine* apresenta alguns traços autobiográficos da vida familiar do autor, retratando a Irlanda rural que sofre radicais mudanças na época contemporânea. O protagonista, o irlandês John Connor, líder da pequena comunidade rural de Glanconor, recusa-se a emigrar e insiste em ficar no país, apesar das terríveis condições que sua família enfrenta. *Famine* mostra como diferentes forças sociais como autoridades governamentais, a Igreja, e donos das terras confrontam-se e dialogam para que as vítimas da catastrófica fome emigrem e não morram de fome.

No mesmo ano da produção de *Famine*, estréia *The Orphans* (1968), peça sobre dois irmãos, Kate e Roddy, que moram em Londres. Roddy é casado com Moggie, mas a deixa, pois Moggie quer voltar à sua antiga vida boêmia. Para Gene Barnett esta peça tem influência do dramaturgo Anton Chekhov e trata da idéia psicológica de ser órfão sendo irlandês e podado de suas raízes religiosas e políticas (BARNETT, 1982, 588). A trama estabelece um confronto entre a identidade irlandesa e a vida de emigrante em Londres. O passado assombra o presente dos personagens.

A Crucial Week in the Life of a Grocer's Assistant (1969), aceita no Abbey Theatre, foi posteriormente televisionada com o título *The Fooleen*. Para Christopher Murray, a peça mostra como o pequeno tolo (*fooleen*), John Joe, “liberta-se da prisão da

respeitabilidade com uma exposição pública de todos os segredos da família e da comunidade”.¹ Robert Welch afirma que o protagonista vive o dilema de deixar sua cidade interiorana para emigrar ou ficar: “Emigrar significa enfrentar o terror da solidão e a falta de segurança; ficar significa aceitar o pesadelo da preocupação e frustração”.² (WELCH, 1999, 189).

Duas outras peças de Murphy que não pertencem ao início da carreira também podem ser agrupadas com a temática do exílio e retorno ao lar: *The Wake* (1997) e *Too Late for Logic* (1989).

The Wake surge a partir de um romance do próprio autor, *The Seduction of Morality* (1994). A temática da peça é o exílio, porém no discurso do retorno ao lar. Vera, uma garota de programas, em Nova York retorna à Irlanda para a sua avó que a criou quando pequena, esperando ser aceita em sua cidade natal. Não sabe, porém, que a avó faleceu e que vai herdar um hotel, patrimônio maior da família. Não é apenas o passado que Vera deve enfrentar, mas as pessoas da família com quem têm que lidar na cidade natal. Segundo Robert Welch, o confronto de valores, principalmente morais, mostra-se como uma cultura de repressão, memórias de abuso, hipocrisia, padres que são levados à beira da loucura pelas expectativas e acusações de suas congregações, a ambição pelo dinheiro, tudo isto pela satisfação imediata da bebida e do sexo. Para o crítico, existe na peça uma idéia metafísica de purgatório: “A imagem teatral assemelha-se ao *Purgatory*, de Yeats, de sessenta anos antes, e torna-se difícil dizer qual peça tem a visão mais pessimista” (WELCH, 1999, 231).

Too Late for Logic mostra as dificuldades de vida do protagonista Christopher na Irlanda e de tudo que precisa sacrificar por uma carreira acadêmica. É o lado econômico e social da Irlanda na vida de Christopher, as dificuldades familiares e a repressão social, misturando fatos e ficção. Segundo Welch, há uma ruptura radical entre o comportamento humano e o tipo de códigos que a sociedade insiste em manter. As pessoas reagem por um impulso cego ou intuição. A luta de classes

¹ “It is by shouting out publicly all the secrets of family and community that the ‘fooleen’ finally frees himself from the prison-house of respectability” (MURRAY, 2000, 167).

² “To leave is to face the terror of loneliness and lack of security; to stay means accepting the nightmare of worry and frustration” (WELCH, 1999, 189).

emerge em confronto e “mostra a inabilidade de achar formas cívicas que acomodariam diferentes classes, religiões e gêneros” (WELCH, 1999, 229-230).

Em sua segunda fase de composição, a obra de Tom Murphy tem início a partir da peça *The Morning After Optimism* (1971). Este período engloba *The Sanctuary Lamp* (1976), *The Gigli Concert* (1983), *A Thief of a Christmas* (1985) e *Conversations on a Homecoming* (1985). Nestas peças, verifica-se um aprimoramento na forma de composição, com a incorporação de renomadas obras literárias, com temática de tragédia clássica e de ritual, e o texto mostra-se metafórico possibilitando várias interpretações, dentro de um contexto histórico e contemporâneo irlandês.

Em *The Morning After Optimism* (1971) James e Rosie, um cafetão e uma prostituta, não aceitam sua própria realidade. Fantasiam, criando pessoas em suas mentes que consideram reais para compensar a difícil vida que enfrentam. Precisam eliminar seus sonhos e criar mecanismos para lidar com sua realidade; uma forma de sobrevivência, abrindo mão de seus sonhos. Nas palavras de Christopher Murray, “os egos de Rosie e James apresentam-se infantilizados e a Irlanda deve romper com sua crença infantil do passado, assumindo novas maneiras de aprender, novos modos de sobrevivência moral” (MURRAY, 2000, 179).

The Sanctuary Lamp (1976) tece rigorosa crítica, especialmente religiosa, aos dogmas da Igreja Católica. Propõe uma forma de comunhão, confissão e perdão entre os personagens, remetendo metaforicamente ao perdão entre os homens. Em sua fina ironia o autor mostra a inexistência da culpa e do pecado na visão pura dos protagonistas Harry, Francisco e Maudie, como se seus erros fossem desculpáveis pela sua inocência.

Somente sete anos depois de *The Sanctuary Lamp* surge *The Gigli Concert* (1983), que é considerada uma das obras primas do autor. A peça inverte os estereótipos do típico britânico e irlandês dando-lhes uma grande comicidade ao fazer que um britânico aja como um irlandês e vice-versa. A trama mostra um forte questionamento religioso com a psicologia como leitura contemporânea do conflito existencial e

apresenta traços estilísticos trágicos em protagonistas complicados pelo cuidadoso traçado intertextual de diferentes versões da lenda de Fausto.

Com *Bailegangaire* (1985), Murphy retrata os acontecimentos de uma Irlanda rural em 1984; seu texto é rico em regionalismos e expressões idiomáticas. Mommo, a avó, senil nos conta a história de sua cidade, *Bailegangaire*, ("a cidade sem riso"). Ela representa o contador de histórias em um ritual de transmitir a tradição e sua história para as netas já adultas, que ora vibram, ora se irritam com a ininterrupta narrativa. Segundo Declan Kiberd, a Irlanda encontra-se esfacelada e entrecortada pela senilidade de Mommo, que coincide com a história da Irlanda, cheia de sofrimentos, lutas e divergências políticas. Para ele, trata-se de uma versão de *Riders to the Sea*, de Synge (KIBERD, 2002, 87); Grene, além da estória de Synge vê *Cathleen ni Houlihan*, de Yeats mesclada na história irlandesa (GRENE, 1999, 227).

A Thief of a Christmas (1985) tem como pano de fundo o mito católico do nascimento de Jesus Cristo. Retrata a história da família de Mommo com acontecimentos anteriores ao universo rural retratado em *Bailegangaire*. O drama mostra um torneio de riso onde um dos oponentes morre e sua morte simboliza o sacrifício trágico em prol da comunidade. A apurada construção e musicalidade lingüística da história resgata o folclore e os costumes dos vilarejos irlandeses. O mote para a competição de riso são as desgraças da vida interiorana que representam a Irlanda.

Conversations on a Homecoming (1985) mantém uma forma trágica permeada de naturalismo, como em *A Thief of a Christmas*. A história dá continuidade ao universo de *The White House* (1972), refletindo o espírito da época favorável à americanização; o ano de 1963 quando o presidente norte-americano John F. Kennedy visitou a Irlanda. Também tematiza as emigrações para outros países devido à falta de recursos na Irlanda. O protagonista Michael retorna dos Estados Unidos para rever sua cidade natal. Não encontra motivos para ficar, uma vez que a Irlanda ainda continua sem perspectivas de um futuro melhor. Fintan O'Toole vê na peça uma versão de Camelot com Kennedy na Casa Branca, como também o Purgatório onde Deus na forma do derrotado protagonista J.J. não apareceria (O'TOOLE, 1993, XI). *Conversations on a Homecoming* encerra o grupo de peças que são prováveis reescrituras.

Após apresentarmos brevemente as peças da primeira e segunda fase, chegamos ao terceiro grupo de peças, importante, pois mostra uma tendência de reescritura cada vez mais forte na obra de Murphy, com seu interesse pelo diálogo com a tradição clássica e popular, a música, o folclore, o cinema e os contos infantis. O terceiro grupo de peças inclui adaptações: *The Vicar of Wakefield* (1975), *She Stoops to Conquer* (1982), *She Stoops to Folly* (1995), *Epitaph under Ether* (1979) uma compilação de J. Millington Synge, *The Informer* (1981), *The Drunkard* (2003) e *Cherry Orchard* (2004).

Sua primeira adaptação, *The Vicar of Wakefield* (1975), baseia-se no romance de Oliver Goldsmith, de 1776. A história original apresenta um senso de humor espalhafatoso de uma época com estilo mais sentimental. Esses romances do século XVIII contavam histórias de personagens que lutavam para manter a castidade e a virtude e os autores mantinham tramas inteiras sobre o tema. Em 1982, segue-se outra peça adaptada do drama *She Stoops to Conquer* (1773), de Goldsmith com o mesmo título, apresenta cenário irlandês; nunca foi publicada, tendo sido representada no Abbey Theatre uma única vez.

She Stoops to Folly (1995), mais uma adaptação do romance de Oliver Goldsmith *The Vicar of Wakefield* (1766), mostra o interior irlandês em uma comédia de classes sociais. Estréia na Califórnia, no South Coast Rep Theatre, em Costa Mesa e é publicada em Londres. A história mostra Olívia, a filha do vigário, que é seduzida pelo mau-caráter Ned. Constrói-se uma comédia com ladrões e cafetões. A trama gira em torno da queda do Dr. Primrose, que pelas suas aventuras, ocasionou a desunião de sua família e a ruína de seus entes queridos. A família dos Primrose sofre pressões sociais e está com problemas.

Epitaph under Ether (1979), cuja fonte é a obra de J.M. Synge, foi representada em paralelo com uma produção de *The Well of the Saints*, de Synge, no Abbey Theatre. O autor resgata origens do teatro irlandês com influências da obra deste dramaturgo que viveu entre 1871-1909. Synge escreveu sobre suas raízes nacionais, estudou dialetos locais, personagens e folclore, Murphy utilizou suas obras para escrever *Bailegangaire* e *A Thief of a Christmas*.

The Drunkard (2003), foi adaptada a partir da peça *A Gentleman*, de W. H. Smith, sucesso popular em Nova York, nos anos de 1850, com baladas vitorianas cantadas. A trama original fala de um jovem decente que se degrada no álcool, mas que consegue finalmente superar o problema.

The Cherry Orchard (2004), adaptação da peça de Anton Chekhov do mesmo título, mostra um momento de transição político e social na Rússia czarista com a revolução que está em iminência de acontecer. Madame Ranyevskaya, a proprietária da casa de campo retorna de uma longa viagem de cinco anos pela França para a casa da família no campo. A família é remanescente de uma classe em vias de entrar em falência pelas dívidas que acumula e pela mudança da economia do país. A trama tece paralelos muito claros com a Irlanda do século XIX.

Além das adaptações, da temática do êxodo rural, das prováveis reescrituras e do histórico realista existe um quarto tipo de peças que pode ser agrupado com temas preponderantemente políticos, refletindo a luta pela independência e o quadro econômico gerado pela luta política: *The Blue Macushla* (1980), *The Informer* (1981) e *The Patriot Game* (1991).

A primeira delas, *The Blue Macushla* (1980), transpõe o gangsterismo norte-americano dos anos de 1930 para o cenário da corrupção irlandesa com seus negócios ilícitos que também financiaram a luta pela independência. A história remete a uma das facções do IRA (Exército Republicano Irlandês). Permeada de um apurado trabalho lingüístico com expressões e maneirismos da malandragem, a história baseada na alegoria do crime organizado, no estilo dos filmes hollywoodianos da época do ator James Cagney, demonstra distanciamento para conseguir a ironia e a crítica da platéia. Murphy trabalha com estereótipos, similares às peças *The Sanctuary Lamp* e *The Gigli Concert*, distanciando-se da realidade e representando uma Irlanda através de uma outra realidade.

Murphy gostava de assistir velhos filmes do gênero gângster, com James Cagney, Pat O'Brien, Edward G. Robinson e Humphrey Bogard. Ele nos fala dos estereótipos

destes filmes: “Havia o gordinho, o tipo calmo, o urbano, o miúdo que usava chapéu e era o manda chuva, o grandalhão sem cérebro, e a mulher fatal que apesar de toda experiência se mostrava mais verdadeira do que a outra que era uma garota má, de classe superior, estrangeira.” (MURPHY, 1994, XX). *Blue Macushla* também pode associar-se a *The House* (2000) que retrata os negócios ilícitos, porém no exterior, não na Irlanda. Confronta a corrupção dos novos ricos. O protagonista retorna à Irlanda para comprar a casa de seus sonhos com recursos de procedência questionável. De acordo com Fintan O’Toole, há uma idéia constante de lugar, uma sensação de não se adequar e de não se encaixar no lugar. “A própria Irlanda parece nunca ter sido familiar a Tom Murphy.” (O’TOOLE, 2000, VIII).

A segunda peça com temática política, adaptada do romance *The Informer* (1981) de Liam O’Flaherty, retrata uma Irlanda empobrecida no contexto confuso da guerra civil. Gypo Nolan é perseguido e executado por ter brutalmente assassinado uma prostituta e entregue um de seus companheiros às forças do Estado Novo. As dificuldades econômicas e sociais na Irlanda são profundamente examinadas nesta peça.

Também com temática essencialmente política, *The Patriot Game* (1991), examina os acontecimentos do Levante da Páscoa, de 1916, em um tom ufanista, mostrando os grandes nomes que fizeram com que a Irlanda surgisse como nação. Entre eles estão Pearse, Clarke e Macdonagh representando os heróis da revolução. O autor mostra as raízes históricas para a formação e proclamação da República da Irlanda. A peça foi originalmente encomendada pela BBC, em 1965, para comemorar o aniversário do Levante da Páscoa.

Além do trabalho para o teatro, o autor produziu peças para a televisão: *The Fly Sham*, (1963); *Verônica*, (1963); *A Crucial Week in the Life of a Grocer’s Assistant*, (1967); *Snakes and Reptiles*, (1968); *Young Man in Trouble*, (1970); *The Moral Force*, *The Police*, *Relief* (trilogy), (1970); *Conversations on a Homecoming*, (1976); *Speeches of Farewell*, (1976); *Bridgit*, (1981) e *Fatalism* (1981).

Obra tão extensa e de tanto sucesso mereceria uma extensa fortuna crítica, porém, não é o que acontece. Existem apenas dois livros de crítica destinados exclusivamente

à obra de Murphy: *The Politics of Magic* (1987) de Fintan O'Toole e *Talking about Tom Murphy* (2000), editado por Nicholas Grene.

Em *The Politics of Magic* (1987), O'Toole define cada peça de teatro com seu respectivo público em um momento particular, resultando uma política em relação ao teatro na maneira como nós interpretamos nossa sociedade, a nossa visão particular do aqui e do agora. Quando uma peça leva à transformação do mundo, tal habilidade de metamorfose aproxima-se da magia. Esta combinação de representação e transformação define para O'Toole a genialidade de Murphy. Para o crítico, o trabalho do dramaturgo apresenta diferentes características: suas peças de início de carreira refletem opressão e marginalização, especialmente dos jovens, enquanto as peças mais tardias como *The Sanctuary Lamp*, *The Gigli Concert* e *Bailegangaire*, oferecem a possibilidade de mudança e liberdade. O'Toole diz que quando os limites do mundo conhecido são restritos como se apresentam nas peças dos anos de 1960 de Murphy, as conseqüências da limitação são a tragédia e o recurso do mágico. O crítico reconhece que Murphy não se restringe apenas ao contexto irlandês, mas que também escreve tragédia, estabelecendo o senso religioso em um mundo que o perdeu, lidando com o absurdo sem deformá-lo e produzindo imagens de transformação em uma época que o mundo parece todo fixo e inalterável (O'DWYER 1989,1).

Em *Talking about Tom Murphy*, a segunda obra que trata exclusivamente do dramaturgo, Nicholas Grene reuniu e organizou seis ensaios de Fintan O'Toole, Chris Morash, Lionel Pilkington, Alexandra Poulain, Shaun Richards e Declan Kiberd. (além de uma longa e reveladora entrevista de Murphy). A leitura é enriquecedora, pois as análises inserem o autor dentro do teatro irlandês contemporâneo com diferentes visões e interpretações, propiciando outras perspectivas e maneiras de ver uma mesma questão.

“The Tom Murphy Papers in Trinity College Library”, de Fintan O'Toole, trata do acesso aos manuscritos das peças e do processo de criação que envolvem, uma vez que é possível verificar diferenças significativas como a adição de personagens e compreender o enorme processo de raciocínio e tecitura que envolve a compilação de idéias na escrita das peças.

Em “Murphy, History and Society”, Chris Morash discute as origens ou genealogia da obra de Murphy. Para Morash, o início da obra do dramaturgo está muito enraizado no mundo das difíceis realidades econômicas, seu teatro ocupa uma posição entre dois pólos de magia e fome: o pólo mágico que é fantasioso e imaginativo, e outro pólo material, concreto, cotidiano.

Já em “Talking About Murphy”, Lionel Pilkington responde a Chris Morash sobre sua analogia entre as peças iniciais de Murphy e o Teatro da Crueldade, de Artaud (1932). Morash justifica tal violência com o quadro social irlandês da época. A idéia de um destino social inevitável pode ser explicado em termos de uma hierarquia de classe social solidificada, com uma completa falta de retórica pública e ausência de uma resposta política e nacional por parte das autoridades. O discurso irlandês de uma política democrática, de igualdade e liberdade de escolha é um disfarce, que é parcialmente aceito pelas pessoas, que piora e encobre a inferioridade psicológica que os personagens vivenciam. Há uma evidente decepção histórica que marca as peças de Murphy. A mudança de um Estado paternalista em seu aparato na década de 1940, para um consenso de um ativo “Estado Social Democrata”, resultou no fato de que o capitalismo do mercado livre não beneficiou ninguém. Os mais prejudicados foram os pequenos fazendeiros e os trabalhadores não especializados e a emigração continuou nos condados da Costa Oeste. O sistema reforçou as hierarquias existentes nas décadas de 1950 a 1970.

Em “Fable and Vision”, Alexandra Poulain discute as peças *On the Outside*, *The Morning After Optimism* e *Sanctuary Lamp* e encontra uma característica comum entre elas: a exclusão social que não é um mero ponto de partida para o desespero, mas para uma experiência de transformação onde os “outsiders” (os excluídos) deixam de lado seus preconceitos e inventam seus próprios destinos. Ao comentar o ensaio “Fable and Vision”, de Alexandra Poulain, Shaun Richards reitera alguns pontos mencionados, lembrando que os cenários em que Tom Murphy localiza suas peças, e que seus personagens marginais e despossuídos no geral não assumem localizações geográficas concretas. São um momento no tempo e um fragmento de uma totalidade social. Não há nada abertamente irlandês, há sim, “a estrutura de um sentimento”, uma

sensibilidade. Existe, segundo Richards, uma preocupação abertamente descrita em *Conversations on a Homecoming* na angustiante percepção de que a Irlanda está à venda, para quem quiser dar um lance, quer seja libra, dólar, marco ou yen (RICHARDS, 2002, 59).

Finalmente, a colaboração de Nicholas Grene, organizador dos ensaios, em *Talking it Through* consiste em considerações sobre as peças *The Gigli Concert* e *Bailegangaire*. Os personagens destas duas peças da década de 1980 são traumatizados, neuróticos, criaturas desesperadas, que sentem dificuldades em se comunicar com seus interlocutores e quando se comunicam com seus egos, a sua conversa cai numa espécie de vazio, difícil de definir. A ação de ambas as peças assemelha-se a um processo psicoterapêutico no qual os estados emocionais externos são extravasados em conversações que têm por finalidade a cura. Para Grene, *The Gigli Concert* poderia ser interpretada como uma afirmativa de que não existe tal coisa como “ego autêntico” ou a possibilidade de auto-expressão. Existem apenas modos e formas de discurso que podem usar a mímica ou a pantomima, mas nenhuma delas capaz de mostrá-las da forma que realmente são, uma vez que não existe tal forma correta de ser. *Gigli Concert* e *Bailegangaire*, para Grene, podem ser vistos como opostos complementares. Um ilustra a arte da grande ópera em uma época de reprodução mecânica e o outro ilustra a forma folclórica de contar histórias, que permanece em uma Irlanda tardiamente modernizada.

A série de ensaios, em *Talking about Murphy*, termina com a resposta de Declan Kiberd ao ensaio de Grene, dizendo que o sentimento capturado pelo fonógrafo que arranha o vinil é autêntico, embora seja transmitido por um aparelho imperfeito. O sentimento é sempre autêntico, positivo e assegurado, apesar das formas em que se materializa nem sempre parecerem adequadas. Com frequência parecem inferiorizar ao invés de materializar a pretendida emoção. Para Kiberd toda forma que se consolida é um experimento, uma tentativa para dimensão na parte do sentimento disponível e alguns sentimentos são mais adequados do que outros.

O ponto alto em *Talking About Tom* é, certamente, uma entrevista de Tom Murphy feita no Abbey Theatre, em 07 de outubro de 2001, concedida a Michael Billington. Murphy

discorre sobre sua forma de composição que tenta expressar um tipo de emoção, uma emoção pura, tão próxima quanto possível, e que transcenda o autobiográfico e alcance o reconhecidamente universal.

Outras entrevistas também são relevantes e reveladoras para a compreensão da obra de Tom Murphy. Uma delas concedida para Anne Fogarty e publicada em 2001 pela revista *Voices of Irish Theatre Practitioners*. O autor discorre sobre a criação da vida no palco, onde tem a oportunidade de chegar a uma forma pura de emoção, sem intelectualizá-la. A emoção é possível através da estrutura das palavras. Ele fala sobre a tradição literária que influenciou sua composição teatral com autores como Synge e Goldsmith, que estão presentes em suas peças, bem como o primitivo do ritual e do natural que o fascina.

Ainda em 2001, Murphy concedeu uma entrevista para Patsy McGarry, do *Irish Times Review* intitulada “A Holy Theatre of Hope”. Fala sobre a influência de Noel O’Donoghue que o iniciou na composição teatral e o influenciou com a obra de George Orwell, e com palavras como “*angst*” (angústia). A entrevista aborda a vida na cidade do interior, retratando como ele passou do anonimato para membro representativo do teatro contemporâneo. O autor fala sobre o processo de escrever, de como cada peça advém de uma determinada inspiração em eventos de sua vida, e da atmosfera que ocorre durante a sua composição. Já ao final, discorre sobre a recepção de suas peças e de como lidou em algumas ocasiões com a crítica negativa que obteve. A entrevista é informativa e bastante reveladora do ponto de vista da vida do autor e da composição de sua obra, assim como do seu processo de criação literário.

Em outubro de 2001, Murphy foi entrevistado para a RTE Radio, por Mike Murphy. Ele afirma ter acreditado no conto de fadas chamado ‘religião’ e comenta a irrelevância com que se aborda o assunto atualmente na mídia. Fala de sua crítica contundente inserida em suas peças. O teatro propiciou-lhe um retorno à realidade da vida. A entrevista é muito elucidativa ao mostrar a crítica religiosa que permeia sua obra, bem como uma tendência a opor-se aos dogmas da religião católica.

Resta ainda mencionar os diversos artigos escritos em revistas literárias e introduções de livros das peças de Murphy, pois alguns deles foram pertinentes para a elaboração deste projeto de estudo.

As introduções feitas por Fintan O'Toole nos livros *Plays: 2 – Conversations on a Homecoming, Bailegangaire, A Thief of a Christmas* e *Plays: 3 – The Morning After Optimism, The Sanctuary Lamp, The Gigli Concert* certamente são esclarecedoras, uma vez que mostram na obra de Murphy as influências folclóricas, da tragédia grega clássica e da ópera, assim como da política irlandesa contemporânea. O'Toole considera que Murphy está mais próximo de Synge do que de Yeats no desenvolvimento do drama irlandês em seu uso da anedota e do folclore. Synge é o mais óbvio precursor de Murphy com seus ritmos de rituais de ação, usos de tradição da narrativa oral, criação de um estilo especial de rico e profuso diálogo.

“Murphy’s Ireland”, em *The Politics of Irish Drama* (2000) de Nicholas Grene, analisa em profundidade duas peças que se interrelacionadas: *A Thief of a Christmas* e *Bailegangaire* que representam uma tentativa de lidar com o passado, reconfigurá-lo, embora ainda em uma Irlanda parcialmente modernizada. O mundo de *Bailegangaire* (que dá continuidade a *The Thief of a Christmas*) tem relação com a peça para televisão *Brigit*, escrita antes, mas somente representada mais tarde. Para Grene, a história que a avó Mommo conta, e que nunca termina, representa em sua dinâmica a patologia do passado irlandês, que a trama expõe e exorciza no presente. As peças reforçam a idéia de uma Irlanda moldada exclusivamente pela sua história de luta colonial e ódio sectário. Apesar de retratarem a década dos anos 1980, onde o oeste da Irlanda rural tem sua linha divisória religiosa do catolicismo, a questão religiosa não se faz presente, nem mesmo a identidade nacional no colonialismo e pós-colonialismo.

Uma interessante perspectiva crítica sobre o drama irlandês é a compilação feita por Eamonn Jordan, em seu livro *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre* (2003), onde destacamos o ensaio “Theatre as Opera: The Gigli Concert”, de Declan Kiberd, que enfatiza a psicoterapia envolvida na formação do discurso dos personagens, bem como o elemento musical na composição de *The Gigli Concert*. Kiberd discorre sobre os autores do passado como Synge e James Joyce, que

similarmente a Murphy utilizaram-se da música para compor sua prosa com a idéia de arte em representação; uma estrutura além das idéias ou opinião, uma representação pura. É desta tradição que Murphy se apropria e aperfeiçoa. Declan diz que a arte é uma forma de resposta à desigualdade do mundo que Deus criou. Embora a religião tradicional, aquela em que Murphy teve em Tuam, tenha lhe oferecido uma idéia de continuidade e uma maneira de apaziguar o demoníaco, ele utiliza a iniciativa perdida pela religião e longe de dar um fim ao demoníaco, explora-o e exalta-o como fonte de criatividade. É um esteta que acredita que a vida em seu máximo pode ser tão intensa e livre de valores como uma obra de arte. A vida encontra sua última justificativa em uma forma escolhida, e toda a vida é uma busca por tal forma. A experiência dentro deste sistema torna-se extremamente valiosa, e a vida é um registro de eventos cronológicos de sensações em extremo, deliberadamente ansiadas e prolongadas. O impacto do ego ao invés de sofrer conseqüências morais na sociedade torna-se a medida para todas as ações. Para Kiberd, a peça reflete a quebra da ética protestante do século XIX, quando o transcendental com Deus se rompe, o hedonismo tem lugar e logo todos os tipos de sensações podem ser compradas no crediário. A obra, segundo o crítico, não pode ser vista como relacionada com o divino.

O ensaio “Tom Murphy and The Children of Loss”, de Nicholas Grene, no livro *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama* (2004), caracteriza os personagens de Murphy como crianças ou filhos destituídos de algo. Grene compara os protagonistas a pessoas que ainda não cresceram e que são decorrentes de um período de privações causadas pelas vicissitudes. Para ele, o teatro de Murphy tem raízes históricas precisas na observação social, contando as verdades da experiência da Irlanda no presente e no passado.

Após estudarmos algumas características da extensa obra de Murphy, um aspecto principal destacou-se em suas peças: a tradição que ele resgata através de uma rica intertextualidade feita em citações, alusões, acultramento e paródia, entre outras formas. O autor não se vê apenas influenciado pela pequena cidade do oeste irlandês ou pelo contexto exclusivamente irlandês, mas sim, por diferentes culturas e lugares onde viveu e interagiu. Para Murphy, suas peças são “uma espécie de tecido ou tapeçaria onde um dos temas talvez se torne dominante.” (FOGARTY, 2001, 357). Ele

se inspira em inúmeros autores da tradição clássica, medieval, renascentista ou em fontes musicais, folclóricas, bíblicas e de contos infantis, mostrando ao longo de sua obra intertextualidades e prováveis reescrituras com autores como Ésquilo, J. M. Synge, W. B. Yeats, J. W. Goethe, Christopher Marlowe, Anton Chekhov, Giuseppe Verdi, Dante Alighieri, Arrigo Boito, Jacob e Wilhelm Grimm, entre outros.

Nas Literaturas de Língua Inglesa, o diálogo da modernidade com a tradição já havia se tornado uma das marcas registradas de T.S. Eliot, J. Joyce e W.B. Yeats. Para exemplificar, para T.S. Eliot, a tradição considera: “o senso histórico envolvendo a percepção não somente do que ocorreu no passado, mas a sua presença; o senso histórico que compele o homem a escrever não somente representando sua própria geração, mas com o sentimento de que a literatura de toda a Europa desde Homero e toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e compõem uma ordem simultânea”.³ (ELIOT, 1922, 1). De modo similar, Murphy escreve representando sua geração, como também a tradição do seu passado e sua contemporaneidade, incluindo a literatura de seu próprio país e de seu tempo. O artista está sempre inserido dentro de um contexto de uma tradição literária maior. Nas palavras de T.S. Eliot: “Nenhum poeta, nenhum tipo de artista tem significado completo sozinho. Sua significação e apreciação ocorre em sua relação com os poetas e escritores já falecidos”.⁴ Para Eliot as obras de arte existentes formam uma ordem ideal entre si, sendo modificadas ao introduzirem uma nova que altera a ordem e os valores de cada obra de arte em relação ao todo, reajustando-se à tradição literária (ELIOT, 1922, 2). Murphy mostra-se consciente da tradição do presente e do passado e um representante de sua reescritura. Ele afirma que ninguém tem os direitos autorais de uma idéia, depende de até onde tal idéia pode chegar”.

Algumas vezes, a intertextualidade na obra de Murphy é de fácil reconhecimento para o leitor, outras vezes porém, sua forma de apropriação da tradição exige conhecimento por parte do leitor para a compreensão da reescritura como ponto de chegada. Apesar

³ “(...) *the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.*” (ELIOT, 1922, 1).

⁴ “*No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists*” (ELIOT, 1922, 2).

de vários autores mencionarem similaridades com outras obras para algumas de suas peças, poucos são os estudos de fato feitos para comprovadamente entender a intertextualidade de sua obra e descrever seu processo de transformação da tradição para a nova obra. Para chegarmos à percepção da tradição nas peças de Murphy consideramos a análise da peça *Bailegangaire*, feita por Nicholas Grene em seu ensaio "Murphy's Ireland", onde o autor destacou intertextualidade com as obras *Riders to the Sea*, de Synge⁵ e *Cathleen ni Houlihan*, de Yeats⁶ através de alusões e citações, assim como a peça *Gigli Concert*, que Fintan O'Toole afirma que: "faz uso óbvio da voz e da aura do tenor italiano Beniamino Gigli, trabalhando de uma maneira menos explícita com um padrão do *Fausto*, de Goethe e através de sua história mostrando a tradição europeia da alquimia, magia e seu desafio".⁷

Desta maneira, o aspecto da obra de Tom Murphy que despertou nossa atenção e grande interesse foi o processo intertextual vislumbrado em várias outras de suas peças e também por alguns críticos.

Segundo Judith Still e Michael Worton, "intertextualidade" é um termo que foi primeiramente definido por Julia Kristeva. Apesar do termo ter sido cunhado na década de 1960, o fenômeno é tão antigo quanto o registro da sociedade humana. A teoria da intertextualidade afirma que um texto (no momento de seu entendimento) não pode existir sendo hermético ou auto-suficiente com um todo, por dois motivos principais, primeiramente pelo fato do escritor ser um leitor de textos antes de criador de textos, e por uma obra de arte ser composta de referências, citações e influências de todos os tipos (STILL & WORTON, 1993, 1-2). O texto é resultado de uma complexa tecitura de outros textos que se relacionam entre si, com sua significação sendo composta de diferentes contextos lingüísticos, políticos, sociais e históricos. Nitrini reconhece, como inúmeros autores, a presença de outros textos em toda e qualquer obra literária,

⁵ *Riders to the Sea* retrata a história de uma família e comunidade pesqueira. A mãe Maurya perdeu cinco filhos e um marido afogados no mar. Depois de nove dias de tristeza por não ter notícias de seu filho Michael, agora ela tem quase que certeza que se afogou (FORT & KATES, 1935, 2).

⁶ *Cathleen ni Houlihan* retrata uma cabana de camponeses em um vilarejo irlandês chamado Killala, em 22 de agosto de 1798, data e lugar exatos onde as tropas francesas foram enviadas para apoiar revolução dos irlandeses Unidos (United Irishmen) contra a Inglaterra. A trama gira em torno da família Gillane que se prepara para o casamento de seu filho mais velho, Michael (CUSACK, 2004, 1).

⁷ "The *Gigli Concert* makes obvious use of the voice and aura of the Italian tenor Beniamino Gigli. Less obviously, the template it works from is Goethe's *Faust* and through it the play refers back to a European tradition of alchemy, magic and defiance." (O'TOOLE, XI, 1994).

resumindo três elementos importantes: o intertexto (o novo texto), o enunciado estranho que foi incorporado e o texto de onde este último foi extraído (NITRINI, 200, 164). Como vemos, a idéia de intertextualidade é vista com diferentes perspectivas por diferentes autores que reescrevem o passado utilizando diferentes termos e mecanismos como imitação, paródia, plágio, pastiche, aculturamento e inúmeros outros. Still & Worton afirmam que o passado é explícita ou implicitamente reescrito e representado em trabalhos de autores como Shakespeare, Montaigne, Platão, desde a antiguidade até a atualidade (STILL & WORTON, 1993, 1-12), fazendo-se necessário definir como abordar a intertextualidade em um texto a ser analisado. A crítica discute, discorda, argumenta, na tentativa de estabelecer conceitos que, evidentemente, ao serem aplicados em uma determinada obra mostram-se inadequados.

Nas peças que escolhemos para nosso estudo de Murphy destacamos as modalidades de reescritura através de citações, alusões e paródia. Adotamos para nossa análise os conceitos de José Luíz Fiorin para citações e alusões intertextuais, de Affonso Sant'Anna e Linda Hutcheon para a paródia. Nosso estudo tem por objetivo levantar dados de como a tradição literária efetivamente ocorre na composição do texto das peças de Tom Murphy através da intertextualidade em sua forma de reescritura e os motivos do autor utilizar-se de renomadas obras da tradição para escrever suas peças.

Murphy apropria-se de temas da tradição e os transforma com seu talento individual, assim como os poetas que T.S. Eliot menciona. As obras do passado são reescritas no presente sofrendo uma transformação e mesclando o talento individual com a tradição do passado e do presente. “Ao reconhecermos as diferenças de um poeta de seus predecessores, especialmente os que lhe são imediatos, tentamos achar algo que possa ser isolado para ser apreciado. Se considerarmos um poeta sem tal discriminação nós freqüentemente descobriremos que não somente o melhor, mas as partes mais individuais de seu trabalho podem ser aquelas dos poetas da tradição do passado, que afirmam sua imortalidade mais vigorosamente”.⁸

⁸ *“We dwell with satisfaction upon the poet’s difference from his predecessors, especially his immediate predecessors; we endeavour to find something that can be isolated in order to be enjoyed. Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual*

Dentro da obra de Tom Murphy, delimitamos nosso estudo a três peças: *The Morning After Optimism* (1971), *The Sanctuary Lamp* (1976) e *The Gigli Concert* (1983) que se caracterizam predominantemente pela presença da intertextualidade. Tendo delimitado e estudado o foco de interesse da pesquisa nestas três peças que ilustram como Murphy usa recursos da intertextualidade e os efeitos desta técnica na nova obra, muitas perguntas surgiram. Em primeiro lugar, questionamos as razões pelas quais o autor optou por usar a tradição para escrever suas peças. Em segundo lugar, quais as modalidades intertextuais que são mais frequentes, como citações, alusões, estilística, aculturamento, paráfrase e paródia, entre outros, e por quais ele tem preferência?

No nosso primeiro capítulo, a peça escolhida foi *The Morning After Optimism* e suas diversas fontes como a *Sinfonia Fantástica*, de Hector Berlioz, aludida através das rubricas. Procuraremos descobrir como a música caracteriza os personagens e suas ações. Analisaremos em seguida, como os contos infantis inserem-se na trama através de citações e alusões das fontes de *Branca de Neve e os Sete Anões*, *Cinderela*, a lenda popular inglesa de Robin Hood, bem como *João e Maria*, de Jacob e Wilhelm Grimm e Christian Andersen, que transcontextualizam a pureza do mundo infantil, na vida difícil da prostituição na Irlanda em uma provável paródia. A música popular americana e europeia das décadas dos anos de 1950 e 1960, também estão fazendo presentes, em citações e alusões, mostrando o padrão de vida americano e sua sociedade de consumo. A peça tece forte crítica social questionando a vida na sociedade irlandesa sob o ponto de vista de classe social discriminada que sofre a perda dos sonhos de infância e de vida adulta normal.

O segundo capítulo discutirá a peça *The Sanctuary Lamp* com suas fontes na Antigüidade da Grécia Clássica e dos textos bíblicos. Fintan O'Toole afirma que *The Sanctuary Lamp* é, em grande proporção, uma versão da *Oréstia* com nuances bíblicas, com Harry às vezes como Orestes e outras vezes como Agamêmnon, como também Sansão entre os filisteus. As fontes utilizadas em *Sanctuary Lamp* parecem ser *A Oréstia*, de Ésquilo (século V a. C.) e os textos bíblicos de Sansão (1400 a 1050

parts of his work maybe those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously." (ELIOT, 1922, 1).

a. C.) e Abraão (2805 a 1805 a. C.), um Juíz e um Patriarca do judaísmo. A temática da peça é o questionamento religioso mostrando também nuances do racionalismo da Grécia Clássica transcontextualizado para a Irlanda contemporânea em uma religião que não mais atende às necessidades da classe desfavorecida dos sem-teto.

O terceiro capítulo analisará a intertextualidade na peça *Gigli Concert*, que apresenta como fonte a história de *Fausto*, de Goethe (1808) de forma menos explícita, segundo Fintan O'Toole (O'TOOLE, IX, 1994). Após várias leituras, a trama parece ter outras fontes como *A Trágica História de Doutor Faustus*, de Christopher Marlowe (1592) e a ópera *Mefistófeles* (1868), de Arrigo Boito em uma reescritura em forma paródica de um Fausto irlandês cantor. A história apresenta ainda uma provável camada de leitura contemporânea baseada em precursores da Psicologia como Carl Jung (1875-1961) e Sigmund Freud (1856-1939), que mostra associações com um momento de transição histórica do pensamento medieval, renascentista para a contemporaneidade.

As tramas narrativas nas três peças de Murphy mostram várias camadas de leitura onde os personagens ora representam a história irlandesa, ora são transpostos para as histórias das fontes, em um texto permeado de alusões e citações, com rica variedade de temas e estilos, retratando diferentes épocas em uma mesma história. Os cenários são delimitados na vida rural e urbana da Irlanda contemporânea, mostrando rica intertextualidade com as fontes utilizadas.

Minha introdução teve vários objetivos. Visto que Tom Murphy não é conhecido no Brasil, foi necessário fornecer alguns dados biográficos e principalmente falar, embora brevemente, sobre o conjunto de sua obra. Tal abordagem tem a finalidade de divulgar seu trabalho e assim, abrir caminhos para novas pesquisas sobre o dramaturgo, como também revelar fontes secundárias das peças escolhidas como objeto deste estudo; as diferentes facetas do autor a partir dos críticos e do próprio autor, e como novas pesquisas podem ser desenvolvidas neste universo de temas à espera do pesquisador em busca do assunto.

Capítulo I

Perdidos na Floresta

The Morning After Optimism (1971) mistura a realidade com o fantástico, unindo personagens contemporâneos com figuras do passado. Pode ser considerada como de um realismo maravilhoso. Segundo Irlema Chiampi, “o maravilhoso ocorre com a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários, causando no leitor ou ouvinte um efeito de admiração, espanto ou arrebatamento” (CHIAMPI, 2006, 49). Será em uma floresta que teremos um estranho começo, com pessoas reais que interagem com personagens de contos de fadas, em acontecimentos que ocorrem no período de uma tarde para o amanhecer de um novo dia.

A história gira em torno de dois protagonistas: James, um cafetão, e Rosie, uma prostituta, que fogem para a floresta e atuam na trama na camada do real. James parece estar em transe psicológico, falando mais consigo mesmo e esquecendo-se de seu interlocutor. Mostra-se atormentado com a imagem de sua mãe, ora recordando-se dela como uma boa mãe: “Deus me deu uma mamãezinha maravilhosa”,⁹ ora denegrindo sua imagem: “Eu vou matar aquela bruxa enquanto estiver dormindo” (MURPHY, 1994, 11).¹⁰ Também, movimenta-se de um lado para outro como se estivesse trotando ao andar. Algo o incomoda e o deixa agitado. Afirma estar sendo perseguido por alguém que ele chama de “*Feathers*” (Plumas). James é descrito pelas rubricas com “uma maneira de se vestir que apresenta exagerada ostentação”:¹¹ O personagem define a si mesmo como um ursinho de pelúcia cansado e descreve sua infância como uma fase pura de sua vida; sua frustração como adulto reside no fato de não ter sido avisado de que seus sonhos, balões que estouram à medida que vivencia problemas, uma metáfora utilizada na história, seriam destruídos quando crescesse. A realidade em que vive com sua companheira Rosie não é satisfatória e, tão logo tem oportunidade de abandoná-la pela mulher que representa seu ideal, ele o faz. James conta a história de sua vida, porém atém-se mais às memórias de sua infância.

⁹ “*God gave me a wonderful mammy.*” (MURPHY, 1994,70).

¹⁰ “*I will lay that dead witch sleeping.*” (MURPHY, 1994, 11). O autor não utiliza a forma verbal completa do verbo “matar”, *slay*, e o troca por *lay*, que significa “deitar”.

Ele é também descrito pelas suas longas falas. Monologa sobre seus problemas existenciais, intermediando seus próprios pensamentos em um fluxo que se mistura com o diálogo que trava com seu interlocutor, com pausas, interrupções, ausências de atenção, que resultam em uma falta de coerência e sentido. Além da mudança constante de assunto, da incoerência entre uma oração e outra, tratando de assuntos completamente diversos, que dão ao discurso um esvaziamento de sentido, bem como uma descontinuidade, existe a forma lingüística com que o autor constrói sua fala, cheia de maneirismos e gírias decorrentes de sua classe social.

A construção do personagem também ocorre através de outros personagens, como Rosie, que assim o define: “Durante estes dezenove anos ele só pensou em livrar-se de mim? Sabia disso? Ele também sabe, mas ele acha que eu não viveria sem ele”.¹²

Rosie tem trinta e sete anos de idade e consegue suportar a prostituição refugiando-se na auto-ilusão com desejos de casamento e na nostalgia de uma vida normal que deixou para trás. Foi prostituída por James. Sente-se insegura neste relacionamento, pois ele provavelmente quer deixá-la. Rosie é descrita pelas rubricas como “uma prostituta de longa data que serve James nas tarefas domésticas com uma mistura de simpatia, insegurança e malícia”.¹³ Outros personagens também a descrevem, como James, que a admira e diz: “Você não acreditaria, mas ela não é uma prostituta em absoluto, você entende. Ela teve uma boa educação, seu pai era juiz e seu tio Joe era bispo (...)”.¹⁴ Rosie define a si mesma ao contar a história de sua família e a cidade natal quando tinha muitos pretendentes, mas acabou envolvendo-se com James. Como consequência, seus sonhos de uma vida normal não se realizaram. Costuma mimar James, especialmente com bebidas como gin, mas ressentido-se com isto. Nos momentos difíceis, brinca e consola-o cantando. Faz trocadilhos com as palavras e canta criando uma atmosfera alegre, apesar de seu sofrimento. Sua fala acompanha a de James nas brincadeiras, porém mostra-se um pouco mais racional quanto aos seus desejos não realizados.

¹¹ “*His spivish dress is exaggerated.*” (MURPHY, 1994, 5).

¹² “(...) – *that every single day in nineteen years he’s thought of ditching me, leaving me? Do you know that? He would too, but he thinks I’d die without him.*” (MURPHY, 1994, 30).

¹³ “(...) *a dated whore. Her catering for James is a mixture of sympathy, insecurity and malice.*” (MURPHY, 5, 1994).

Tanto James como Rosie tiveram seus sonhos frustrados e, pelo tipo de vida que mantém, a vida normal não é possível para eles. Os dois personagens são inseridos na história irlandesa preponderantemente através das falas que os definem. As descrições dos outros personagens não os constroem completamente.

Para Fintan O'Toole, crítico e especialista da obra de Tom Murphy, manter-se com ilusões é ser destruído e ser incapaz de ter ilusões é não conseguir o perdão. A desilusão é um pré-requisito, não para a resignação, mas para a salvação. O ego não se desvanece no sonhar acordado, os desejos estão lá, visíveis, com obsessões e fantasias, com insistência nestes perdedores que sofrem fortes emoções mais concretas e imediatas do que a realidade apresenta (O'TOOLE, 1994, XIII).

E será na floresta descrita pelas rubricas com “troncos tão altos que não se visualizam os galhos acima”, que James e Rosie confrontarão suas ilusões, desilusões, fantasias e desejos. As árvores propiciam uma atmosfera de tranquilidade interrompida pelo “piar de um corvo”¹⁵ que rodeia a cabana onde passam a noite. Metaforicamente, a floresta representa a mente dos personagens, numa espécie de refúgio, longe da civilização, propiciando-lhes a oportunidade de se confrontarem com suas fraquezas e frustrações, que são posteriormente elaboradas e superadas. É o cenário onde a vida ocorre, onde a infância pode ser acessada e vivenciada, através do mundo do maravilhoso, mesclado com a realidade.

Os personagens do mundo maravilhoso são Edmund e Anastácia, alter-egos¹⁶ criados por James e Rosie, para superarem seus problemas. O alter-ego é um prolongamento da personalidade original, configurando-se muitas vezes como um personagem, ou mesmo expressando-se através de um objeto como um retrato, como por exemplo na história *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Segundo Munira H. Mutran, grande parte da literatura do século XIX e XX examina sem cessar a formação do eu e seus múltiplos aspectos, discutindo noções de alienação e atingindo extremos de condições

¹⁴ “You wouldn’t think it, but she’s not a whore at all, you know. And she was very well educated, her father a judge and her Uncle Joe a bishop (...)” (MURPHY, 38, 1994).

¹⁵ “The cawing of a crow.” (MURPHY, 5, 1994).

patológicas, com ou sem o recurso da fantasia. Edgar Allan Poe utiliza o duplo com seu personagem William Wilson, que ao assassinar sua sombra, mata a si mesmo (MUTRAN, 2002, 88). Similarmente, Tom Murphy utilizará o duplo para expressar os alter-egos de Rosie e James que têm uma idéia fixa que provém da infância: o desejo de encontrar o príncipe ou a princesa encantada, que seriam o homem ou a mulher idealizados.

A constituição deste mundo maravilhoso é enriquecida por muitas alusões à música e contos infantis, além de introduzir personagens na história “real” que são de outros tempos ou de outras histórias.

A música registrada por Murphy nas rubricas iniciais, "*Sinfonia Fantástica* (Berlioz) inicia a peça e intermedia as cenas",¹⁷ reveste-se de importância, uma vez que apresenta várias funções como: dar atmosfera emocional à peça, acompanhar as ações dos personagens e musicá-las de acordo com sua dramaticidade, além de conseguir uma forma de melodrama.

Antes de discutirmos estas funções, uma breve informação sobre a *Sinfonia Fantástica* se faz necessária. Ela foi inicialmente composta em 1830 e terminada em 1832, sendo a obra com que Hector Berlioz¹⁸ se consagrou. É um trabalho de maturidade¹⁹, apresentando características similares a Ludwig van Beethoven²⁰ (AUSTIN, 2001, 2-3), que utiliza de um tema fixo, com muitas variações, repetindo-o diferentemente.

¹⁶ Alter-ego (Lat. 'outro eu') Amigo íntimo, no qual se pode confiar tanto como em si mesmo (FERREIRA, 75, S/D).

¹⁷ "Symphonie Fantastique (Berlioz) introduces the play and bridges the scenes." (MURPHY, 1994, 5).

¹⁸ Hector Berlioz (1803-1869), compositor francês, foi contemporâneo de Ludwig van Beethoven. Ambos podem ser inseridos dentro do Romantismo do século XIX, de 1810 a 1910 (BENNET, 1986, 57). Berlioz foi um dos raros compositores que não utilizou o piano, o que talvez explique a originalidade de suas composições. O Romantismo chegou à música bem mais tarde do que a literatura. Beethoven, que representa um elo entre o período clássico e romântico, era vinte anos mais jovem que Goethe (SPENCE, 1979, 64).

¹⁹ Berlioz distingue-se por desenvolver novos caminhos ainda não explorados por Beethoven, criando um mundo sonoro caracteristicamente seu. Corresponde de perto à imagem popular do músico apaixonado e instável. Enquanto jovem, viveu em um constante turbilhão de exaltação e depressão. Compôs a sua *Sinfonia Fantástica*, como resultado de um frenético caso amoroso (SPENCE, 1979, 64).

²⁰ Ludwig van Beethoven (1770-1827) alemão, tem sido descrito como o último dos compositores clássicos e, ao mesmo tempo, o primeiro dos românticos. Adotou as formas clássicas usadas por Haydn e Mozart, modificando-as e expandindo-as. Os movimentos lentos mostram maior intensidade emocional. O drama e o conflito são ingredientes essenciais no estilo de Beethoven, provindos de um rítmico poderoso, por vezes violento, da agressividade com que emprega os acordes dissonantes.

Segundo Michel Austin, a última versão textual da *Sinfonia Fantástica* de 1855, mostra um jovem sensível, no caso o próprio Berlioz,²¹ que vivencia uma série de visões sob o efeito do ópio, que seriam os diferentes movimentos da *Sinfonia*. O jovem envenena-se com o ópio em profundo desespero, devido a um amor impossível, e as figuras amadas²² são o tema da idéia fixa. Berlioz em seu ensaio *On Imitation on Music*,²³ denominou a repetição de uma melodia de “idéia fixa”, recorrente a cada movimento e sempre de uma forma diferente (AUSTIN, 2001, 2-3).

Em sua entrevista para o crítico Michael Billington, Tom Murphy diz que quando escreve, freqüentemente, inicia suas peças com um sentimento pessoal, “*personal mood*”, e à medida que progride torna-se mais profundo. As peças procuram por um tipo de emoção, uma emoção pura e tão próxima da pureza quanto possível (BILLINGTON, 2002, 92). A *Sinfonia Fantástica* com seus diferentes movimentos relaciona-se com os acontecimentos da peça de Murphy e resgata emoções, propiciando uma atmosfera diversa, à medida que os movimentos da *Sinfonia* mudam. Também, apresenta emoções que se concretizam na idéia fixa.

Isto confirma o que Nicholas Grene constatou sobre o autor: “ele dá uma importância enorme à combinação da linguagem com a música, considerando-a como um tipo de expressão perfeita com resultado sempre inadequado quando linguagem e música são comparadas” (GRENE, 2002, 5). A utilização da *Sinfonia Fantástica* demonstra que Murphy insere em sua obra a fusão do pensamento e do sentimento, como Grene menciona em sua *Introdução*, de *Talking about Murphy* (GRENE, 2002, 5). Ao recriar a emoção o autor apresenta-nos uma elaboradíssima linguagem e detalhamento para construir um sentimento que flui com naturalidade, mas que foi racionalmente construído.

Beethoven aumentou o tamanho da orquestra, acrescentando uma terceira trompa, um flautim, um contrafagote e três trombones (BENNET, 1986, 53).

²¹ Berlioz sempre foi muito romântico e dado a arroubos de paixão. Assistiu a uma apresentação de uma atriz chamada Harriet Smithson atuando em *Ofélia e Julieta*, em 1827. Imediatamente foi tomado de grande paixão, porém apesar de suas muitas tentativas, ela não correspondeu ao seu afeto (KLARKE, 1996).

²² No texto original “*beloved figures*” refere-se às imagens de pessoas amadas.

²³ Publicado na revista *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 01 de janeiro de 1837.

O principal sentimento em *The Morning After Optimism* é a da idéia fixa. Em James, a idéia fixa concretiza-se na personagem chamada Anastácia, e surge de um desejo já existente em seu passado. Na Cena Um, ele confidencia à Rosie que uma vez viu de relance uma garota: “Ela poderia ter sido a garota certa, era com certeza a garota possível, o meu ego verdadeiro, bonito e escondido manifestou-se por um segundo... Só para segurar a mão dela, você entende”.²⁴ Momentos após mencionar o evento, surge na floresta uma donzela idealizada e fruto da imaginação de James. O desejo pela garota no passado, toma forma de uma garota chamada Anastácia. O verdadeiro ego de James manifesta-se agora, não através de uma garota real, vista de relance no passado, mas através de uma fantasia que ele passa a considerar como real.

Anastácia surge descalça caminhando ingenuamente pela floresta, vestindo roupas de camponesa que estão insinuantemente rasgadas nos lugares certos; tem dezessete anos e carrega um jarro de água nas mãos. Anastácia tem atuação mais gestual do que falada quando contracenava com James segundo as rubricas e usa frases monossilábicas para expressar-se como: “Não”, “O quê”, “Adivinhe”.²⁵ Sua fala é cheia de clichês, frases elaboradas e prontas, em inglês poético com inversões sintáticas quando se encontra na presença de Edmund: “Eu sempre sonhei com alguém que viria por estas florestas e me encontraria”,²⁶ “um homem com olhos verdes flamejantes”.²⁷ Anastácia mostra-se uma menina pueril e ingênua. James a vê como sua nova chance de começar a vida a dois com alguém: “Chegando ao cerne da questão, estou chegando a, Ana-Ana-Ana, uma nova oportunidade é tudo que eu quero. Hmm”.²⁸

Para Rosie, a idéia fixa também tem raízes em um evento relacionado com o seu passado. Encarna o sonho de adulto ainda não realizado, mas que poderia ser possível: “Veja bem, eu sempre sonhei que alguém apareceria e transformaria o tapete do trabalho do dia-a-dia em um tapete mágico. Longe! Apenas uma vez seria

²⁴ “*She may have been Miss Right, she certainly was Miss Possible, cause my hidden, real, beautiful self manifested itself in a twinge...Just to hold her hand, you know*” (MURPHY, 1994, 12).

²⁵ “No”, “What”, “Guess” (MURPHY, 1994, 14).

²⁶ “*For I have dreamed of one who’ll come to these woods and find me.*” (MURPHY, 1994, 18).

²⁷ “*A man with eyes flaming green*” (MURPHY, 1994, 18).

²⁸ “*(...) So, to come to the point, I’m coming to, Ana-Ana-Ana, a new chance is all I want. Hmm.*” (MURPHY, 1994, 15).

suficiente”.²⁹ Edmund configura o mundo maravilhoso dos seus sonhos. Edmund, segundo as rubricas, veste roupas de uma época diferente; da época de Robin Hood.³⁰ Mostra-se como um jovem confiante em seus vinte anos de idade, inocente, romântico e charmoso. Possui um chapéu com uma pena e túnica militar antiga, jeans, botas altas e espada. Seu inglês pedante e refinado é antigo e poético, similar ao de Anastácia. Descreve-se como filho bastardo de um rei, fruto da união com uma camponesa que viajou por muitas terras à procura de seu meio-irmão James, plebeu, sem sangue real, e que ainda não encontrou.

A idéia fixa de James, que se concretiza em Anastácia e a idéia fixa de Rosie em Edmund, consolidam-se no acompanhamento musical que a *Sinfonia Fantástica* consegue ao criar uma atmosfera emocional acompanhando suas ações. Pode-se traçar um paralelo entre os movimentos da *Sinfonia* e as figuras amadas de Edmund e Anastácia em *The Morning After Optimism*.

Na imponência de uma floresta, a natureza mostra-se em tamanho superior à forma humana, com troncos de árvores tão altos, que não conseguimos visualizar os galhos. Uma floresta usualmente transmite-nos tranquilidade, com folhas em movimento pela brisa que sopra e passarinhos que piam. Murphy coloca os personagens na floresta, mas descreve-os interna e psicologicamente em um estado de agitação.

²⁹ “For I have dreamed, you see, that someone’d come along and turn my working blanket into a magic carpet. Away! Just once will be enough”.²⁹ (MURPHY, 1994, 28).

³⁰ A Inglaterra durante os séculos XII, XIII e XIV teve um governo administrativo forte. Na Inglaterra saxônica manter a justiça era tarefa privada ou familiar ou das comunidades de comércio locais. Na Normandia, a autoridade real dependia em grande medida da cooperação dos seus barões e dos seus burgos para suprir a necessidade de uma armada e um policiamento adequado. A velha ordem foi gradativamente rompida e uma nova burguesia abastada, rapidamente ganhou influência, enquanto que o clero, corrompido pelo excesso de riqueza e poder, quase rompeu a força controladora da religião. Surgem pessoas que se opõem ao sistema vigente e que defendem a liberdade, repudiando a opressão. Assumem a lei em suas próprias mãos e fazem justiça entre os ricos e os pobres. Entre tais homens estaria Robin Hood, que capturou a imaginação popular, adquiriu reputação heróica e a quem foram dados méritos de ações magnânimas em dois séculos de livre pilhagem. Segundo a lenda, Robin Hood vivia na floresta de Sherwood. Tinha como inimigo mortal o xerife de Nottingham. Os mais leais seguidores de Robin eram Little John, assim denominado devido à sua estatura, Will Scarlet, o primo de Robin e Much, filho do dono do moinho. Costumava assaltar os ricos viajantes que passavam pela floresta de Sherwood e distribuía o roubo entre os pobres. Possuía um código de honra que era não causar danos às damas; ser gentil e educado para os trabalhadores, para os valorosos cavaleiros e fazendeiros, para os galantes nobres possuidores de terras, e todas as crianças e pessoas necessitadas. Mas para os xerifes, especialmente o de Nottingham, bispos e prelados de todos os tipos,

James está como que entre a realidade de seus pensamentos e um sonhar acordado. Fala de forma descontraída, quase não ouvindo o que Rosie lhe diz. Está sendo perseguido por “eles”, ou por Feathers. “Eu deixei uma pista para que ele me seguisse”.³¹ Na Cena Um, James vivencia muitas emoções e demonstra grande angústia interior, mas parece apaziguar-se com as brincadeiras de Rosie. São duas crianças fugindo na floresta. Rosie, por sua vez, insegura em relação a James, sente-se isolada de início, porém consegue relacionar-se posteriormente quando interage com James.

Há uma multiplicidade de emoções que os personagens vivenciam, desde uma agitação física e confusão mental, até a brincadeira de crianças, o trocadilho de palavras não comprometido com o sentimento ou a coerência das palavras, com o final extravasamento das emoções, com as memórias de infância e da mãe de James. Frustrações e sonhos que convergem em uma idéia fixa sobre a idealização de um parceiro. Essa idéia fixa consolida-se na aparição dos alter-egos, Edmund e Anastácia.

Há portanto, muitos sentimentos envolvidos nesta primeira cena. É possível relacionar a *Sinfonia Fantástica* com o estado de excitação e violência de James que diz estar sendo perseguido, e com a vontade de Rosie de matar Feathers. “Vamos acabar com ele”.³² Leonard Bernstein definiu a *Sinfonia Fantástica* como a primeira expedição musical em psicodélico³³ (KLARKE, 1996), por causa de sua natureza de sonhos e porque sua história sugere que Berlioz a tenha composto pelo menos uma parte dela sob a influência do ópio.

Paralelamente à primeira cena da peça, o Primeiro Movimento da *Sinfonia*, denominado de *Rêveries (Paixões)*³⁴, explosivo e violentamente agitado, é “tão intenso em cada nota, que desafia a harmonização comum” (AUSTIN, 2001, 1-3). Para Austin,

agiotas na Igreja e no Estado deviam ser considerados inimigos e podia-se roubar, bater e despojar de todas as maneiras (EBBUTT, 1994, 18).

³¹ “I left a trail for him to follow.” (MURPHY, 1994, 13).

³² “Let’s have done with him.” (MURPHY, 1994, 11).

³³ Psicodélico – diz-se das drogas que produzem alucinações (FERREIRA, s/d,1157).

³⁴ Berlioz em seu ensaio *On Imitation on Music*, diz que a imitação emocional é feita para provocar em nós por meio sonoro a noção de várias paixões no coração e para despertar somente através do ouvir as impressões que os seres humanos vivenciam somente através dos outros sentidos. É esse o objetivo da expressão, a representação ou as metáforas musicais (KLARKE, 1996).

a melodia de Abertura da vagarosa Introdução alude ao tema fixo e prepara o ouvinte para a primeira apresentação do tema completo e o início do *allegro*.³⁵ O *allegro* está em sonata³⁶, mas mantém o mesmo tema. Depois de uma série de longos e agitados movimentos, ao final, retorna à Introdução (AUSTIN, 2001, 2-3). O *allegro*, transposto para a peça, mostraria a mudança de um estado de agitação para um sentimento mais leve nas emoções como quando Edmund e Anastácia brincam como crianças, e que acaba convergindo na idéia de um amor idealizado, com o tema fixo.

Em referência à *Sinfonia Fantástica*, Kevin Clarke mostra que a imagem da amada somente aparece na mente do artista junto com um pensamento musical que ele mostra com profundo sentimento no personagem, ainda assim nobre e tímido, como o objeto de seu amor (KLARKE, 1996). É similar à construção do personagem de Anastácia, com nobreza e timidez, fazendo com que James a admire.

Seguindo a análise de Michel Austin, o Segundo Movimento, denominado de *Un Bal (Um Baile)* é composto de uma elegante valsa, mais próxima de um rondó³⁷ em sua forma, contrastando completamente com o Primeiro Movimento. Ele é delicado e brilhante; duas harpas dão à música um brilho característico de Berlioz. Ouve-se o tema fixo duas vezes em sua forma completa, depois um pouco mais brevemente. A idéia fixa desaparece com movimentos circulares que fazem com que a valsa feche brilhantemente. Há o soar de cornetas que foram adicionadas postumamente à composição de Berlioz (AUSTIN, 2001, 2-3).

³⁵ *Alegro* – palavra italiana que indica andamento rápido. Os compositores acrescentam-lhe outras indicações como *Alegro assai* (muito rápido), *Alegro com brio* (rápido com brio) e *Allegro com fuoco* (rápido com ardor).

³⁶ *Sonata* – forma musical constituída de três seções: exposição, desenvolvimento e reexposição. A exposição é a parte em que se expõem os temas – em número de dois – sobre os quais se baseia o movimento. O primeiro tema é geralmente mais conciso e rítmico que o segundo, que tem caráter mais lírico. Geralmente, a exposição termina com uma ou mais pequenas codas. O desenvolvimento não possui uma forma pré-fixada; é livre e depende exclusivamente da fantasia do compositor. Quanto à tonalidade, é modulante. A reexposição apresenta os mesmos movimentos da exposição, seguindo a mesma ordem dos temas. Em geral termina com uma coda, que pode – como freqüentemente ocorre em Beethoven – transformar-se em um segundo desenvolvimento, utilizando elementos anteriores. A partir do Romantismo, esse esquema rígido foi sendo abolido. O termo “sonata” também designa uma obra musical para um ou dois instrumentos, composta de vários movimentos diferentes, um dos quais (ou mais de um) escrito em forma sonata. Mas a forma sonata também foi utilizada por compositores em sinfonias e concertos, na música de câmara (trios, quartetos, quintetos, etc.) e até mesmo em óperas (CIVITA, 1979, 10).

³⁷ *Rondó* – forma musical normalmente utilizada para encerrar uma sonata para piano.

Podemos aproximar a repetição da idéia fixa aos desejos de Rosie e James por seus alter-egos, concretizados em Edmund e Anastácia, formando pares românticos. James em seu sonhar acordado, quer dançar com Anastácia. Derretendo-se perante a inocência de seu sorriso diz: “É uma pista de danças adorável. Por quê você não dança nela?”.³⁸ James coloca o cântaro de Anastácia no chão para que dancem. As Cenas Dois e Três configuram a formação dos casais que metaforicamente dançam a canção do amor e apaixonam-se. O movimento apresenta similaridade de orquestração de Weber, em *Invitation to Dance (Convite à Dança)*,³⁹ com o tema fixo (AUSTIN, 1991, 2-3), no caso os alter-egos, desaparecendo em movimentos circulares, com a valsa dos casais. A valsa⁴⁰ possibilita conversar e flertar com seu parceiro podendo manter grande intimidade ou formalidade com a mesma distância física.

Michel Austin afirma que o Terceiro Movimento da *Sinfonia Fantástica*, denominado de *Scène Aux Champs (Cena no Campo)*, é o ponto principal da sinfonia de Berlioz. Num mundo de realidade imaginária que ocorre nos três primeiros movimentos, configura-se um mundo de pesadelos imaginários nos últimos dois. As origens dos movimentos são complexas, embora Berlioz una os diferentes elementos para formar um inteiro indiferenciado. O principal tema, brevemente utilizado no Primeiro Movimento, é agora conhecido (AUSTIN, 2001, 2-3).

Pode-se estabelecer inúmeros paralelos entre a *Sinfonia Fantástica* e *The Morning After Optimism* com a valsa e o flerte inocente, os pássaros na floresta, a atmosfera de pesadelo com o corvo e a noite das bruxas, coincidindo os acontecimentos da peça com a forma que o tema é apresentado na *Sinfonia*. James é meio-irmão de Edmund e não quer reconhecer seu parentesco. James e Rosie brigam e fazem as pazes. Cientes da irrealidade de seus alter-egos, planejam eliminá-los definitivamente. O

³⁸ “It’s a lovely floor. Why don’t you dance on it?” (MURPHY, 2006, 15).

³⁹ Durante os meados do século XVIII, a “*allemande*”, muito popular na França, já antecipava, em alguns aspectos, a valsa. Karl Maria Von Weber, com suas “*Douze Allemandes*”, e mais especificamente com o “Convite à Dança” conhecido como “Convite à Valsa”, de 1820, pode ser considerado o pai do gênero. A valsa surge no Romantismo tendo compositores famosos como Strauss. O estilo foi depois reinterpretado por Chopin, Brahms e Ravel.

⁴⁰ *Valsa* – do alemão, “*Walsen*” = girar, deslizar. Era originalmente uma dança campesina de contradança com os braços cruzados à cintura. No final do século XVIII, passou a ser aceita pela sociedade vienense, tornando-se mais independente com contato mais próximo entre os parceiros (SPENCE, 1979, 51).

movimento configura-se com um conjunto de variações mais elaboradas do tema principal. A idéia de fusão indiferenciada como um todo, pode ser transposta para a peça com James e Rosie confraternizando, bebendo e conversando com seus alter-egos. Os desejos e fantasias aproximam-se e são vistos externamente, podendo-se visualizá-los realisticamente. O mundo real de James e Rosie interage naturalmente com o mundo maravilhoso de Edmund e Anastácia.

A idéia de fusão sofre aprofundamento e inversão. James e Rosie passam a não mais procurar seus alter-egos como parte de suas identidades psicológicas. Os alter-egos encontram-se e apaixonam-se. Foram anteriormente separados de forma abrupta, com Anastácia presa na cabana. No seu reencontro e idílio amoroso trocam novamente juras de amor. Anastácia quase cometeu suicídio. As juras de amor de Edmund e Rosie são feitas de clichês, frases prontas, que não representam profundidade de caráter ou de vida nos personagens. São frases embasadas em dramaticidade amorosa, exacerbando o sentimento do amor de uma forma não natural e que demonstram a fantasia de um amor melodramático.

Frustrados com o amor dos alter-egos, James e Rosie sentem-se traídos. Ressentem-se e voltam a colocar os pés no chão da realidade. Assumem seu antigo relacionamento, procurando voltar à antiga vida que tinham, porém agora mais cientes de que o que desejavam não era possível. Tentam utilizar os mesmos clichês que Edmund e Anastácia como se estivessem em um melodrama,⁴¹ percebem que, com quem tinham um flerte era uma fantasia, uma projeção de suas mentes. As projeções psicológicas, de Edmund e Anastácia começam a fazer parte integrante de seus egos novamente. James e Rosie reconhecem que são feitos da mesma matéria, são muito parecidos: "Somos da mesma espécie...do mesmo bando".⁴²

Austin refere-se ao Terceiro Movimento da *Sinfonia Fantástica* com a gaita do pastor da Introdução que surge novamente no fechamento. Lembra o sentimento de Marguerite, em *Huit Scènes*, de *Faust*, composto por Berlioz, como se fossem versões da mesma idéia (AUSTIN, 2001, 203). De uma maneira similar, temos a idéia da morte

⁴¹ Melodrama significa "drama cantado", surgido no século XVII misturando palavras e música (STALLONI, 2001, 71).

em *The Morning After Optimism* na ação de vários personagens: Anastácia, amordaçada e presa à cadeira, liberta-se e quer suicidar-se; James, atordoado e chocado, por pouco não é morto com a espada de Edmund que Anastácia pega em um momento de distração na cabana. A idéia da morte está na tentativa de suicídio, na tentativa de golpear James, na mentira dele sobre a morte de Edmund e no plano de assassinar os alter-egos. Assim, tanto os alter-egos como os personagens reais estão próximos da morte.

Para Austin, o Terceiro Movimento lembra a *Sinfonia Pastoral* de Beethoven, com alusões discretas à canção do pássaro no seu Segundo Movimento, seguido de uma celebração de natureza com dança e canções, mas diferentes das de Beethoven (AUSTIN, 2001, 2-3). Paralelamente, na floresta de *The Morning After Optimism*, acontecimentos similares acontecem e há uma aproximação à natureza. Edmund, Anastácia e James falam de suas vidas no passado. As canções na floresta estão presentes entre os três personagens James, Rosie e Edmund, que por algumas horas na Cena Cinco, tornam-se amigos. Os três, após uma bebedeira, entram na cabana, contam suas histórias e cantam canções. Na cabana Rosie canta *Down in the Forest*, com James. Edmund também participa, porém, ao invés de cantar, continua contando a história do corvo. Quando menino um corvo o deixou paralisado de medo e quase comeu seus olhos. Uma terrível experiência. O corvo é trazido à floresta através das recordações de infância de Edmund. Nos contos de fadas, os pássaros às vezes simbolizam presságios que podem ser de bons ou maus agouros. Para Edmund o corvo representa um acontecimento ruim no passado, e na peça parece pressagiar a sua morte. Edmund conta que sabia que os pássaros muitas vezes traziam as suas larvas para os humanos. O corvo o bicou e foi embora. Anastácia também canta a sua canção suicida tão logo se liberta das amarras na cabana. Na *Sinfonia Fantástica*, o Terceiro Movimento combina com a idéia da *Sinfonia Pastoral*, com uma celebração próxima à natureza. Os três personagens comemoram bebendo. Como Austin menciona “com dança e canções e alusões discretas à canção do pássaro” (AUSTIN, 2001, 2-3), coincide a história do corvo mencionada por Edmund, como também a atmosfera de proximidade à natureza na floresta quando todos cantam e bebem.

⁴² “*Birds of a feather...flocked together.*” (MURPHY, 1994, 68).

O Quarto Movimento denominado *Marche au Supplice (Marcha ao Cadafalso)* e o Quinto, *Songe D'une Nuit de Sabbat (Canção de uma Noite de Sabá)*, contrapõem-se com sua atmosfera de morte, vingança, ira e escuridão aos três movimentos anteriores. Austin afirma que o Quarto Movimento originou-se da *March of Guards (Marcha dos Guardas)* em uma ópera anterior de Berlioz, *Les Francs Juges (1826)*. Berlioz colocou uma referência no início do tema fixo ao clímax da marcha: o artista, que é levado para a execução por ter assassinado sua amada, recorda-se dela no cadafalso, porém a melodia é abruptamente interrompida pelo cortar de uma guilhotina e pelos gritos da multidão que aumentam. A idéia fixa é um solo de clarinete como se representasse o último pensamento consciente de um homem a ser executado (AUSTIN, 2001, 2-3).

O Quinto Movimento aproxima-se da cena de *Wolf's Glen*, no final do Ato II, de *Der Freischütz*, de Weber, porém sendo apenas parcialmente comparável, pois Berlioz apenas se utiliza da orquestra e não da fala, da canção, do melodrama e da música orquestrada (AUSTIN, 2001, 2-3). A peça de Murphy apresenta tais elementos de maneira muito semelhante: as canções cantadas pelos personagens, o melodrama dos casais, seu amor, e a música orquestrada, através da *Sinfonia Fantástica*, intermediando as cenas, mostrando que Berlioz conseguiu expressá-los apenas através da música e que Murphy usou em sua história. O Quinto Movimento, que é o mais livre de toda *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz, sendo muitíssimo bem construído, tem uma abertura triste e escura com o som dos espíritos marchando através do cemitério. O solo de clarinete apresenta a idéia fixa, aparecem sinos de igreja. Há uma grande orgia com o borbulhar do caldeirão das bruxas até o uivar do vento. Depois de uma breve introdução que estabelece a atmosfera, a idéia fixa faz a sua última aparição, somente para submeter-se a insultos e ser rapidamente dispensada (AUSTIN, 2001, 2-3). A idéia fixa tem sua última aparição na peça com Edmund e Anastácia que aparecem pela última vez, na Cena Dez, para verem James e Rosie, e que acabam sendo insultados, antes de serem assassinados. Edmund e Anastácia são julgados e condenados por James e Rosie. Inicia-se então, de fato, o assunto da noite com o *Dies Irae (Dia de Cólera)*⁴³ e então as "*Witches' Sabbath*" (*Bruxas de*

⁴³ *Dies Irae* (Dia de Cólera) – Primeiras palavras e título de uma das cinco leituras do missal romano, no ofício dos mortos (HOUAISS, 1980, 898). O *Dies Irae* é um hino famoso do século XVIII, escrito por

Sabá), que ao final unem-se enquanto a música movimenta-se em grande velocidade até a sua abrupta conclusão (AUSTIN, 2001, 2-3). Essa abrupta conclusão representará a morte repentina dos alter-egos. Na peça de Murphy, ao reconhecer seu próprio irmão e alter-ego, James o assassina enquanto o abraça. Rosie ajuda James usando a espada contra Anastácia.

O poema *Dies Irae*⁴⁴ é freqüentemente utilizado como parte de serviço de *Réquiem* (oração pelos mortos), originalmente como uma música de igreja de tradição medieval composta para um número de vozes (HENRY, 2003, 4). A idéia de cólera do poema também pode ser relacionada com as últimas cenas da peça: os insultos que Edmund e Anastácia ouvem de James e Rosie; a cólera de Rosie e James contra o casal. Rosie diz que foi destrutada por Edmund. De fato Rosie mente, pois na ocasião estava seduzindo Edmund. A ira também remete ao ressentimento que Rosie e James sentem pelo outro casal de alter-egos: "Rosie: Mate-os. Os dois. Mas seja especialmente cruel com ela. Deixe-os testemunhar seu envelhecimento na dor, antes de dar o chute mortal (...)"⁴⁵ *Dies Irae* combina na peça cólera com a consequente morte de Edmund e Anastácia em uma homenagem póstuma.

As *Bruxas de Sabá* fecham o movimento com a morte e os rituais mágicos. "Uma das partes do ritual de magia consistia em uma dança maravilhosa e diabólica onde se juntavam costas contra costas, enlaçavam-se com os braços e se levantavam do chão, balançavam a cabeça de um lado ao outro e giraram em torno de si mesmos, como se estivessem loucos" (HAINING, 1971, 56). Similarmente, James e Edmund enlaçam-se para lutar, abraçando-se em uma espécie de dança, que acaba na morte. "Ao final da dança, no ritual original desfrutavam todos juntos dos prazeres lascivos" (HAINING, 1971, 56). James e Rosie não desfrutarão de prazeres lascivos, mas estarão envolvidos com os mesmos para sobreviverem através da prostituição. O protagonista de Berlioz vê a si mesmo em uma noite de bruxas de Sabá, em meio a uma multidão de fantasmas assustadores, feiticeiros, monstros de todos os tipos que foram

Tom de Celano. O poema descreve o dia do Julgamento Final, quando a última corneta chama as almas perante o trono de Deus, quando os que serão absolvidos encontrarão o reino de Deus e os condenados serão lançados às chamas (HENRY, 2003, 1-4).

⁴⁴Faz parte da liturgia da Igreja Católica no Dia de Todos os Santos. A música para o Réquiem de Igreja foi muitas vezes tema para diferentes compositores como Mozart, Verdi e Berlioz (HENRY, 2003, 4).

chamados para o seu funeral. Há estranhos sons, grunhidos, risadas, gritos distantes aos quais parece não haver resposta (KLARKE, 1996).

A escolha da *Sinfonia Fantástica* e do melodrama em *The Morning After Optimism*, mostra-se como uma superestrutura que sustenta toda sua forma de composição, mostrando ser uma técnica característica de Tom Murphy. Fintan O’Toole, em seus comentários sobre outra peça de Murphy, *Too Late for Logic*, encontrou configuração similar de composição. A peça que parecia estar completamente estruturada na figura central de Schopenhauer revelou uma superestrutura baseada em *Fausto*. “Portanto, a superestrutura inteira está construída e uma pequena parte dela pode ser o trampolim da imaginação do qual a peça começa a caminhar e tomar vida” (O’TOOLE, 2002, 11).

Fica evidente a intenção de Murphy em musicar a sua peça dando-lhe a forma melodramática, acentuando as emoções com as cantigas, os encontros e desencontros dos casais. Em *Morning After Optimism*, a música é usada para aumentar a resposta emocional e a carga dramática da história. Edmund ou James, escapam da ameaça e resgatam Anastácia ou Rosie e há um final quase feliz. Os casais fundem-se e o conflito parece terminar. Porém, como Rosie e James continuarão no mesmo tipo de vida, os alter-egos podem ainda aparecer em seu futuro. A peça mantém alta carga emocional através dos protagonistas, que julgam o conflito pelo bem e pelo mal no seu universo moral na floresta, estrutura similar ao melodrama que tem uma idéia de transmitir uma moral. Segundo Yves Stalloni, o melodrama desenvolveu-se no final do século XVIII e início do século XIX, sendo um ponto de junção entre o drama burguês e o drama romântico. Em uma forma simplificada, o melodrama significa drama cantado (STALLONI, 2001, 71).

Murphy utiliza esta forma de composição para inserir seus personagens que são descritos como uma classe de excluídos. A prostituição, mesmo discriminada, sempre fez parte da sociedade. O autor insere pessoas do povo, como a prostituta e o cafetão em uma forma melodramática utilizando-se de um teatro não-elitista, como o melodrama na França quando o gênero irrompeu no contexto da Revolução Francesa.

⁴⁵ “Rosie: Kill them. The two of them. But be especially cruel to her. Let them see each other age in pain, before you give the dying kick (...)” (MURPHY, 1994, 88).

“As transformações políticas e sociais trouxeram um extraordinário aumento do público, e os espetáculos começaram a ser feitos para a grande massa e por ela vistos e apreciados” (TOMSEAU, 2005). Murphy usa da forma composicional do melodrama para mostrar os conflitos emocionais de personagens considerados “outsiders”, marginais na sociedade irlandesa. Mostra-nos todo o processo psicológico de sofrimento e discriminação a que uma prostituta e um cafetão estão sujeitos, uma vez que seus códigos morais são diferentes da moralidade dominante.

A técnica que o autor utiliza na peça na forma do melodrama, resulta em uma forma paródica de composição. Ele apropria-se do tema de compor uma história em uma forma específica e o transpõe para a Irlanda. A estilização, segundo Affonso Sant’Anna, é uma das etapas do processo de reescritura paródica, sendo uma técnica que permanece entre a paráfrase e a paródia. Ao utilizar-se do melodrama Tom Murphy utiliza a técnica da estilização que resulta na paráfrase e na paródia.

Ao fazer uso da *Sinfonia Fantástica*, Murphy utilizou-se das idéias fixas da mente dos personagens de James e Rosie que, como fantasias, concretizam-se em contos infantis em *The Morning After Optimism*. Encontramos alusões à Branca de Neve, Robin Hood e Marian, Bela Adormecida e João e Maria. As alusões levam a histórias dentro de histórias, abrindo portas para o mundo do maravilhoso. Algumas se encontram claramente explícitas, enquanto outras podem passar despercebidas. Segundo José Luíz Fiorin, as alusões são processos de relações intertextuais: não se citam todas as palavras (ou quase todas), mas reproduzem-se construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras, sendo que todas mantêm relações hiperonímicas com o mesmo hiperônimo ou são figurativizações do mesmo tema (FIORIN, 1999, 31).

Para introduzir a história de *João e Maria*, Tom Murphy utiliza-se de qualidades antagônicas nos personagens. A idéia de qualidades que se opõem como medo e coragem, bem e mal, é característica nas histórias infantis. James está à deriva entre qualidades positivas e negativas, como já vimos, nos seus sentimentos em relação à sua mãe. Ora a considera como uma bruxa, ora como uma mãe que ama muitíssimo. Há uma luta psicológica entre o elogio e a visão de uma mãe maculada: “James: Eu

não poderia me importar menos com mamãe. Bem! (intensamente) e com a sua mão, tão manchada, tão gasta pelo trabalho, que se movimenta com rapidez todas as noites em minha cama (...). “Edmund: Eu lhe disse tudo sobre a minha mãe. James: E minha mãe também. Minha querida velha e doce mamãezinha. Deus me deu uma mamãe maravilhosa, a memória dela nunca será – (selvagemmente) Não, agora, não! Eu já marquei esses pontos” .⁴⁶ Ao mencionar uma bruxa e ao mesmo tempo a imagem pura de mãe, Tom Murphy faz uma alusão à história de *João e Maria*, perdidos na floresta. A história de *João e Maria* coincide nas compilações tanto de Jacob e Wilhelm Grimm⁴⁷ como de Hans Christian Andersen.⁴⁸

James Jones será João e Rosie Mary será Maria. Segundo a versão dos contos de Grimm, os irmãos João e Maria são levados para uma floresta para ali serem abandonados, pois os pais não podem sustentá-los. A madrasta que convive com as crianças quer livrar-se o mais rapidamente deles, sugerindo por duas vezes que sejam levadas à floresta e fiquem à mercê das feras para serem devoradas. Na primeira vez, as crianças acham o caminho de volta, pois Joãozinho deixa uma pista de pedras brancas pelo caminho. Na segunda vez, deixa uma pista de pedacinhos de pão, que os pássaros acabam por comer. Na floresta encontram uma casinha construída de doces e guloseimas. Como estão com muita fome começam a comer avidamente. Porém, a casa pertence a uma bruxa que tem como prato preferido criancinhas. Acaba por prender Joãozinho e faz Maria trabalhar muito. Ao final, Maria consegue empurrar a bruxa para dentro do forno e soltar seu irmão. Os irmãos, então, acham o caminho de volta com o auxílio de um pato, que os leva um a um para atravessarem

⁴⁶ “James: I couldn’t care less about my mammy. Now! (intensely) and to her dead hand, so mottled brown, so worn with care, steals nightly in my bed (...)” (MURPHY, 1994, 9). “Edmund: I have told you all about my mother. James: And my mother too. My dear old sweet mummy. God gave me a wonderful mammy, her memory will never – (savegely) No, naaw, no! I settled that score.” (MURPHY, 1994, 94).

⁴⁷ Jacob e Wilhelm Grimm, filólogos alemães, folcloristas, estudiosos da mitologia germânica, empenhados em determinar a autêntica língua alemã, pesquisaram as possíveis variantes lingüísticas nas antigas narrativas, lendas e sagas da tradição oral. Publicados em 1812 e 1822, foram influenciados pelo ideário cristão que se consolidava na época cristã e cedendo à polêmica levantada por alguns intelectuais contra a crueldade de certos contos, retiraram episódios de demasiada violência. Entre os mais famosos estão *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve* e os *Sete Anões*, *Chapeuzinho Vermelho*, *A Gata Borralheira*, *João e Maria*, *O Príncipe Sapo* e dezenas de outros.

⁴⁸ O acervo da Literatura Infantil Clássica será completada depois dos irmãos Grimm, no século XIX, início do Romantismo, com os *Evyntyr* (168 contos publicados entre 1835 e 1877) do dinamarquês Hans Christian Andersen. Entre seus contos estão *João e Maria*; *A Rainha da Neve*; *O Soldadinho de Chumbo*; *A Roupa Nova do Imperador*, *Nicolau Grande* e *Nicolau Pequeno* (COELHO, 2003, 26).

um rio. Quando chegam em casa a madrasta já havia falecido há muito tempo, e o pai, muito arrependido os recebe calorosamente (GRIMM, 1994, 278-289).

The Morning After Optimism mantém alusões à história de *João e Maria*, que acaba resultando em uma paródia, uma vez que se torna uma reescritura no contexto irlandês. Murphy apropria-se do tema de *João e Maria*, o reescreve no contexto irlandês com diferença, em uma paródia. Consideramos paródia segundo Linda Hutcheon: “a paródia na sua irônica transcontextualização é inversão com diferença” (HUTCHEON, 1991, 32). Encontramos uma alusão às pedrinhas de João em *Morning After Optimism* quando Rosie entra na floresta e James deixa uma pista, não de pedrinhas ou pedacinhos de pão, mas de vermelho carmesim, pois acha que está sendo seguido. “James: Esta cabeça me seguindo, um animal atrás de mim. Eu deixei um rastro vermelho vivo (...)”.⁴⁹ A cabana em que se abrigam é o lugar onde encontram conforto por algum tempo, enquanto tomam fôlego para prosseguirem com sua vida real. Há na cabana a presença de uma bruxa, mas é para James a imagem de sua mãe, uma bruxa que ainda o perturba psicologicamente quando pensa em sua infância. Joãozinho, James na história irlandesa, não é um menino bonzinho. James confessa a Edmund que a opção por suas ações ruins são decisões conscientes. Seu irmão Edmund quer resgatar o lado bom de James, mas ele não tem intenção de ser um bom menino. Afirma que está tentando encontrar a si mesmo. O James/Joãozinho não foi mandado pelos pais para a floresta como na história das crianças. Saiu por não conseguir conviver na casa paterna na versão irlandesa. Os balões que representavam seus sonhos estouraram. Contaram um conto de fadas na infância mas que era mentira: “Eles adubaram nossa honesta ignorância com esterco moral e neve encantada, e nos soltaram ao mundo como inocentes para arrancar e mastigar as orelhas de qualquer um, homem, esposa, estranho, amigo, chutem seus sentimentos em nome de Jesus Cristo ou Papai Noel com força. (para si mesmo). Até que você não saiba onde você está, ou o que você é ou (...)”.⁵⁰

⁴⁹ “James: (...) *This head following me, an animal from way back. I left a crimson trail (...)*” (MURPHY, 1994, 14).

⁵⁰ “(...) *They manured our honest open ignorance on moral crap and fairy snow, then sent us out as innocents to chew the ears off any man, wife, stranger, friend, and kick their hearts to death in the name of Jesus Christ or Santa Claus to boot. (to himself) Till you don't know where you are or what you are or —*” (MURPHY, 1994, 50).

James está perdido na floresta da vida. Precisa colocar os pés no chão. Compara sua mente a uma pipa colorida: "(...) Minha mente é uma pipa colorida, Edmund. Eu tenho tanta merda para descarregar que você não acreditaria! É simplesmente o caso de terra firme ou é o final para mim (...)".⁵¹ James fugiu de seus problemas, fugiu da sociedade, foi enganado. Joãozinho e Maria são traídos pelos seus pais. Eles ouvem à noite através da porta que serão abandonados. James e Rosie fugiram de seus pais e da sociedade irlandesa, sentem-se traídos pelos valores da sociedade dos quais não conseguem participar.

James e Rosie, *outsiders* de uma sociedade que repudiam física e psicologicamente, não conseguem apagá-la de suas mentes. Alexandra Poulain considera esses personagens como em um estado de bebedeira, de irreal contentamento, a ilusão de um mundo perfeito, um conto de fadas fabricado pelos pais, professores, padres e políticos – as autoridades, como um meio de manter as pessoas quietas e contentes (POULAIN, 2002, 43).

A cabana é um refúgio. Será o local onde João e Maria conviverão com a bruxa, mas terão alguns momentos de conforto e descanso. A bruxa também terá sua aparição na noite de Sabá, da *Sinfonia Fantástica*. Na cabana decidirão a aceitação (ou não) de seus alter-egos. Entrando na cabana cantarão canções e se confraternizarão. Essas canções coincidem estilisticamente com as cantigas que são encontradas nas histórias infantis.

Na história original de João e Maria também encontramos poesia que pode ser cantada. Eles pedem ao pato que os ajude a encontrar o caminho de volta: "Pato, Pato branco, ouve meu patinho: / ajuda, pato, sê bonzinho. / Não se avista daqui nem ponte nem canoa. / Carregar-nos, pra ti é coisa à-toa" (GRIMM, 1994, 278-289). Os contos de crianças utilizam-se de pequenos versos falados ou cantados, como a cantigas e que muitas vezes tem poderes mágicos, intermediados na história que contam pelos diálogos e descrições. As canções na floresta, especialmente as cantadas durante a confraternização de James com seus alter-egos, mostram a

⁵¹ "James: (...) My mind is such a coloured kite, Edmund. I've got so much crap to unload, you would not believe it! It's a simple case of honest terra firma or caput for me (...)" (MURPHY, 1994, 50).

técnica de estilização que Murphy utiliza através de alusões para a criação de uma reescritura em forma de paródia de *João e Maria*.

A peça está escrita e estilizada na memória da infância, no lado infantil das brincadeiras. O discurso de Rosie, na Cena Um, reverte ao infantil mantendo trocadilhos, como crianças que brincam com as palavras, quebrando o significado lógico e coerente, intercalando a brincadeira, com a realidade que vivem. “Eu não sou mais do tipo par-tic-ular! Eu sou demais per-pen-dicular! Sem negociação / James: Uma condição (Dinheiro) Rosie: Somente uma condição (Material novo, inspirada para consigo mesma) Meus miolos dançam como uvas que estão a fazer abortos (Ela ri. Está contente)”.⁵²

Há similaridade entre as palavras, em inglês, “per-pen-dicular” e “per-tic-ular-like”, Rosie e James brincam, falam de coisas engraçadas, mas são adultos e não crianças, e o que discutem é dinheiro. Na brincadeira coexiste um mundo diferente do das crianças, onde o dinheiro existe. Rosie utiliza uma metáfora que compara os miolos com uvas que fazem abortos para alegrar James: “Meus miolos estão dançando como uvas que fazem abortos”.⁵³ As falas não fazem muito sentido para o leitor, mas demonstram que James e Rosie tem sua forma peculiar de se comunicar como as crianças que se entretêm com seus jogos e mundos imaginários distantes do mundo dos adultos.

Rosie fala de “miolos que fazem abortos, referência à vida da prostituição; miolos, à confusão psicológica e emocional que Rosie constata em James na Primeira Cena. Rosie também utiliza uma cantiga que mistura o mundo adulto com o infantil: “ Eu digo que minha cabeça dói! (Eles riem) Minha barriga é um pote de musgo! (Eles riem) Yo-ho-ho-ho e as tetas são de quem! (o riso desaparecendo)”.⁵⁴ A vida sexual adulta contrapõe-se com o mundo infantil de uma criança que sente sua barriga cheia de musgo. A cantiga esconde uma outra camada de leitura, uma vez que o mundo adulto

⁵² “ *I’m not too per-tic-ular-like, no more! I’m not too per-pen-dicular! No conditions. / James: One condition (Money) / Rosie: Only one condition (New Material, inspired, to herself). My brains are danced on like grapes to make abortions. (He laughs. She is pleased)*”⁵² (MURPHY, 1994, 8).

⁵³ “*My brains are danced on like grapes to make abortions!*” (MURPHY, 1994, 8).

⁵⁴ “ *I say my head is sore! (They laugh) My belly is a tub of moss! (They laugh) Yo-ho-ho and the tits are for whom! (The laughter subsiding)*” (MURPHY, 1994, 8).

parece mostrar uma realidade muito crua para ser enfrentada diretamente enquanto que o mundo infantil propicia uma alternativa temporária de esquecimento das mágoas e dos problemas.

A infantilização também é demonstrada na peça por diminutivos que Rosie utiliza para expressar seus sentimentos a James, após terem passado à noite juntos: “Meu Jamezinho sentadinho (sentando-se) de pezinho a noite toda. Por quê? Jame-Jame?”.⁵⁵ A técnica da estilização permanece ao longo de todo o texto da peça dando coesão e coerência à versão irlandesa do conto infantil de *João e Maria*.

A floresta apresenta uma volta ao passado da infância nas alusões aos contos de fadas. Mostra-nos Robin Hood e Marian, Branca de Neve e a Bela Adormecida. A alusão a Robin Hood apresenta-se na performance de Edmund como um príncipe ou Robin Hood salvando uma donzela indefesa na floresta, Anastácia, atacada por James. Para o príncipe, a alusão é feita através de um beijo que acorda Anastácia. Os dois mostram-se maravilhados um pelo outro como descrito nas rubricas: “Edmund encontra Anastácia. Por um momento ele receia pelo pior. Ele faz com que ela volte a si com um beijo. Eles se olham maravilhados”.⁵⁶

Quem conhece a história da *Bela Adormecida* compilada pelos irmãos Grimm, não terá dificuldades em reconhecer a alusão. O conto de fadas nos diz que todos os criados dormiam, bem como o rei e a rainha. Estava tudo tão quieto que o príncipe conseguia ouvir a sua própria respiração. Finalmente, conseguiu chegar à velha torre onde a princesa dormia. Ficou tão maravilhado pela beleza que se curvou e a beijou. Naquele momento ela acordou, e junto com ela o rei e a rainha, todos os servos⁵⁷ (GRIMM, 1812, 3). A princesa, no caso Anastácia, não dormiu em seu palácio durante 100 anos, mas teve um despertar semelhante. Neste encontro, Anastácia reconhece “os olhos verdes” apaixonados com que idealiza o homem de seus sonhos, seu príncipe.

⁵⁵ “*Rosie: My Jamie sity (sitting) upy all nighty. Why, Jame-Jame.*” (MURPHY, 1994, 53).

⁵⁶ “*Edmund finds Anastácia. For a moment he fears the worst. He revives her with a kiss. They look at each other in wonder.*” (MURPHY, 1994, 22).

⁵⁷ “*All the attendants were asleep; and still further; the king and the queen. It was so quiet that he could hear his own breath. Finally he came to the old tower where Brier-Rose was lying asleep. The prince was so amazed at her beauty that he bent over and kissed her. At that moment she awoke, and with her the king and the queen, and all the attendants, and the horses and the dogs, and the pigeons on the roof, and the flies on the walls.*” (GRIMM, 1812, 3).

É necessário lembrar que as alusões não repetem o original, mas fazem com que o leitor tenha certas impressões e sentimentos durante a leitura, relembrando a história, mesmo que parcial ou superficialmente. “São processos de intertextualidade na incorporação de um texto em outro texto, ou para reproduzir o sentido incorporado, ou para transformá-lo” (FIORIN, 1999, 30). A alusão à *Bela Adormecida* traz o maravilhoso para a contemporaneidade irlandesa em forma paródica. Consideramos a paródia segundo o conceito de Hutcheon: “a paródia na sua irônica transcontextualização é inversão com diferença” (HUTCHEON, 1991, 32). Tom Murphy apropria-se do tema das histórias de crianças, e o parodia gerando um outro tema dentro do contexto irlandês. As alusões funcionam como portas de entrada para a tradição dos contos infantis em *Morning After Optimism*.

Edmund e Rosie têm o papel de Robin Hood e Marian. O nome completo dela é Rose Mary e pode aludir a Marian na floresta. Robin Hood era um herói popular que pela tradição chegou à cultura erudita. “Em 1615 o herói aparecia nas festividades do Dia de Maio como um nobre fora-da-lei de imensa vitalidade sexual. Sua sexualidade se diluía na figura de Marian, devassa e festiva companheira de Robin Hood, que se expressava em linguagem vulgar. Ao ser incorporada à tradição erudita, Marian torna-se tímida e muito refinada” (RESENDE, 2006, 13). Coincide aqui o papel de Rosie como prostituta devassa e que faz uso de linguagem vulgar.

A alusão à pele alva do conto infantil *Branca de Neve e os Sete Anões* encontra-se no romance entre Rosie e Edmund. Por exemplo quando Edmund desembainha sua espada e mata uma cobra. Rosie pensa que James vai golpeá-la, protege sua cabeça e quadris, e desmaia. Ele a traz de volta dando tapinhas em suas mãos. Voltando a si ela demonstra um repentino amor. Edmund não corresponde aos seus afetos, mas lhe diz que ela, depois de Anastásia, tem a pele mais alva. “E você é mais branca que todas em uma segunda avaliação”.⁵⁸ James também se utiliza de similar alusão em relação a Rosie: “Espelho mágico na parede, quem é a mais branca de todas? A Rosie é”.⁵⁹

⁵⁸ “Edmund: and you are fairer than anyone at a second glance.” (MURPHY, 1994, 27).

⁵⁹ “Magic. Magic mirror on the wall, who is the fairest one of all? Rosie is!” (MURPHY, 1994, 66).

A beleza está relacionada à brancura da pele e ao negrume do cabelo. O conto de fadas nos diz que no meio do inverno, quando os flocos de neve caíam como penas do céu, uma rainha fiava junto ao parapeito da janela, preto como ébano. Enquanto fiava, perfurou seu dedo com a agulha e três pequenas gotas de sangue caíram sobre a neve. O vermelho pareceu-lhe bonito ao contrastar com o branco da neve, e pensou consigo mesma que seria bom ter uma criança tão branca como a neve, tão vermelha quanto o sangue, e tão negra como ébano. Pouco depois disso teve uma filha chamada de *A Pequena Branca de Neve*, mas a rainha faleceu pouco depois. Após um ano, o rei casou-se com uma bonita mulher, mas orgulhosa e má, que não suportava que ninguém a superasse em beleza. Tinha um espelho mágico ao qual perguntava: “Espelho, Espelho na parede, quem nesta terra é a mais bela de todas? E o espelho respondia: “Você é a mais bela de todas aqui, rainha. Porém, mais bela ainda é Branca de Neve, como eu vejo”.⁶⁰

A alusão da história de *Branca de Neve*, com Edmund e Rosie como príncipe e princesa, confirma-se quando Rosie na cabana lhe conta seu passado: “(...) E havia sete ao todo em minha cidade natal, que queriam casar comigo. Casamento, isso sim, sem mentira, Edmund, sete”. Rosie continua dizendo que os sete eram honestos e que a respeitavam, mas que ela naquela época procurava por alguém que a fez perder-se para sempre, James. No conto de fadas, Branca de Neve também se refugia em uma cabana, para abrigar-se do perigo das feras da floresta e da madrasta que havia mandado assassiná-la. Rosie é uma prostituta na realidade irlandesa, também representa o papel de Branca de Neve na peça.

Ao utilizar a oração “*Espelho, espelho mágico na parede (...)*”, James alude ao conto de fadas original. As alusões na peça funcionam como mecanismos de decodificação de outras histórias sejam elas contemporâneas ou de outras épocas. Murphy, através de alusões, parodia um tema da tradição popular dos contos infantis o reescreve em um processo de estilização transcontextualizando-o para a modernidade.

A paródia na sua irônica transcontextualização é inversão, é repetição com diferença (HUTCHEON, 1991, 32). Edmund alude ao mundo dos contos de fadas através de sua fala, suas ações e sua vestimenta, inseridas na história contemporânea irlandesa. A história original é reconhecida através de alusões, mas é também representada figurativamente.⁶¹ Há um grau de desvio da obra original que possibilita o reconhecimento da apropriação de um tema que é recriado com diferenças. Edmund vive uma outra realidade em sua mente, em sua ingenuidade, em seus conceitos morais e comparações de beleza, mas o personagem é do mundo real da história contemporânea, contrastando-se com o mundo do maravilhoso. O príncipe encantado interage com o mundo moderno resultando em uma outra interpretação da história original. As alusões aos contos de fadas são utilizadas para representar desejos reprimidos de James e Rosie para fugirem de sua realidade irlandesa que consideram insuportável de viver. A peça possui traços nitidamente cômicos para amenizar o grau de tensão da seriedade da ação. Utiliza alusões para a fuga da realidade dos personagens que sonham acordados, à beira de um colapso mental.

Para Massaud Moisés, ao considerarmos o teatro como texto, não faz diferença maior se predomina o clima trágico ou o cômico: as duas categorias não alteram substancialmente o dualismo radical do texto (MOISÉS, 1967, 14). Esta dualidade encontra-se na peça de Murphy, especialmente na transcontextualização⁶² do mundo dos contos de fadas para o mundo contemporâneo. A comicidade está nas aparições de Edmund e Anastácia, com suas falas de inglês arcaico, bem como em suas ações honestas e pueris, que se contrapõem com a malícia e vivência na prostituição de James e Rosie. Edmund aparece na representação cômica de um Robin Hood inofensivo e ingênuo e Anastácia de uma camponesa sexy.

A forma paródica da história tem função catártica. Para Afonso Sant'Anna a paródia funciona como contraponto com os momentos de muita dramaticidade. O texto paródico faz a representação daquilo que havia sido recalcado. É uma nova e diferente

⁶⁰ "Looking-glass, looking glass, on the wall, who in this land is the fairest of all. And the mirror answered: Thou art fairer all who are here, lady queen. But more beautiful still is Snow-White, as I ween." (GRIMM, s/d, 2).

⁶¹ Figurativizações – o que se refere a figuras e imagens.

⁶² O termo transcontextualização é utilizado referindo-se a textos e contextos de outras épocas transpostos dentro de outros textos e contextos.

maneira de ler o convencional, numa tomada de consciência crítica (SANT'ANNA, 2000, 30-31). A peça mostra as condições de vida da prostituição e as emoções recalcadas que ocorrem e que devem ser superadas. Utiliza-se do cômico para amenizar e liberar as emoções dando a estes personagens irlandeses outras identidades, mesmo que temporariamente, para que consigam suportar sua forma de vida. Ao utilizar-se de outras identidades na peça, Murphy resgata a tradição dos contos infantis e da música. A floresta encantada que mescla o maravilhoso com a realidade de James e Rosie apresenta muitas alusões a canções e cantigas de crianças, bem como a pássaros. O autor, para obter um efeito musical utiliza canções contemporâneas das décadas de 1950 e 1960, dando aos acontecimentos da peça o espírito de época.

A estrutura do melodrama do século XVIII, com uma moral entre o bem e o mal, sofre transformações. O melodrama que mostrava, por exemplo, a classe popular e burguesa na França antes e depois da Revolução Francesa, agora mostra a classe média da sociedade americana. Na década de 1950, surge um tipo de melodrama americano nos filmes de Hollywood. Este gênero mostra-se exacerbado, com separação de pais e filhos, amores impossíveis ou revelações de paternidade. O melodrama contemporâneo que encontramos na peça usa muitas alusões que escondem a sociedade irlandesa em um cenário distante na floresta e no qual os protagonistas refugiam-se.

Na fala de Rosie encontram-se duas alusões a canções contemporâneas que inserem o melodrama hollywoodiano na peça: *Che Será, Será* e *Non, Je Ne Regrette Rien*. *Que Será, Será*,⁶³ canção popular composta por Jay Livingston com letra de Ray Evans em 1956, foi utilizada para um filme de Alfred Hitchcock: *O Homem que Sabia Demais*, com Doris Day e James Stewart nos papéis principais. Doris Day recebeu

⁶³ *When I was just a little girl, / I asked my mother, "What will I be? / Will I be pretty? Will I be rich?" / Here's what she said to me: / Que sera, sera, / Whatever will be, will be. / The future's not ours to see, / Que sera, sera, / What will be, will be. / When I was just a child in school, I asked my teacher, "What shall I try? / Should I paint pictures? / Should I sing songs?" / This was her wise reply: / Que sera, sera, / Whatever will be, will be. / The future's not ours to see, / Que sera, sera, / What will be, will be. / When I grew up and fell in love, / I asked my lover, "What lies ahead? / Will we have rainbows day after day?" / Here's what my lover said: / Que sera, sera, / Whatever will be, will be. / The future's not ours to see, / Que sera, sera, / What will be, will be. / Now I have children of my own, / They ask their mother, "What will I be? / Will I be pretty? Will I be rich?" / I tell them tenderly: / Que sera, sera, / Whatever will be, will be. / The future's not ours to see, / Que sera, sera, / What will be, will be. /*

premiação pela Academia de Cinema como melhor canção. Em seus filmes retrata um ideal de mulher norte-americana, ingênua, mas extremamente inteligente, que acaba casando-se com o homem ideal. O padrão de vida norte-americano mostra-se com uma cozinha com todos os últimos modelos de eletrodomésticos do mercado, uma dona de casa amorosa e afetuosa, filhos saudáveis e um ideal de casamento. Doris Day retrata a vida que James e Rosie não podem ter. O melodrama dos filmes hollywoodianos contrapõe-se em uma crítica social contundente ao melodrama irlandês. As pessoas não suportam suas próprias vidas, pois se submetem a condições insuportáveis para sobreviverem. *Que Será, Será* fala-nos da memória de uma criança, uma garota que perguntava à sua mãe o que ela viria a ser. Sua mãe respondia que viria a ser o que seria, o futuro não era previsível, nem podiam possuí-lo. A resposta foi a mesma quando a menina cresceu e perguntou o mesmo ao seu amante e, posteriormente, quando casou e teve filhos. Deu aos seus filhos a mesma resposta à mesma pergunta. A música mostra que a mesma pergunta repete-se por gerações e que o futuro não pode ser previsto. Devemos conformar-nos com a realidade presente.

A outra canção alude à sociedade francesa. *Non, Je Ne Regrette Rien*⁶⁴ (“Eu não me arrependo de nada”) com letra de Michel Vaucaire e música de Charles Dumont, interpretada por Edith Piaf (1915-1963). Dona de uma voz inconfundível, Piaf se tornou símbolo da canção francesa e famosa pelo modo quase teatral de interpretar *La Vie en Rose* (1959), de sua autoria e *Non, Je Ne Regrette Rien* (1960). A cantora representa a mulher apaixonada ou desprezada, de grande emotividade, que expõe seus sentimentos abertamente e conquista a receptividade e identidade de sua audiência. A canção coincide com o momento de grande emotividade na floresta, similarmente à *Sinfonia Fantástica* que representa emoções em forma de música. Rosie alude à canção, *Non, Je Ne Regrette Rien*, utilizando o título da canção para musicar o drama das emoções, na Cena Um, na vida de James.

⁶⁴ *Je Ne Regrette Rien - / Non, rien de rien - / Non, je ne regrette rien / Ni le bien qu'on m'a fait / Ni le mal, tout ça m'est égal / Non, rien de rien / Non, je ne regrette rien / Avec mes souvenirs / J'ai allumé le feu / Mes chagrins, mes plaisirs / Je n'ai plus besoin d'eux / Balayés mes amours / Avec leurs trémolos / Balayés pour toujours / Je repars a zéro / Non, rien de rien / Non, je ne regrette rien / Ni le bien qu'on m'a fait / Ni le mal, tout ça m'est bien égal / Non, rien de rien / Non, je ne regrette rien / Car ma vie, car mes joies / Pour aujourd'hui - / Ça commence avec toi*

Um detalhe interessante sobre Edit Piaf: seu sobrenome significa “passarinho”. Foi dado por Louis Leplée, dono de um cabaré famoso na época que a descobriu quando mostrava seus primeiros trabalhos em algumas gravadoras. Na peça, não descartamos a possibilidade de Piaf ter sido considerada como um dos passarinhos da floresta encantada de Tom Murphy, uma vez que em *Gigli Concert* o autor também utilizou a biografia do tenor Benimiano Gigli para construir seu protagonista principal.

A música *Non Je Ne Regrette Rien* nos fala de uma pessoa que não lamenta nada, nem o bem ou o mal que fez, que ri de seu passado, fazendo com que suas recordações acendam a chama do amor do passado. Dos prazeres e aflições não precisa mais, e não lamenta nada, nem o que é hoje. As alusões às músicas *Non, Je Ne Regrette Rien* e *Que Será, Será* remetem à infância e ao não-arrependimento quando adultos. Mostram que o futuro já está traçado e será o que será. Têm uma relação semântica com o que Rosie procura transmitir a James. As alusões às canções ocorrem quanto Rosie tenta fazer com que James chore e desabafe seus problemas. São mencionadas em seus títulos em *Morning After Optimism* e são trazidas para o período que a peça apresenta, uma floresta onde o maravilhoso acontece. “Porque se apropriadamente desbastada a madeira pode se transformar em qualquer coisa. Você poderia quase ser você mesmo. E depois dizem, eu não me arrependo de nada, eu não terei arrependimentos. E o que será, será, se você gostar. E então volte a tocar a vida. De qualquer modo, foi isso o que eu fiz. Eu me sinto melhor com isso”.⁶⁵

Rosie utiliza os títulos de música como parte de sua fala. Desta maneira, uma segunda camada interpretativa de leitura surge na mente do leitor, decodificando o texto que o autor criou. As duas alusões em seqüência mantém a referência de época ao coincidirem como sucessos no mesmo período de vinte anos. Referem-se às décadas de 1950 e 1960, bem como fazem com que a floresta seja trazida para a década de 1960.

⁶⁵ “Why properly pruned of the dead wood you could be almost anything. You could almost be yourself. And then say, non, je ne regrette rien, no I will have no regrets. And, che será será, if you like. And then get on with the business of living. In any case that’s what I did. And I feel the better for i.t” (MURPHY, 1994, 10).

Outra canção de Doris Day, *Tea For Two*,⁶⁶ utilizada para o musical *No, No, Nanette* em 1925, aparece em *The Morning After Optimism*. Sua adaptação para o filme em 1950 foi feita a partir do musical. A letra da música mostra-nos um ideal de vida e felicidade no casamento: “O dia amanhecerá / e eu vou acordar e começar a preparar o pão doce / para você mostrar para todos os amigos verem / nós teremos uma família / um menino para você / e uma garota para mim / Oh você não consegue ver como nós seremos felizes”.⁶⁷ *Tea For Two* aparece na Cena Dois quando James dança com o cântaro de Anastácia dizendo: “(...) Eu para você, e você para mim, e chá para dois e hah-hah-hah (*Ele considera dançar com ela, muda de idéia, dança com o cântaro*)”.⁶⁸ Aqui, James alude ao título da música *Tea for Two*, bem como parte da música “Eu para você, e você para mim”. Esse mundo de sonhos com Anastácia está na vida da sociedade americana, ficcionalizado nos filmes norte-americanos que mostram a mentalidade da época, na sexualidade dos anos de 1950 a 1960. James está completamente fascinado por Anastácia e quer dançar. Ela simboliza a realização de seus sonhos, o mundo de Doris Day, com seu padrão de vida norte-americano, a família feliz com o marido ganhando seu sustento e a esposa em casa cuidando dos filhos. São valores mencionados como aqueles que validam um relacionamento socialmente. “James: O que isso quer dizer, hoje, ou a qualquer dia? Nós tivemos o documento oficial para comprovar o casamento? Nós tivemos as alianças, as velas, os sinos, o baile, a primeira noite, a lua de mel, a timidez da primeira noite?”.⁶⁹ James chamou Rosie de “esposa” quando juntos passaram a noite anterior. Para repudiar este título e magoá-la diz que seria necessário um documento, o casamento no civil;

⁶⁶ *Tea for Two* foi musicada por Vincent Youmans e sua letra composta por Irving Caesar em 1925. Em 1950, é regravada em um LP com Doris Day como intérprete. “*Oh honey/ Picture me upon your knee/ With tea for two and two for tea, / Just me for you and you for me, alone! / Nobody near us, to see us or hear us, / No friends or relations / on weekend vacations / We won’t have it known, dear, / That we own a telephone, dear. / Day will break and I’m gonna wake / and start to bake a sugar cake / for you to take for all the boys to see. / We will raise a family / a boy for you, and a girl for me, / Can’t you see how happy we will be / (Picture you upon my knee) / (Tea for two and two for tea) / (me for you and you for me, alone!) / (Nobody near us, to see us or hear us,) / (No friends or relations on weekend vacations) / We won’t have it known, dear,) / (That we own a telephone,) / (dear) / Day will break and I’m gonna wake / and start to bake a sugar cake / for you to take for all the boys to see. / We will raise a family, / a boy for you, and a girl for me, / Oh, can’t you see how happy we will be. / (How happy we will be)* (DUGGAN, 2004, 4).

⁶⁷ “*Me for you, and you for me, and tea for two and hah-hah-hah! (He considers dancing with her, changes his mind, dances with the urn).*” (MURPHY, 1994, 15).

⁶⁹ “*James: What does that mean, today, or any day? Have we the bit of paper to prove it? Had we the rings, the candles, the bells, the balls, the first night, the honeymoon, the blushes?*” (MURPHY, 1994, 55).

os sinos; o casamento na Igreja e a lua-de-mel, o que não tiveram. Os valores sociais estão bastante presentes no relacionamento do casal, mesmo que tenham se refugiado na floresta.

A idealização de uma vida feliz no casamento confirma-se com uma outra alusão a *Tea for Two*. James e Rosie voltam a ficar juntos após terem se separado e James diz: “Se nós tivéssemos uma menininha, o que nós diríamos a ela? Rosie: E ela se pareceria comigo.. e um garoto.. James: um filho... Rosie: Como você. James: ...Sim”.⁷⁰ A música remete a este sonho de filhos, comum a muitos casais. “Nós teremos uma família / um garoto para você, e uma garota para mim, / Você não vê como nós seremos felizes. / Nós teremos uma família / um garoto para mim, e uma garota para mim, / Oh, você não consegue ver como nós seremos felizes”.⁷¹

Quando fala com Edmund sobre James, Rosie também se refere a outra canção dos anos de 1960. Ela conta que seus momentos íntimos com James valiam mais do que as intimidades com os clientes com que ela saía: “Eu cresci acostumada a ser usada. Porém, pela minha clientela. Bem, *c’est la vie*, eles pagam, e *vaya com Dios*”.⁷² Tal canção,⁷³ composta por Larry Russell, Inez James e Buddy Pepper foi primeiramente interpretada por Les Ford & Mary Ford (1953) e posteriormente por Connie Francis (1960). A letra da canção despede-se de um grande amor dizendo que já chegou o momento da separação, os sinos da igreja soam tristes, parecem dizer adeus, que representa sua vida, e em sonhos sempre estará com ele. O sentimento expresso na música é semelhante ao que Rosie sente. Já é momento de separar-se, apesar de gostar de James. Ele deixará grandes recordações. Rosie está insatisfeita com sua vida com James e sente uma eminente separação. De acordo com *The New Dictionary of Cultural Literacy*, a expressão “*c’est la vie*”, clichê que Rosie utiliza próxima a “*vaya*

⁷⁰ “If we had a little girl, what would we tell her? / Rosie: And she’d only turn out like me... and a boy... / JAMES: A son... / Rosie: Like you. / James. ... Yes” (MURPHY, 1994, 70).

⁷¹ “We will raise a family / a boy for you, and a girl for me, / Oh can’t you see how happy we will be.”

⁷² “Rosie: (...) Granted, I’ve grown accustomed to being used. But by my clientele. Well, *c’est la vie*, they pays their money and *vaya com Dios*. (...)” (MURPHY, 1994, 30).

⁷³ *Vaya con dios my vida / Vaya con dios mi amor / Se llegó ya el momento de separarnos / En silencio el corazón dice y suspira / Vaya con dios mi vida / Vaya con dios mi amor / Las campanas de la iglesia suenan tristes / Y parece que al sonar también te dicen / Vaya con dios mi vida / Vaya con dios mi amor / Adonde vayas tu, yo iré contigo / En sueños siempre junto a ti estaré / Mi voz escucharás / dulce amor mio / Pensando como yo estarás / Volvemos siempre a ver / La alborada al despertar feliz te espera / Si*

com dios", comumente significa que "a vida é difícil, mas que devemos nos conformar. Tem a idéia de que não devemos desanimar perante acontecimentos menores" (HIRSCH, 2002).

As canções contextualizam a atmosfera da contemporaneidade, como também enaltecem sentimentos de personagens, no caso, os sentimentos de Rosie por James. Outro efeito é fazer com que o leitor se recorde da música e a cantarole.

Além das músicas que remetem à contemporaneidade, existem alusões a personagens históricas contemporâneas, reforçando a idéia de passado na vida de James. James em sua fala lembra a história da princesa russa Anastácia: "(...) Não importa, Qual é seu nome, você entende? (...) Anastácia: (soletrando) A. N. / James: Ann! / Anastácia: Não. A. S.T. A. S. I. A".⁷⁴

Anastácia é apresentada com pais russos: "(...) Meu pai era um russo, minha mãe era uma russa (..)".⁷⁵ A alusão é feita pelo próprio personagem James vivendo sua fantasia. Ao ligarmos o nome de Anastácia à Rússia recordamo-nos de uma princesa que durante sua vida nunca foi reconhecida como tal. Anastácia Nikolaevna Romanov era a filha mais nova do Czar Nicolau II, último governante aristocrático da Rússia Imperial. Depois de sua morte em 1918, várias mulheres disseram ser Anastácia, sendo as mais famosas Anna Anderson e Eugenia Smith. A família toda foi assassinada em 17 de julho de 1918 pelas forças da polícia secreta Bolchevique. O que se conta é que algumas das balas dos executores ricochetearam nos espartilhos que estavam costurados com jóias e Anastácia sobreviveu. A sobrevivência de Anastácia foi assunto de vários filmes e peças. O mais famoso é o filme de 1956, protagonizado por Ingrid Bergman no papel de Anna Anderson e Yul Brynner como General Bounine. A história do filme conta sobre uma mulher que aparece em um asilo em Paris em 1928. É capturada por imigrantes russos que tentam enganar a avó de Anastácia e fazê-la pensar que Anna Anderson é sua neta para obterem a fortuna do Czar. Com o tempo, começam realmente a suspeitar que Anderson é, de fato, a Grã-

en tu corazón yo voy a donde quiera / Vaya con dios mi vida / Vaya con dios mi amor / Vaya con dios mi vida / Vaya con dios mi amor.

⁷⁴ "James: (...) Nevertheless, what's your name, yeh know? (...) Anastácia: (spelling) N. A. / James: Ann! / Anastácia: No. S.T. A. S. I. A" (MURPHY, 1994, 14).

Duquesa assassinada. Em outras peças como *The Gigli Concert*, Murphy utiliza personagens históricos na construção de suas personagens. O nome Anna, soletrado, forma um trocadilho com o nome de Anna Anderson, que nunca teve sua identidade reconhecida pelas autoridades russas.

O autor faz uso da história russa de Anastácia contextualizando a peça em acontecimentos da contemporaneidade, bem como para aludir ao não-reconhecimento de James como parte da nobreza por seu meio-irmão Edmund. Em *The Morning After Optimism*, Edmund é um nobre que procura por um irmão para reconhecê-lo como do seu sangue. É filho bastardo de um rei. James e Edmund são irmãos por parte de mãe: “Edmund: (...) A velha macieira do vovô? / James: N-N-Nome de um bar! / Edmund: Não – No jardim (...)”.⁷⁶ Nesta tentativa de reconhecimento, James e Edmund preparam-se para lutar. Enquanto se olham e se enfrentam, Edmund começa a mencionar lugares comuns da época da infância com James. Na alusão de Anastácia como princesa russa, duas histórias entrecruzam-se: a história russa de reconhecimento de nobreza com a história irlandesa.

A contemporaneidade em *The Morning After Optimism* confunde-se dentro do mundo maravilhoso que a peça apresenta, e precisa ser desvendada nas falas e ações dos personagens. Em seu ensaio “Children at Loss” Nicholas Grene escreve que “Tom Murphy deliberadamente corta as ligações da situação dramática da peça de qualquer mundo real”.⁷⁷ Percebe-se porém, que a peça está inserida dentro da contemporaneidade, apesar de utilizar-se de intertextualidade com os contos de fadas europeus, remetendo a uma fuga da sociedade de consumo e aos seus valores. *The Morning After Optimism* utiliza outras histórias mascarando a identidade irlandesa. Os personagens assumem outras identidades, vestindo roupas de outras histórias, repudiando socialmente a Irlanda. Embora os personagens estejam inseridos dentro de um cenário do maravilhoso, o cafetão mostrará uma linguagem condizente com sua posição social e a prostituta mostrará traços evidentes desta sociedade irlandesa que

⁷⁵ “James: My father was a Russian, my mother was a Russian (...)” (MURPHY, 1994, 15).

⁷⁶ “Edmund: (...) Grandfather’s old apple tree? / James: N-N-Name of a pub! / Edmund: No – In the garden (...)” (MURPHY, 1994, 35).

⁷⁷ “Murphy deliberately refuses to offer answers to such questions, just as he deliberately cuts the moorings of this dramatic situation from any ‘real’ world outside the theatre.” (MURPHY, 2004, 206).

os está esmagando com seus valores e discriminação de obediência a um padrão de conduta moral comum à sociedade.

Em *Morning After Optimism*, como vimos, Murphy escreve sobre os marginalizados pela sociedade, aqueles que, segundo Fintan O'Toole estão em fuga, em algum lugar entre o medo e a esperança, entre a necessidade de fugir e o desejo de encontrar um lugar seguro para se esconder (O'TOOLE, 1994, IX). James e Rosie em seu refúgio têm a esperança de uma nova vida com outro parceiro e o procuram. Primeiramente em suas projeções psicológicas e posteriormente frustrados com suas fantasias, melhoram seu relacionamento, ao incorporar seus alter-egos em seus egos. Alexandra Poulain também define os personagens de Murphy com ações fora da esfera social: "Com algumas (significantes) exceções, todas as peças de Murphy ocorrem "fora" da esfera social, em um lugar marginal dos sem-terra e sem-posse" (POULAIN, 2002, 41).

Além das alusões já discutidas, um importante aspecto a considerar nas peças de Murphy, são seus títulos, que geralmente descrevem algum tópico importante da peça. O título da peça *The Morning After Optimism* ("A Manhã Depois do Otimismo"), define a visão do mundo de Murphy, mostrando acontecimentos posteriores a um período de otimismo. James e Rosie sofrem transformações psicológicas de amadurecimento e acabam por elaborar desejos de infância que faziam com que não conseguissem lidar com suas realidades presentes. Quando negam tais sentimentos otimistas, conseguem então, reassumir a realidade com a qual não conseguiam viver. Deixam um mundo de fantasia, composto de memórias de infância metaforizados em histórias infantis. Os personagens tiveram que abdicar daquilo que todo ser humano precisa: realizar seus sonhos e desejos de infância. James, em especial, procura um novo começo com Anastácia, na esperança de que consiga resgatar seus sonhos e desejos que há muito tempo deixou para trás.

A alusão aos contos de fadas tem a função de mostrar o distanciamento do período contemporâneo. O autor desvia-se de seu contexto cultural e social, preferindo o refúgio de uma floresta como realidade alternativa. Como bem demonstrou Marie-Louise von Franz em seu livro *A Interpretação dos Contos de Fadas*: "Os contos de

fadas são a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo. Eles representam os arquétipos na sua forma mais simples, plena e concisa. Cada conto de fadas é um sistema relativamente fechado, composto por um significado psicológico essencial, expresso em uma série de figuras e eventos simbólicos, sendo desvendável através destes." (FRANZ, 1990, 9).

A peça de Tom Murphy propicia a leitura da floresta como um local simbólico onde James refugia-se em histórias que remetem a mecanismos psicológicos do inconsciente coletivo, e que coincidem com a realidade que Rosie também vivencia. São parceiros neste refúgio psicológico num resgate à sua sanidade em um período em que tomam fôlego para voltarem a viver dentro da realidade que estão tentando fugir.

Edmund e Anastácia poderiam ser comparados a arquétipos, considerando a definição junguiana de que "os arquétipos funcionam como nódulos de concentração de energia psíquica que ao tomarem forma fazem surgir a *imagem arquetípica*. Os arquétipos estão relacionados a uma fase psíquica comum a todos os seres humanos, permitindo compreender porque em lugares e épocas distantes aparecem temas idênticos nos contos de fadas, nos mitos, nos dogmas e ritos das religiões (SILVEIRA, 1983, 78). Em *Morning After Optimism*, as projeções arquetípicas apresentam-se como personagens completos em si, com desejos de encontrarem parceiros ideais e naturalmente interagirem entre si. Os dois casais contrapõem-se com qualidades antagônicas, malícia e malandragem *versus* ingenuidade e pureza moral. Há uma luta de resgate entre o lado bom e o mal que se concretiza nos personagens. James confessa a Edmund que a opção por suas ações ruins são decisões conscientes.

Outro aspecto importante nos contos de fadas é que refletem a realidade cotidiana mostrando o maravilhoso através de narrativas populares com a injustiça social, o egoísmo, e fins tristes, resgatando o folclore (COELHO, 2003, 26). Para exemplificar, a madrasta de Branca de Neve é punida com sapatos de ferro que estão em brasa, sendo forçada a dançar até morrer. Os contos de fadas também mostram um coletivo comum de crenças e valores populares. A injustiça social pode ser transposta para o contexto da vida de James e Rosie que são discriminados socialmente, bem como

para com a maneira com que tratam seus alter-egos, com crueldade. Os alter-egos psicologicamente representam parte de si mesmos, concretizada fora de seus corpos. A crueldade como os tratam é reflexo de como vêem e interagem no mundo. James e Rosie repudiam boas qualidades de dentro de si ao concretizarem seus alter-egos em sua realidade; as qualidades opostas às personalidades de James e Rosie representam Edmund e James.

Tom Murphy mostra em sua peça uma associação entre as lendas populares como as de Robin Hood e a psique dos personagens James e Rosie que Franz define como: “resgatar uma expressão mais pura e simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo.” (FRANZ, 1990, 9) através dos contos infantis. Os personagens James e Rosie representam um coletivo arquetípico, não apenas da cultura irlandesa, mas também de uma tradição popular de lendas européias. Murphy é um autor que escreve com detalhes realísticos estendendo suas peças para a sociedade irlandesa como um todo em um momento de crise (O'TOOLE, 1989, IX). Rosie e James mostram-se como projeções de uma Irlanda problematizada pela falta de empregos e oportunidades. A venda do corpo na prostituição parece ser uma saída para uma classe que não teve muita chance de estudo e progresso na vida social.

Os contos de fadas e as lendas na peça servem também como uma alternativa de fuga de realidade para os personagens. James, por exemplo, vê sua vida com seus ideais como um teto que desce e os aperta, fazendo com que sofra de insônia: "Bem, o vento começaria a soprar o nome de Hans Christian Andersen e eu, voltaria à minha base, para uma outra sessão com o teto, sempre descendo, as paredes se fechando, e meus ideais sempre, sofrendo de insônia! E aqui estou. Como você pode bem ver. Hoje eu estou feliz pois mantive meus ideais".⁷⁸

Segundo Nelly Novaes Coelho, dentre os valores românticos que os contos de Andersen resgatam estão a valorização da obediência, da pureza, da modéstia, da paciência, do recato, da submissão, da religiosidade como virtudes básicas da mulher

⁷⁸ “Well, the wind would start whispering, Hans Christian Andersen, and I’d go back to my base, for another session with the ceiling, always descending, the walls closing in, and my ideals always, my ideals always, suffering insomnia! And here I am. As you can well see. Today I’m glad I kept my ideals” (MURPHY, 1994, 17).

ideal patente em todos os contos, confirmando o ideal feminino consagrado pela tradição: pura/impura, bruxa/fada, mãe/madrasta (COELHO, 2003, 26,). Tais idéias são apresentados na peça em qualidades que se opõem nos casais James e Rosie versus Edmund e Anastácia, com malícia versus ingenuidade, vivência de vida versus inexperiência.

A peça não trata apenas de personagens contrastantes, com qualidades opostas como Nicholas Grene afirma em seu ensaio “Tom Murphy and The Children at Loss”: “Esta estranha coreografia de inocência e experiência em *The Morning After Optimism* escapa da aparente falta de originalidade do assunto e da completa estranheza do idioma e a compulsividade de sua psicologia” (GRENE, 1994, 206). A linguagem que Murphy utiliza mostra inventividade e característica variante social para com a posição de um cafetão e de uma prostituta, mas contrasta com uma contundente crítica social para uma Irlanda das décadas de 1950 e 1960, onde os sonhos e ilusões não são possíveis. Para que os sonhos possam se concretizar deve-se procurar refúgio fora da sociedade irlandesa, nas ilusões, que também decepcionam.

O inconsciente cultural que Tom Murphy mostra na peça não remete ao próprio país, mas ao passado europeu, mostrando irlandeses que preferem não assumir sua própria identidade social em seu país. Estão cansados de suas vidas, seus sonhos e ilusões não podem se concretizar na Irlanda. Os personagens sofrem transformações psicológicas e culturais, mas permanecem mais irlandeses do que antes, uma vez que ser irlandês é não desistir de seu próprio país, mesmo que o sacrifício seja o de seus próprios sonhos e de suas próprias ilusões.

Segundo Nicholas Grene, Murphy é um autor que utiliza diferentes cenários com suas particularidades, mas representa nestes a experiência de uma nação: “Nas peças de Murphy, uma peça, uma família, uma vila, representam a experiência de uma nação.” (GRENE, 2004, 204). *The Morning After Optimism* não pode ser lida apenas como personagens que se opõem: “dois casais que se opõem formalmente um em relação ao outro” (GRENE, 2004, 204). Esta deve ser apenas uma das camadas de leitura da peça. Os alter-egos são parte preponderante para a recuperação psicológica dos

personagens James e Rosie, e a compreensão global da crítica social tecida por Tom Murphy em seu trabalho.

Apropriando-se de temas e obras da tradição como a *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz, canções populares e contos infantis, Murphy os reescreve através da intertextualidade em forma paródica e alusiva. A intertextualidade engloba formas muito diversas de textos que são inseridos no intertexto (novo texto). A repetição do passado, segundo Still and Worton, pode ocorrer de uma forma muito planejada, como vemos em Thomas Murphy, e com elaboração sofisticada do trabalho de outros autores, até com o uso acadêmico de fontes, ou apropriação (com ou sem o uso de aspas) (STILL & WORTON, 1993, 1-12). Alguns dos temas apropriados por Tom Murphy são reescritos como os contos infantis em *The Morning After Optimism*, rerepresentando velhas lendas de uma forma inovadora. Fintan O'Toole vê Murphy como um grande dramaturgo que não se satisfaz em enfraquecer mitos, mas está empenhado em reinventá-los (O'TOOLE, 1994, IX). Ao adaptar os temas e lendas para sua realidade irlandesa, Murphy fala-nos de um exílio psicológico mostrando-nos um doloroso processo de elaboração e maturidade para se conseguir sobreviver, mesmo que isto signifique abdicar dos sonhos e ambições de infância, os balões coloridos, colocando-os sob outra perspectiva, ou até mesmo eliminando-os e criando novas perspectivas de vida.

Após o sofrimento, os personagens transformam-se, e mantêm uma perspectiva positiva. *The Morning After Optimism* mantêm a esperança de vida em um futuro melhor pela frente. Ao assassinares seus alter-egos com extrema crueldade e frieza, James e Rosie assumem suas vidas juntos, reconstruindo seus sonhos dentro de si mesmos e também espelhando seus sonhos e desejos reciprocamente. Agora, James e Rosie se fortalecem para enfrentarem suas vidas, dentro da realidade que existe, de volta à sociedade da qual não participam, e sem seus antigos ideais de infância.

Capítulo II

Profanação e Desabamento do Templo

The Sanctuary Lamp (1976) faz parte da segunda fase da obra de Tom Murphy, com alusões e prováveis reescrituras de obras literárias para retratar a Irlanda contemporânea das décadas de 1970 e 1980. Segundo Nicholas Grene, a peça é iconoclasta no uso dos símbolos e da igreja, sendo considerada pela crítica em sua produção no Abbey Theatre como a "mais anti-clérical representada no Ireland's National Theatre" (GRENE, 2004, 211). A recepção do público foi negativa uma vez que a religião católica é predominante e sua Igreja tem força política na Irlanda (GRENE, 1994, 209). A posição de Gene A. Barnett coincide com a de Grene ao considerar a peça como um ataque ao clero e às doutrinas da Igreja, que são barreiras entre Deus e a solitária humanidade. A trama desnuda o lado obscuro de três almas, compartilhando suas tristes esperanças e desespero espiritual, com talvez um toque cauteloso de otimismo nas confissões em comum. *Sanctuary Lamp* é um exemplo do que o autor pretende em sua obra: "recriar o sentimento da condição humana" (BARNETT, 1982, 588). Alexandra Poulain, entretanto, observa que, certamente, Murphy não tem como objetivo opor-se a nenhuma instituição religiosa; a controvérsia que a peça gerou obscureceu a intenção real do autor. O que está em jogo em *Sanctuary Lamp* é a idéia filosófica de Deus (POULAIN, 2002, 50). Ao contrário de ser anti-clérical, segundo Anne Kelly, a peça é irreduzivelmente religiosa em seu conteúdo e estrutura, apresentando três pessoas sem-teto em uma igreja da cidade, que tentam compreender seu passado, procurando por símbolos e mitos que os posicionem em uma era pós-cristã (KELLY, 2000, 161).

Tanto em *Morning After Optimism* como em *Sanctuary Lamp*, Tom Murphy descreve os excluídos pela sociedade, comumente à procura de um refúgio para cicatrizar suas mágoas e frustrações enquanto reelaboram formas para enfrentar seus problemas. O autor se preocupa em criar diferentes personagens com diferentes experiências, diferentes nacionalidades, à deriva, em terríveis condições emocionais e enfraquecidos devido aos seus problemas ou quaisquer outros motivos, caindo em um abismo. Murphy afirma que "a natureza do teatro é perfeita para isso. Acho que a

procura por um lar é muito comum no reino animal onde é necessário voar ou lutar: meus personagens parecem voar, mas depois voltam para lutar".⁷⁹ Ele define suas peças como a busca a um lar, em diferentes formas, às vezes mais sofisticadas, outras mais complexas. A palavra que utiliza parece definir tal busca pelo lar é: "*longing*" (desejo que precisa ser satisfeito), quer esteja falando sobre harmonia, Deus ou a morte (FOGARTY, 2001, 362). Há uma procura pelo seu próprio lugar, que ainda não foi alcançado e que exige algum tipo de enfrentamento e transformação na personalidade dos personagens. Poulain observa que os personagens sofrem uma espécie de iniciação com uma morte simbólica através da experiência de uma profunda e intensa tristeza que resulta na força necessária para a metamorfose do herói. Com algumas (significantes) exceções todas as peças de Murphy ocorrem 'do lado de fora' da esfera social, no espaço marginal dos sem posse (POULAIN, 2002, 41-44). Em *Sanctuary Lamp*, temos a classe desfavorecida do circo com Francisco, o malabarista; Harry, o homem forte; Olga, sua parceira nas apresentações, e Sam, um anão, que compartilham amizade e companheirismo. Os personagens em *Sanctuary Lamp* assemelham-se à prostituta Rosie e ao cafetão James, de *The Morning After Optimism*, que são discriminados socialmente. O grupo de amigos, com certeza, não apresenta o perfil do cidadão normal. O circo em que eles trabalham começa a enfrentar dificuldades financeiras e como há escassez de empregos na Irlanda, os quatro amigos começam a fazer programas sexuais juntos para sobreviverem. Francisco conquista a esposa de Harry, traindo-o abertamente; Teresa, a filha de Harry e Olga, uma criança ainda de colo, cai do berço vindo a falecer. Extremamente abalado, Harry, procura ajuda e refúgio em uma igreja, sendo acolhido por um padre, Monsenhor, durante a madrugada onde Francisco e Maudie aparecem.

Os personagens são construídos através das falas dos outros e das rubricas. Harry é descrito com quarenta anos de idade, mal barbeado e sem-teto. Seu sobretudo dá uma indicação de uma vaidade infantil, além de mostrar que já esteve em situação melhor. Mostra-se perdido, necessitando de um lugar para dormir. Está prestes a cometer uma loucura, pois se sente injustiçado pelos amigos e pela vida. Quando trabalhava no circo eles o fizeram atuar em uma espécie de luta livre. Teve até mesmo

⁷⁹ "*The nature of theatre suits me for that. I find that in this search for home it's maybe as ordinary as in the animal kingdom where you have flight or fight: my characters seem to fly but then again come back*

que lutar com o anão, Sam, para vencer com o resultado já combinado. Com problemas para arranjar trabalho, não achou importante ter registro de trabalho regularizado. Eles nunca carimbaram os seus cartões e era difícil explicar o fato posteriormente ao Sindicato do Trabalho. Seu amigo Francisco o descreve lembrando os velhos tempos e as aventuras juntos; uma época muito divertida, quando tinham um balde amarelo de plástico e uma bicicleta. Francisco no bagageiro com o balde e Harry pedalando, prá cima e prá baixo, sempre rindo. Lavavam alguns carros e tinham o suficiente para sobreviver. Esse amigo, porém, o traiu profundamente, roubando-lhe a esposa e Harry se sente humilhado, uma vez que Francisco agora vive abertamente com Olga. Encurralado e até considerando a loucura como um refúgio aconchegante, um recurso caso tudo mais falhe, Harry é visto como alguém que procura por “força” e não perdão. Seu envolvimento como garoto de programas, dos quais sua esposa também participava, somando-se com a morte de sua filha, além da traição de Olga causam sua busca por ajuda com o Monsenhor. Ele não está falando de sopa, vai muito além do alimento. Precisa de apoio e um momento para refletir, para não ceder ao desejo de vingança. Monsenhor propicia essa trégua oferecendo-lhe abrigo, um trabalho e algum apoio psicológico.

Olga, a esposa de Harry, não é descrita pelas rubricas, sendo essencialmente construída em *flashback* pela narrativa de Harry que a vê muito solitária, superior, um tipo de dama, no início de seu relacionamento. A descrição positiva que Harry tinha de Olga é completamente destruída depois que ela o trai. Enquanto conversa com Maudie sobre a Sagrada Família, Harry compara Olga à Virgem Maria: no início, era católica, mas era tudo uma máscara para esconder uma ninfomaníaca neurótica. De uma pessoa pura e virginal, como a Virgem Maria Francisco agora vê sua ex-esposa como uma grande mentirosa e traidora.

Francisco, o amante de Olga, é descrito: “em seus trinta anos de idade, irlandês, autodestruidor, geralmente um cafajeste, com justificativas pelo seu comportamento”, usa brilhantina no cabelo, um brinco em uma das orelhas, sua barba ainda está por fazer, veste uma jaqueta de zíper, calças sujas e um par de tênis. A descrição de Francisco sofre mudanças ao longo da peça, dependendo da cena. Inicialmente

to fight.” (BILLINGTON, 2002, 111).

mostra-se muito folgado e toma liberdades com Maudie que irritam Harry. Abraça-a para provocar Francisco, convida Maudie para sair. Como resposta ela lhe dá o endereço, mostrando ingenuidade e não entendendo muito bem a situação. A igreja torna-se um lugar de encontro como um barzinho, onde amigos se encontram e tomam uma bebida, comem um petisco e confraternizam-se. Francisco justifica-se dizendo que tomou a liberdade de se servir do vinho e que lhe devem isso, uma vez que se considera injustiçado pela Igreja Católica. Tendo sido educado pelos jesuítas, que segundo ele, transformam as crianças desde sua infância, uma vez que quando retornam são crianças com mentalidade completamente diferente. É revoltado e faz críticas contundentes aos dogmas e ícones da religião católica. Não poupa impropérios dentro da igreja, um lugar que deveria considerar sagrado. Considera os padres como sugadores da luz do mundo: eles são como velas pretas, não dando, mas tirando um pouco mais da luz do mundo. Critica a transformação de Deus em uma mercadoria, um produto a ser vendido. A irreverência e o desrespeito de Francisco transparecem através de gestos. As rubricas o descrevem fazendo “(...) uma referência sexual indireta com a garrafa. Ele ri vulgarmente” (...).⁸⁰ Desbocado, o personagem é visto com outros olhos por Harry e sua nova amizade Maudie ao final do Segundo Ato. Eles discorrem amigavelmente sobre o que poderia ser uma espécie de nova religião. E apesar do que houve no passado, Francisco e Harry compartilham com Maudie um sentimento de solidariedade, abrigados sob o mesmo teto. Para Shaun Richards, a experiência de perda é uma parte importante na perda emocional que une Harry e Francisco. E é o desejo de transcender esta situação que inspira as teologias domésticas que ambos improvisam para substituir as idéias cristãs de salvação (RICHARDS, 1994, 211). A perda emocional dos personagens não encontra apoio no ritual e na forma de ajuda oferecida pela Igreja Católica.

Maudie surge furtivamente na igreja para passar a noite. Através das rubricas sabemos que seu rosto está marcado pelas lágrimas e está amedrontada. Tem dezesseis anos de idade e mora com os avós. É vista através de suas ações e seus diálogos. Conta a Harry suas brincadeiras de rua com os moleques da vizinhança. Sobe nos postes sem nenhuma ajuda de cordas e todos a aplaudem. Em uma espécie de exibicionismo, mostra seu bumbum descendo as calças para os garotos. Ainda

⁸⁰ *(Sexual innuendo/gesture with the bottle. He laughs harshly)* (MURPHY, 1994, 143)

menina, engravidou e teve um bebê chamado Stephen que veio a falecer. Parece sonhar acordada e tem visões. Por exemplo, apesar de nunca ter conhecido sua mãe, sonha com ela e quando isto acontece, ela tem certeza de que está morta. Quando os sonhos com certas pessoas se repetem, Maudie acredita que as pessoas estejam mortas. Além dos pesadelos que a incomodam, Maudie precisa desesperadamente de “perdão”, quer que seus sonhos parem de atormentá-la. Uma freira idosa lhe disse no hospital que cessariam quando ela conseguisse perdoar a si mesma. Maudie relaciona-se com Harry como amigo e irmão. Tão tão logo ela entra na igreja, Harry preocupa-se em saber se está faminta e lhe oferece uma fatia de pão, bem como tira sua jaqueta e para aquecê-la. Francisco considera Maudie como uma possível parceira sexual. Ele vê em Maudie uma mulher e não uma menina adolescente. Segundo Nicholas Grene, Murphy é um autor que utiliza diferentes cenários com suas particularidades, mas representa nestes a experiência de uma nação (GRENE, 2004, 204). Tanto em *Sanctuary Lamp* como em *Gigli Concert* os personagens representam a experiência de uma nação. Maudie representa a Irlanda onde as famílias estão desestruturadas, mas não só financeiramente. Os avós criam seus netos, pois os pais não têm condições de manter uma família. A mãe de Maudie provavelmente envolveu-se com alguém, engravidou, e abandonou a filha. Maudie também engravidou, mas caso seu filho não tivesse morrido ainda recém-nascido, não teria como lhe oferecer uma vida familiar normal e um futuro promissor. Também seria mãe solteira e seus avós seriam os responsáveis por ele. Declan Kiberd observa que sociedades que estão para sofrer uma revolução política ou social apresentam a relação entre pais e filhos invertida. No caso da Irlanda, os pais irlandeses perdem sua identidade, pois estão envolvidos com o lado do colonizador inglês para conseguirem empregos seguros ou estão em um ciclo de alcoolismo e desemprego. Como consequência, as mães procuram em seus filhos o apoio emocional que lhes falta e acabam assumindo o controle e sustentando a casa, enquanto seus maridos envolvem-se com mulheres que usualmente engravidam (KIBERD, 2000, 384-5). Maudie parece refletir o modelo de uma adolescente que será vitimizada por um assédio masculino decorrente de um contexto social, econômico e cultural através de gerações de uma Irlanda que chega aos séculos XIX e XX com escassez de emprego, domínio britânico e falta de condições adequadas para a classe mais desfavorecida.

Tanto Harry como Francisco e Maudie estão em crise e precisam de ajuda. A igreja é o cenário principal para um momento de reflexão na vida dos três personagens que falam e compartilham seus problemas de forma catártica, elaborando-os e mudando sua postura para enfrentá-los em suas vidas. Além de um encontro consigo mesmo, a igreja é palco de uma revolta religiosa, por parte de Francisco, que com seus amigos ritualiza uma forma mais natural e humana de confissão, distante dos dogmas da Igreja Católica, repudiando os confessionários da igreja, que foram deslocados por Harry e encontram-se na horizontal e são utilizados como camas. Os três personagens mostram-se capazes de assumirem sua própria espiritualidade e religiosidade, independentemente dos ícones elaborados e aprovados socialmente em uma igreja. Francisco consegue contar a Harry sobre a morte de Olga e é perdoado pela sua traição. O perdão é obtido através de entendimento e reconhecimento mútuo, mesmo que tenha havido impropérios e troca de socos. Maudie foi bem sucedida em falar sobre seus problemas e parece que conseguiu o perdão que desesperadamente procurava. Chegou a uma compreensão de seu problema e decide que deve voltar para a casa de seus avós. a em conflito.

Monsenhor, segundo as rubricas é um padre de idade, que anda daqui para lá lendo um livro. Há um toque de cinismo em sua recorrente risadinha. Está desiludido com a Igreja e seu processo de promoções internas, mas é muito humano e sensível. Oferece um lugar em sua casa para que Harry fique enquanto não encontra um lugar melhor. Mostra-se até mesmo preocupado em lhe deixar algum trocado procurando por dinheiro em seus bolsos, mas não encontra nenhum. As coisas não deram muito certo, uma vez que esperava um certo cargo, há alguns anos atrás, mas não conseguiu. Deram-lhe um posto modesto na Igreja, junto com os sobrados conjugados que foram construídos com a nova escola. Ao mesmo tempo, acha que cobiçar um cargo mais alto é também perder a humildade, uma forma desonesta de lidar com Deus. Não há muito que fazer na igreja. Como o velho funcionário faleceu, Monsenhor lê Herman Hesse durante o dia na igreja; caso contrário, estaria em casa, próximo da lareira, lendo o mesmo Hermann Hesse, o que demonstra que a igreja não lhe propicia muito trabalho e ele não é muito procurado pelos fiéis. Monsenhor não é muito eficaz em fazer que Harry perdoe Francisco e reate laços consigo mesmo e com as pessoas com quem estava em conflito. Apesar de mostrar-se solícito e caridoso, Francisco e

Maudie precisam de um outro tipo de auxílio e aproximação que Monsenhor parece apenas conseguir parcialmente com Harry. Ele acolhe Harry na igreja com bondade, ouvindo seus problemas e mostrando-se preocupado com sua situação de sem-teto e desempregado. Porém, a peça mostra que essa ajuda restringiu-se a contratar um empregado e ser solícito. Porém, as pessoas precisam de mais solidariedade, compartilhamento e envolvimento. A Igreja mostra-se distante e desinteressada de uma aproximação maior, elemento necessário para alcançar o íntimo das pessoas e o perdão entre os homens.

Como se pode ver, o padre não se ajusta ao mundo de Harry e Francisco criado por Murphy. E assim, o cenário da peça apresenta a imponente de uma igreja, acentuando a distância física entre ela e seus crentes. É tarde, final do dia, e a luz infiltra-se através das vidraças coloridas que têm como motivo a Sagrada Família. Os vitrais reforçam a idéia da Santíssima Trindade com a Lâmpada do Santuário mostrando Harry, Francisco e Monsenhor, representantes desta Santíssima Trindade, em uma fina ironia aos dogmas da Igreja Católica. A presença feminina de Olga e Maudie nessa Santíssima Trindade também tem sua explicação. Mircea Eliade observa que a Santíssima Trindade (Pai, filho e Espírito Santo) tem uma relação difícil de ser descrita com a Virgem Maria (ELIADE, 1995, 120), que pode ser transcontextualizada na pessoa de Olga. Além de representar a Virgem Maria, pode ser Maria Madalena, depois que trai Harry, a prostituta a quem Jesus Cristo salva do apedrejamento. Jesus poderia ser Francisco, um pregador anti-católico, que em seu tempo era contra a Igreja judaica de seu tempo, mas que na Irlanda de Murphy é um pseudo pastor anti-católico que discursa, como Jesus, contra a Igreja de seu tempo.

No cenário também existem grandes colunas que pelo seu tamanho contrastam com a forma humana diminuta. Há um púlpito, uma estátua de Jesus e um confessionário. Suspensa do teto, a Lâmpada do Santuário do Espírito Santo completa o quadro. Para Shaun Richards, o cenário representa uma igreja católica em qualquer cidade; onde diferentemente dos anos 1970, na Irlanda, a prática religiosa não é mais norma”.⁸¹ (POULAIN, 2002, 51). O ambiente onde se inicia *Sanctuary Lamp* é um

⁸¹ *It is a Catholic church, but it could be in any city, where unlike in 1970's Ireland, religious practice is no longer the norm.*” (RICHARDS, 1994, 211).

espaço considerado sagrado. O púlpito na igreja é um importante local para o sermão no ritual da missa católica. Será utilizado por Francisco para o seu sermão que profana a igreja enquanto fala sobre o programa sexual que sua esposa Olga fez com ele e Sam, em uma festa da alta sociedade. Apesar das características universais do cenário, a peça mostra um momento social de mudança religiosa com renovação e proposição de uma nova forma ritualística de confissão, perdão e transformação para substituir antigos rituais Católicos Apostólicos Romanos. Tal mudança geralmente ocorre em sociedades onde a maioria das práticas religiosas se encontra em desuso e não vai de encontro à religiosidade da comunidade. A igreja, em *Sanctuary Lamp*, provavelmente não se encontra na Inglaterra, onde a grande maioria é protestante praticante e não católica e sim, na Irlanda, onde temos maioria católica na classe popular, que está desmotivada pela falta de condições sociais em consequência de instabilidade econômica e política. Harry, Maudie e Francisco representam essa nação que não consegue a solução imediata de seus problemas e que precisa modificar e renovar seus rituais religiosos para atender às suas necessidades espirituais.

O significado religioso da mobília na igreja tem importância na história, uma vez que é utilizada pelos personagens ao longo da trama. A Lâmpada de luz vermelha, título da peça *Lâmpada do Santuário*, com a qual Harry conversa, reza e desabafa, representa a mudança da substância dos elementos eucarísticos, pão e vinho, para o corpo e sangue de Cristo de acordo com os dogmas dos Católicos Romanos. Tais elementos continuam a reter suas características físicas de aparência, gosto e textura do pão e do vinho. O termo correto para essa transformação é “transubstanciação”, que se refere à crença que os elementos na Eucaristia se tornam o corpo e o sangue de Cristo. A transubstanciação é representada pelo Santuário, geralmente colocado próximo ao altar, em um candelabro freqüentemente feito de ouro ou de latão. Na igreja católica, o Santuário é um dos lugares mais sagrados e diante do qual os crentes devem ajoelhar-se, ou fazer pequena reverência. Atualmente, a tradição católica tem como reverência, uma inclinação da cabeça e o dobrar do joelho direito, mostrando respeito por Cristo. Essa deferência pelo espaço próximo ao altar não é respeitada durante os acontecimentos que tomam lugar durante *The Sanctuary Lamp*, cujo título, além de aludir à Santíssima Trindade, refere-se também à procura de refúgio ou exílio em uma igreja. O termo “santuário” advém do início do Cristianismo,

quando os cristãos perseguidos pela sua religião nos primeiros séculos D. C.⁸² eram forçados a se esconderem para rezar nas catacumbas “O tema da busca pelo santuário” nas palavras de Fintan O’Toole, “provavelmente reflete a volta do autor à Irlanda em 1970, depois de uma prolongada estadia em Londres” (O’TOOLE, 1994, X). “Os personagens estão em fuga, em algum lugar entre o medo e a esperança, entre a necessidade de fugir e o desejo de encontrar um lugar seguro para se esconder” (O’TOOLE, 1994, IX).

No cenário ainda temos a estátua de Jesus Cristo de onde Francisco provavelmente tira a idéia de criticá-lo enquanto conversa com Maudie. Francisco diz que Jesus Cristo foi comercializado pela Igreja Católica, tornando-se um produto de consumo de massa. Jesus, porém, foi um inovador e precursor de uma religião. Para Francisco, Jesus perdeu sua ambição e posição pela institucionalização da Igreja Católica. Historicamente, foi o fundador do Cristianismo adotado pela Igreja Apostólica Romana. Nas palavras de Rohmann, a fé judaica fundamenta-se em uma série de alianças entre Deus e os Patriarcas, começando por Abraão e terminando com Moisés, nas quais Deus promete abençoar e proteger o povo judeu em troca de devoção e obediência às suas leis (ROHMANN, 2000, 227).

A trama realista de *The Morning After Optimism*, bem como de *Sanctuary Lamp* é enriquecida com alusões e citações que são mecanismos de intertextualidade. Elas inserem vários outros textos nas peças de Murphy. Para Judith Still e Michael Worton, a teoria da intertextualidade afirma que um texto (no momento de seu entendimento) não pode existir sendo hermético ou auto-suficiente como um todo por dois motivos principais: primeiramente pelo fato do escritor ser um leitor de textos antes de criador de textos, e em segundo lugar por uma obra de arte ser composta através de referências, citações e influências de todos os tipos (STILL & WORTON, 1993, 1-2). Destacamos primeiramente a citação como forma intertextual em *Sanctuary Lamp*. Still e Worton consideram a citação de outro texto como uma metáfora, uma forma de intertextualidade, que fala daquilo que está ausente e que envolve o leitor em uma leitura de inferência especulativa (STILL & WORTON, 1-12)

⁸² O santuário passou a existir como direito de proteção em uma igreja ou templo como lei britânica dos séculos IV a XVII (GNU, 2004, 10).

Em *Sanctuary Lamp*, uma citação, que é um dos muitos processos em que a intertextualidade ocorre, é feita com a palavra “enxofre”. Ele cai enxofre sobre as duas cidades bíblicas de Sodoma e Gomorra. Francisco o menciona quando conta sobre o último programa sexual do grupo. Ele discursa como um padre em seu púlpito: “Mas o padrão dos pecados do homem será o padrão de sua punição! Veja os depravados, que amavam tanto seus próprios prazeres, agora se banhando no negro, quente, borbulhante piche que cheira enxofre! Veja os porcos glutões, agora muito sedentos e famintos”.⁸³ A palavra enxofre também tem ligação com a história de Abraão (2805 a 1805 a. C.) mencionada em *Sanctuary Lamp*: Ele diz a Harry: “Eu vejo que você está feliz aqui no colo do velho e cego Abraão”.⁸⁴ Como Murphy faz uma citação de Abraão, a palavra enxofre aqui remete ao texto do *Antigo Testamento*. O texto bíblico não é alterado sendo apenas confirmado em *Sanctuary Lam*, como na definição de José Luíz Fiorin de citação: “que pode confirmar ou alterar o sentido do texto citado.” (FIORIN, 1999, 30). Na história bíblica, Abraão recebe a visita de três anjos que vieram dar-lhe a notícia que sua mulher conceberia uma criança. Nessa época, a fama da promiscuidade e pecado de Sodoma e Gomorra era muito grande. Então, os três anjos visitantes vão a Sodoma e pernoitam na casa do sobrinho de Abraão, chamado Ló. Durante a noite são rodeados por toda a população, sem exceção, dos mais jovens aos mais velhos. Queriam conhecê-los e ter relações com eles. Para se defenderem os visitantes cegam os atacantes, impedindo que enxerguem a porta e fogem junto com Ló e sua família. Como castigo a cidade é destruída. Os anjos dizem para que Ló, sua esposa e duas filhas não olhem para trás. A mulher de Ló, entretanto, não obedeceu e foi transformada em uma estátua de sal. Javé (Deus) fez chover do céu enxofre e fogo sobre Sodoma e Gomorra destruindo as cidades e toda a planície, com os habitantes e sua vegetação (GÊNESIS, 19, 1-37).

Para Júlia Kristeva o leitor faz um esforço para incorporar a citação no texto tornando-a uma unidade de sentido (STILL & WORTON, 1993, 11). Percebe-se que a citação do enxofre remete às cidades bíblicas de Sodoma e Gomorra que incorporam sentido ao

⁸³ “*But the pattern of man’s sins will be the pattern of his punishment! See the depraved ones, who so loved their own pleasures, now bathing in black, hot, bubbling pitch and reeking sulphur! See the gluttonous pigs, now parched and hungry! –*” (MURPHY, 1994, 145).

⁸⁴ “(...) *I can see that your’re happy here in the bossom of blind old Abraham (...)*” (MURPHY, 1994, 143)

texto da contemporaneidade na idéia de destruição do templo e da promiscuidade dentro dele. O leitor do texto torna-se um co-produtor através dos textos que ele conhece, no caso o texto bíblico. Para Judith Still e Michael Worton, caso, uma pequena citação ao enxofre que lembra as cidades de Sodoma e Gomorra passe despercebida, haverá uma leitura latente na história. Linda Hutcheon mostra similar ponto de vista dizendo que algumas referências a outros textos são claramente explícitas ao público, enquanto que outras são de difícil percepção, e conseqüentemente são incorporadas no contexto da obra como um todo. A identidade estrutural do texto dependerá de uma coincidência em nível de estratégia de decodificação, reconhecimento e interpretação por parte do público e de codificação que o autor deu à obra (HUTCHEON, 1985, 50-51). O simples reconhecimento da citação de enxofre que se associa às duas cidades bíblicas precisa ser entendido como parte de um discurso maior que compara Sodoma e Gomorra destruídas como punição pela sua corrupção e promiscuidade moral com o discurso de Francisco que coloca seu programa sexual moralmente promíscuo dentro de um templo, profanando-o. Os dois discursos aproximam-se pela moralidade e por uma necessidade de refreamento do instinto sexual e pela quebra de regras de conduta nas duas sociedades. A citação da palavra “enxofre” no mesmo parágrafo reforça a idéia das cidades bíblicas, bem como a sua destruição

Em *Sanctuary Lamp*, detectamos a citação através da palavra “gigante”. Quando Francisco discursa no púlpito e Harry tenta tirá-lo de lá ele diz: “E sobre os gigantes de passo vagaroso que não fizeram nada. Veja-os: mestres do arrependimento, uivam como cachorros por causa de muita tristeza! Você quer absolvição, Har?”.⁸⁵ Podemos perceber que os gigantes de passo vagaroso sugerem a história bíblica de Davi e Golias, trazendo a idéia de confronto entre os hebreus e os filisteus e ligando a história de Davi e Golias ao conflito irlandês contemporâneo entre a facção britânica e irlandesa. Temos também a referência à destruição de duas cidades através da citação da palavra “enxofre”, que insere a destruição dentro da igreja em *Sanctuary Lamp*. Destruição e conflito são transcontextualizados para a Irlanda contemporânea na instabilidade das décadas de 1960 e 1970. Nessa época, a Irlanda foi palco de um

⁸⁵ “Francisco: And what of the tardy-footed giants who did not lift a finger? See them: masters of sorrow, go howling like dogs for very grief! Do you want absolution, Har?” (MURPHY, 1994, 145).

sangrento embate: desfiles de protesto aconteceram na Irlanda do Norte com a polícia atacando os participantes com cacetetes e afugentando a multidão e os repórteres com poderosos jatos de água.

Ao reconhecer Sodoma e Gomorra da história bíblica, o decodificador do texto em *Sanctuary Lamp*, por analogia verifica que a menção a gigantes lembra a história de Davi e Golias, em uma outra passagem da Bíblia. Um gigante bíblico lembra Golias, gigante em estatura e força, guerreiro do exército dos filisteus⁸⁶, enquanto Davi, é miúdo e ainda um adolescente, irmão de dois soldados do lado dos israelitas. Davi atinge o gigante Golias com uma pedra na testa com sua funda, ele cai e Davi corta-lhe a cabeça, vencendo-o. Segue-se então o grito da batalha dos israelitas que lutam contra os filisteus e vencem a guerra (SAMUEL, 17, 20-58). As citações aos textos bíblicos de Abraão e do gigante Golias sugerem a conquista de território prometido por Deus, desde os tempos do Êxodo do Egito. Os “gigantes de passo vagaroso” podem ser interpretados como o lado britânico, com Golias. O lado oposto, os israelitas, os católicos irlandeses. Outra leitura que podemos apreender em *Sanctuary Lamp* na contemporaneidade é que a Igreja Católica provavelmente perdeu sua real finalidade na Irlanda sendo representada pela facção britânica e contaminada pela corrupção, não sendo estes os reais valores da maioria dos católicos irlandeses. A crítica de Francisco é que eles são os mestres do arrependimento e da tristeza, pois são eles que concedem a absolvição. Comparativamente, os filisteus são contrários e oponentes dos israelitas desde os tempos do Judaísmo, como os britânicos são os colonizadores e os irlandeses os colonizados de um longo passado de conquistas.

A alusão, outro processo da intertextualidade, é definida diferentemente por diversos autores. No conceito de Graham Allen, é um termo literário tradicional referindo-se a textos literários prévios. Poemas aludem a poemas anteriores, como nas inúmeras alusões de Milton aos seus predecessores Homero, Virgílio, Dante, ou até mesmo às inúmeras alusões feitas a Milton pelos poetas românticos. Baseando-se nestes exemplos, Allen conclui que os poetas românticos não distinguem alusões explícitas feitas a Milton com aspas, mostrando que a alusão poética é idêntica à citação. Em

⁸⁶ Os filisteus eram um grupo provindo do Mediterrâneo e que se fixou na costa sul de Canaã, atual região da Palestina e Síria, por volta de 1200 a. C.

contrapartida, outro poeta romântico, Geoffrey H. Hartman utiliza alusões explícitas e implícitas⁸⁷ indiferentemente. Uma forma mais elaborada de alusão é mencionada por Harold Bloom que afirma que o poeta Wallace Stevens alude à figura das folhas em Homero, Virgílio, Dante, Milton, P.B. Shelley e Walt Whitman quando escreve o poema *The Course of a Particular*, na primeira estrofe: “*Today the leaves cry, hanging on branches swept by wing, / Yet the nothingness of winter becomes a little less, / It is still full of icy shades and shapen snow* (GRAHAM, 2005), mostrando que alusões podem ser de difícil reconhecimento. Para efeito de clareza em nosso estudo, adotamos o conceito de alusão de Luíz Fiorin onde: “não se citam as palavras ou quase todas, mas reproduzem-se construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras, sendo que todas mantém relações hiperonímicas com o mesmo hiperônimo ou são figurativizações do mesmo tema.” (FIORIN, 1999, 31).

O contexto político da Irlanda contemporânea insere-se no texto de *Sanctuary Lamp*, mas através de uma alusão ao discurso de Martin Luther King mencionado por Francisco que figurativiza um pastor que pretende reformar seu país tanto política, social e religiosamente, repetindo idéias do discurso original de Martin Luther King.

A alusão ao Santuário pode ser vista quando Harry dirige sua prece à Lâmpada: “Oh Deus da Morte, estenda seus poderosos braços, portanto! Gire, mova-se e me dê forças para que eu possa puni-los adequadamente desta vez”,⁸⁸ que alude figurativamente à imagem de Sansão que aprisionado no templo faz um pedido similar a Deus pedindo-lhe forças para enfrentar seus inimigos e puni-los. O *Antigo Testamento* relata que havia aproximadamente três mil pessoas dentro do Templo e Sansão suplica: “Por favor, Senhor Javé, lembra-te de mim. Dá-me forças mais uma vez, para que eu me vingue dos filisteus com um só golpe por causa de meus olhos”. Tanto Harry como Sansão pedem por forças para punirem seus inimigos. A estrutura sintática das duas sentenças coincide na invocação a Deus primeiramente, depois no pedido de forças e por último, na vingança ou punição.

⁸⁷ "Overt and covert allusions."

⁸⁸ "Oh, Lord of Death, stretch forth your mighty arms, therefore! Stir, move, rouse yourself to strengthen me and I'll punish them properly this time!" (MURPHY, 1994, 112).

Em *Sanctuary Lamp* criam-se diferentes perspectivas ou vozes na mesma narrativa. Bakhtin, precursor do dialogismo, afirma que “tudo o que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala” (BRAIT, 1999, 14). A idéia de diferentes vozes também é vista como múltiplas escrituras em Barthes. Ele afirma que “um texto é feito de múltiplas escrituras, elaboradas a partir de diversas culturas e ingressante em uma relação mútua de diálogo, paródia, contextação (...)” (BARTHES, 1984, 69). Tom Murphy, similarmente, utiliza-se de diversas fontes para escrever sua paródia, mostrando múltiplos textos com diversas vozes em sua composição. O texto de *Sanctuary Lamp* constrói-se através de uma intertextualidade formada por um mosaico de citações e alusões utilizando-se de múltiplas escrituras como a tragédia da *Oréstia*,⁸⁹ de Ésquilo (século V a. C.); os textos bíblicos de Sansão (1400 a 1050 a. C.); de Abraão (2805 a 1805 a. C.); de Davi e Golias (1010 a 970 a. C.); bem como o discurso contemporâneo da década de 1960, com Martin Luther King (1929-1968) e a obra de William Golding (1911-1993), *Lord of the Flies*, que são de diferentes culturas e épocas, dialogando entre si e criando várias vozes, que definimos como polifonia. As alusões e citações são mecanismos de intertextualidade e no texto de *Sanctuary Lamp* constróem uma polifonia com outros textos. Para Isidoro Blikstein, o discurso seja qual for, nunca é totalmente autônomo. Suportado por toda uma intertextualidade, o discurso não é falado por uma única voz, mas por muitas vozes, geradoras de muitos textos que se entrecruzam no tempo e no espaço, a tal ponto que se faz necessária toda uma escavação “filosófico-semiótica” para recuperar a significação profunda desta polifonia (BLIKSTEIN, 1999, 5). Consideramos a idéia de polifonia, segundo José Luíz Fiorin, aos discursos que traduzem as visões de mundo que permeiam uma formação social, como nos romances de Balzac, por exemplo, que se manifestam nas vozes da aristocracia, da burguesia e da pequena burguesia (FIORIN, 1999, 35) e que em nossa análise utilizamos o termo de transcontextualização. Consideramos

⁸⁹ A *Oréstia* divide-se em três peças: *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. *Agamêmnon* tem início com Clitemnestra recebendo notícias sobre a queda de Tróia e o retorno de seu marido, o rei Agamêmnon. Ela mata seu marido, bem como a mante dele, Cassandra, em vingança à morte de Ifigênia, sua filha. Orestes, seu filho, é exilado e Electra, sua outra filha, permanece no palácio como escrava (KURY, 2003, 8-10).

“transcontextualização” como contextos semânticos, políticos, religiosos e sociais de outras épocas que se contrapõem com contextos semelhantes na contemporaneidade.

Em Sanctuary Lamp, além das alusões e citações, duas paródias principais se formam com a apropriação do tema bíblico de Sansão entre os filisteus e a *Oréstia*, de Ésquilo, envolvendo o texto e os personagens de uma forma global. Porém, a paródia, assim como a citação e a alusão, apresenta diferentes definições ao longo dos tempos. O termo paródia tem sua origem no grego, significa “canto paralelo” (de *para* = ao lado de e *ode* = canto), com a idéia de uma canção cantada ao lado de outra, um contracanto. Aristóteles em sua poética atribui a Hegemon de Tarso, século V a. C. sua origem como arte (FÁVERO, 1999, 49). A paródia está associada à forma da ironia como principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor, como uma estratégia. Para Kenneth Burke, o leitor participa do discurso paródico como uma estratégia que permite interpretar e avaliar (BURKE, 1967, 1). Além de sua associação à ironia, outros autores a definem associando-a à zombaria, ao burlesco e à carnavalização. Bakhtin a vê como “elemento inseparável da sátira e de todos os gêneros carnavalizados” (FAVERO, 1999, 53). Em seu ensaio de teoria e crítica sobre a paródia, Selma Calazans Rodrigues mostra que esta modalidade de composição intertextual e interdiscursiva modifica-se ao longo dos tempos, desde o período de Quintiliano (93 a 96 a. D.) quando ele define a paródia como versos fabricados que se parecem a versos conhecidos, (RODRIGUES, 1988, 135), mostrando em seu conceito de paródia a idéia de paráfrase ou imitação. Por outro lado, Carlos de Miguel Mora, em seu estudo sobre *A paródia, a sátira e caricatura da Antigüidade até nossos dias*, com ênfase na paródia literária, utiliza a paródia irônica e satírica sem a distância crítica e a sua análise refere-se a alusões paródicas com fontes diferentes, não considerando-as como vozes (MORA, 2003, 164). Apesar de Miguel Mora referir-se à distância crítica da paródia de Linda Hutcheon, ele não a utiliza em seus textos, provavelmente por uma questão de não vincular a ironia e a sátira com a distância crítica para a composição da época que analisa com autores como Virgílio, Homero e Ovídio. Para Rodrigues, entretanto, a paródia sofre mudanças e tem fôlego para deter a hegemonia do modelo antigo, das regras clássicas até valorizar o grotesco com seus traços carnavalizantes. Rodrigues a considera uma forma triunfante na pós-modernidade, como escrita transgressora, que sempre estará ligada à noção básica de Mikhail

Bakhtin, de dialogismo, uma escrita espelho deformante, escrita crítica (RODRIGUES, 1988, 147). A prática literária de retomar um tema, repetir, contestar e/ou transformar obras anteriores, torna-se uma reflexão implícita e, certamente, explícita sobre a própria literatura. O significado de uma obra é estabelecido através de sua relação com os outros textos ou com a tradição literária existente, o que evidencia uma outra propriedade da literatura que é seu caráter de auto-reflexividade (CULLER, 1990, 40-1). Segundo Affonso Sant'Anna surge uma paródia com efeito metalinguístico, a linguagem fala sobre outra linguagem. A paródia não é uma invenção recente, tendo existido na Grécia, em Roma e na Idade Média. Talvez o que tenha ocorrido seja apenas uma intensificação do seu uso, dando a idéia que seja um traço de nossa época (SANT'ANNA, 2000, 7-8). O que percebemos nas paródias de Sansão entre os Filisteus e da *Oréstia*, de Ésquilo é principalmente a transcontextualização que cria a distância crítica, possibilitando uma nova leitura e interpretação dentro de uma época diferente.

Segundo Affonso Sant'Anna, a paródia inverte o significado e tem o seu exemplo máximo na apropriação, que se situa não no conjunto de similaridades, mas no conjunto das diferenças, com força crítica (SANT'ANNA, 2000, 36-48). Linda Hutcheon apresenta conceito similar sobre a distância crítica, definindo a paródia como imitação com diferença crítica, com continuidade e mudança da forma anterior (HUTCHEON, 1985, 53). A diferença pode transformar outro contexto evocado que depois de invertido não apresenta similaridade ponto por ponto em toda sua forma e espírito (HUTCHEON, 1985, 30). Affonso Sant'Anna também vê uma completa inversão estrutural na paródia ao defini-la como fugindo ao jogo de espelhos. Denuncia o próprio jogo e coloca as coisas fora de seu lugar certo (SANT'ANNA, 2000, 29). Ele define esta distância que torna a paródia não facilmente reconhecível como desvio total. Portanto, a paródia encontra-se no extremo oposto da paráfrase, tendo a estilística como técnica e pêndulo de variação do desvio da obra original. Tom Murphy ao apropriar-se do tema bíblico de Sansão e Dalila, apresenta-o em outro contexto que o torna de difícil reconhecimento. As paródias com desvio total serão reconhecidas apenas através dos mecanismos de intertextualidade em suas alusões, citações e estilizações, importantes para a compreensão e interpretação das peças de Murphy. *Sanctuary Lamp* apresenta a apropriação do tema de duas histórias e sua reescritura

em forma de paródia na contemporaneidade com um desvio total: Sansão, no Antigo Testamento e a *Oréstia*, de Ésquilo. Fintam O'Toole não reconheceu a sua forma de paródia da modernidade, mas considerou *Sanctuary Lamp* em grande proporção “uma versão da *Oréstia* com sobretons bíblicos, com Harry às vezes sendo Orestes, e outras vezes Agamêmnon, bem como Sansão entre os filisteus” (O'TOOLE, 1994, XI). As histórias originais são incorporadas no intertexto, mas não correspondem literalmente em todos os detalhes, cenas ou até mesmo personagens. É preciso compreender que o texto sofre uma transformação muito grande, desvirtuando-o até mesmo de sua estilística⁹⁰ original e dando total liberdade ao novo autor de imprimir-lhe uma nova personalidade e espírito. “A paródia é a inversão do significado, que tem seu exemplo máximo na apropriação, situando-se no conjunto das diferenças, com força crítica.” (SANT'ANNA, 2000, 48).

A paródia apresenta, porém, um conjunto de características. Segundo Linda Hutcheon constrói-se através da decodificação do leitor feita nas alusões e citações intertextuais. Linda Hutcheon, em sua definição de paródia, como repetição, transformação e distância crítica, coloca o leitor como participante na recriação do texto codificado pelo autor, bem como nos elementos contextuais que mediatizam ou determinam a compreensão dos modos paródicos. Hutcheon também enfatiza a necessária competência do decodificador para o reconhecimento da paródia (HUTCHEON, 1985, 33). As alusões constroem gradativamente a intertextualidade que resulta em polifonia com outros textos em *Sanctuary Lamp*.

A paródia de Sansão entre os filisteus abrange todo o cenário da igreja em *Sanctuary Lamp*, utilizando os personagens Harry, Olga e Francisco, bem como da temática política e religiosa. Através de alusões e citações, o autor apropriou-se do tema bíblico e transcontextualizou-o para a Irlanda contemporânea, invertendo-o com diferença (HUTCHEON, 1984, 32). A primeira alusão discursiva da paródia da história de Sansão mostra Harry figurativamente como Sansão, que na Irlanda contemporânea é um homem forte que trabalha em um circo. O discurso da história de Sansão servirá

⁹⁰ Adotamos o conceito de estilização como a reprodução de um conjunto de procedimentos do “discurso de outrem”, isto é, do estilo de outrem. Estilo deve ser entendido como o conjunto das recorrências formais, tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo (manifestado, é claro) que produz um efeito de individualização (BERTRANT, 1985, 412).

de contexto para a compreensão de um novo Sansão irlandês na pessoa de Harry: ele consegue segurar seis cavalos de uma vez. Na história bíblica, ele era muito forte, conseguindo esfaquear pequenos e jovens leões, com sua imensa força enfrentando e derrotando mil filisteus com uma queixada de jumento sozinho (JUÍZES, 15, 1-20). Há um lado cômico em ser o Homem Forte do circo e ao mesmo tempo representar a força do Judaísmo dos tempos bíblicos, como também existe a sacralidade do texto original da Bíblia que não se contamina com a história irlandesa, permanecendo distinto. Nesta história, Sansão opunha-se aos filisteus por terem se tornado perigosos para a sobrevivência das tribos de Israel, disputando o mesmo território. Similarmente, Harry está defendendo sua religião contra os filisteus, provavelmente os britânicos protestantes ou os católicos que se desvirtuaram da verdadeira religião do povo. A mensagem que se decodifica através da intertextualidade é uma mistura entre a sacralidade e comicidade, mostrando a ironia e a distância crítica. Para Murphy, Harry e Francisco estão no mesmo patamar que tais fundadores, ao mesmo tempo destruindo o ritual católico vigente através da profanação ao templo, da ironia aos ícones da igreja, como quando Harry conversa com Maudie e tece comentários sobre a Lâmpada do Santuário, dizendo que Jesus está preso lá dentro e Maudie lhe pergunta se ele está acordado; ou pela galhofa de Francisco que acha que depois que pintaram as unhas dos pés de Jesus na Igreja, ele deixou de ser o que era e perdeu a ambição, desistiu de aprender e parou no tempo.

Em The Morning After Optimism, Murphy utiliza citações, porém em um mesmo parágrafo, para referir-se à contemporaneidade nas músicas *Non, Je Ne Regrette Rien* e *Che Será Será* para mostrar que são títulos de músicas. Utilizando de técnica similar em *The Sanctuary Lamp*, temos uma citação e uma alusão a textos bíblicos diferentes, no mesmo parágrafo, confirmando a história relacionada ao Judaísmo com Abraão (2.805 a 1805 a. C.) com Sansão e Dalila (1400 a 1050 a. C.) no *Antigo Testamento*. Considerando a definição de citação de José Luiz Fiorin: “a citação é um processo intertextual de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para modificá-lo” (FIORIN, 1999, 30). O texto no caso foi modificado, ao ser incorporado em *Sanctuary Lamp*, pois Abraão nunca foi cego, mas Sansão o foi. Apesar de modificar o texto bíblico dizendo que Abraão é cego, o decodificador

reconhece um estranhamento proposital para que reconheça uma alusão a Sansão entre os Filisteus. Sansão foi aprisionado, cegado e colocado entre as duas colunas do templo, por ocasião de festividades no templo dos filisteus (JUÍZES, 1-16). A alusão a Sansão reconfirma-se figurativamente através de outras referências no texto como o desabamento do teto, quando Harry propõe ao Monsenhor pintar a igreja e a alusão à força descomunal de Harry, por ser o Homem Forte do circo. O autor coloca uma alusão e uma citação como confirmação de que está utilizando o texto bíblico, com idéias de que tanto Sansão como Abraão são figuras importantes para a religião de seu povo; Sansão como Juíz e defensor de seu território e Abraão como um Patriarca do Judaísmo. Harry e Francisco são representantes religiosos da Irlanda com uma nova forma de realizar os antigos rituais, dando continuidade à tradição religiosa de uma maneira inovadora.

O filme de grande repercussão em 1963, *Lord of the Flies* ("O Senhor das Moscas"), baseado no romance de William Golding (1954), com o mesmo título constitui outra citação e insere a violência dentro do templo, bem como a idéia de desabamento devido à perda de regras de conduta social. Francisco conta a Harry sobre seu último programa sexual com Olga e Sam em uma festa da alta sociedade. Conta que a esposa do anfitrião flagrou o marido com Olga, e em resposta à traição de seu marido, em sua própria festa e em sua cozinha, mostrou: nada mais que um olhar de ultraje pela circunstância. E por esse silêncio pacifista, ela recebeu um golpe no olho desferido pelo seu marido, o *Senhor das moscas*.⁹¹ Em seu romance, Golding descreve um grupo de garotos que naufragam em uma ilha. Como os adultos não sobreviveram, permanecem apenas meninos na idade da puberdade que fazem suas próprias regras de sobrevivência, baseados na violência e na disputa de poder, pela liderança e pelo alimento. Segundo Scott Gerenser, a história é chocante pela selvageria que toma lugar entre os dois grupos que se antagonizam: o de Ralph, que procura manter as regras e possui as mais positivas qualidades e o de Jack que não se importa em absoluto com elas. Os garotos são obrigados a aprender a caçar porcos selvagens e a história mostra que sem as regras rígidas da sociedade, a anarquia vem à tona. A moral vem da sociedade que nos rodeia, e não há civilização por perto

quando se perdem tais valores (GERENSER, 1999, 2). Ao citar “O Senhor das Moscas”, Murphy insere o discurso de Golding em *Sanctuary Lamp* pela aparente perda dos valores morais, com uma conduta violenta e sem regras, não condizente com a civilização. Apesar de estar envolvido com o programa sexual na festa em uma conduta imoral, Francisco compara a festa da alta sociedade em sua violência com a história de Golding, mostrando como similarmente dois grupos, o seu, com as qualidades positivas, como a ordem, o respeito aos outros membros do grupo rivalizam-se com os convidados da festa, com as qualidades negativas, tais como agressividade e conduta sexual em grupo, na festa, como na ilha, com os meninos isolados do resto da civilização, com instintos e selvageria.

Outra alusão à história de Sansão existe em *Sanctuary Lamp* no desabamento do templo. A crítica contundente que Francisco tece à Igreja Católica alude ao desabamento do templo na época de Sansão. Porém, Francisco o faz ideologicamente e não fisicamente. Ele se mostra irreverente, faz galhofa e ridiculariza os rituais e dogmas da Igreja Católica, assim como profana o templo tratando-o como um barzinho noturno para os amigos. O templo está desabando ideologicamente e não fisicamente na Irlanda contemporânea. Ao apropriar-se do tema de Sansão, Tom Murphy aproxima o discurso da defesa da religião e do seu povo de Sansão ao discurso de Harry, mas também o inverte e o dessacraliza. Harry, Francisco e Maudie não respeitam as normas de sacralidade e respeitabilidade aos ícones e aos padres da Igreja Católica. Os confessionários são utilizados como camas para passar a noite e o vinho é bebido como se estivessem em um bar, bebendo e comendo salgadinhos. O que caracteriza a apropriação na paródia é a sua dessacralização. Há uma reificação da obra: um modo de transformar a obra do outro em um simples objeto e material para que eu realize a minha (SANT’ANNA, 2000, 46). Incorpora-se a figura de Sansão no templo da Igreja Católica no lugar de Harry. A história bíblica nos conta que por ocasião do grande sacrifício ao deus Dagon, o povo pediu por um inimigo para comemorar. Sansão foi enviado ao templo e colocado entre duas colunas que sustentavam o templo para que pudesse apoiar-se nelas. Nesta ocasião seus cabelos já haviam crescido e com eles a sua força. Ele derrubou as colunas e o templo

⁹¹ “Francisco: (...) For she was incapable of throwing more than a look of outrage in such a circumstance. For which silent pacifism she received a puck in the eye from her hubby, the Lord of the flies.”

desabou (JUÍZES, 16, 22). As duas histórias aproximam-se na alusão ao desabamento de um templo, inserindo a figura de desabamento bíblico, como instituição, na história contemporânea da Irlanda.

A imagem das colunas do templo complementam a idéia de seu desabamento, construindo uma alusão ao templo dos filisteus. As rubricas em *Sanctuary Lamp* descrevem: “(...) grandes colunas que contrastam com a diminuta forma humana (...)”,⁹² mostrando a imponência do templo e a presença das colunas que o sustentam. Alude-se ao desmoronamento do templo com Harry como Sansão quando Francisco discursa no púlpito e metaforicamente fala de Sodoma e Gomorra, procurando dar a notícia de que Olga faleceu de overdose alguns dias depois de seu último programa sexual em conjunto. Harry procura tirar Francisco do púlpito, primeiramente ameaçando-o com um castiçal e depois erguendo-o com sua imensa força e tirando-o de sua base. Nesta cena, a força de Harry alude à Sansão na idéia da destruição do templo e daqueles que se opõem à sua religião. Uma segunda alusão ao desmoronamento do templo ocorre quando Harry menciona o teto desabando aludindo ao templo de Sansão. Ele utiliza ironia ao falar com Monsenhor, oferecendo seus serviços para pintar a Igreja: “Mas você não vê que o teto está desabando!”.⁹³ Aproximam-se os discursos das histórias no evento do desmoronamento através da incorporação de imagens de um discurso em outro, servindo para um contexto maior em *Sanctuary Lamp*.

A paródia de Sansão entre os filisteus em *Sanctuary Lamp*, utiliza-se da temática política e religiosa da história bíblica, que figurativamente, através de alusões, citações, e ironia transcontextualiza o tema e inverte-o com diferença (HUTCHEON, 1984, 32). Linda Hutcheon define a distancia crítica como uma crítica séria, não necessariamente ao texto parodiado, podendo ser uma alegre e genial zombaria. O seu âmbito intencional vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz (HUTCHEON, 1985, 28). Além das alusões que inserem a imagem de Sansão no templo, as colunas e seu desmoronamento, o decodificador começa a tecer paralelos adicionais entre os personagens em *Sanctuary Lamp* e à história bíblica. A paródia de Sansão entre os

(MURPHY, 1994, 148).

⁹² “(...) great columns to dwarf the human form (...)” (MURPHY, 1994, 101).

filisteus, abrange todo o cenário da Igreja, utilizando os personagens Harry, Olga e Francisco. Em *Sanctuary Lamp*, Harry foi traído por Olga com seu melhor amigo. A traição em seu casamento e a morte de sua pequena filha, Teresa o enfraquece psicologicamente. Ele idealizava sua mulher tão pura quanto a Virgem Maria, porém após a traição a vê como uma ninfomaniaca. A história de Sansão, a mais longa do livro dos *Juízes*, também mostra Sansão sendo traído pelas mulheres com quem se relaciona. A sua primeira esposa, uma filistéia, foi dada a um outro homem pelo seu sogro. Sansão revidou queimando as plantações dos filisteus, que em contrapartida queimaram sua esposa. Ele perdeu a primeira esposa sexual e politicamente para um filisteu. Segundo o *Antigo Testamento*, a força de Sansão tinha um segredo e Dalila, sua segunda esposa ficou muito curiosa em sabê-lo, pois era muito ambiciosa. Insistiu muito para que seu marido lhe contasse o segredo. Ao descobrir que sua força estava em seus cabelos, mandou cortar as suas sete tranças. Sansão foi preso pelos filisteus que o cegaram e levaram a Gaza (JUÍZES, 14-16). Dalila, a segunda esposa de Sansão, o traiu em lealdade. Tanto a primeira como a segunda esposas aludem discursivamente à figura de Olga, esposa de Harry, que o traiu com Francisco, em lealdade e sexualmente.

Francisco expressa com sua ironia e distância crítica, a idéia de abandono da verdadeira religião, diferente daquela que se originou nos tempos de Jesus, e que agora institucionalizada na Igreja Católica, gerou a iconoclastia. Para Nicholas Grene, a peça representa o confronto de desilusão, sob a máscara da interação social, e do desespero, em uma situação bizarra de extremo estado emocional, mostrando a iconoclastia no uso dos símbolos e na Igreja (GRENE, 2004, 211). A iconoclastia que Francisco menciona em seu discurso também alude à história de Sansão no repúdio dos ícones. No *Antigo Testamento* temos várias etapas na dinâmica do destino histórico do povo hebreu. O primeiro é o pecado. O povo abandona o Deus que produz liberdade e vida para servir a ídolos que corrompem, produzindo um sistema social injusto (JUÍZES, 268, 1995). A Irlanda estaria sendo castigada e sofrendo uma escravidão através do jugo britânico, metaforizado pelos filisteus, com a minoria protestante dominante, por haver se distanciado da verdadeira religião e se aproximado da iconoclastia. Na segunda etapa do destino histórico do Judaísmo temos

⁹³ "But do you not see the roof is falling in!" (MURPHY, 1994, 126).

o castigo. Os irlandeses perdem a liberdade e a vida que tinham duramente conquistado, similarmente aos hebreus no *Antigo Testamento*, servindo aos ídolos da escravidão e da morte. A religião da Irlanda ao ser institucionalizada perdeu seu real significado de aproximar os homens. Na terceira etapa do destino histórico do Judaísmo, com a conversão, o povo volta à consciência. O irlandês, na pessoa de Harry e Francisco, clama por Deus. Harry, Francisco e Maudie libertam-se dos rituais da Igreja Católica fazendo-os ao seu modo. Prega-se uma nova forma de confissão e perdão, e uma nova forma de vida da alma após a morte. Harry e Francisco destroem a utilidade dos padres católicos propondo uma renovação na confissão e comunhão entre os fiéis, desvinculando-se dos ícones e dogmas da religião católica, similarmente aos tempos de Sansão. Na quarta etapa, temos a graça ou libertação. Deus faz com que surjam novos líderes ou juízes que ajudam o povo a conquistar a liberdade e a vida. Sansão na história bíblica foi um líder e juiz. Comparativamente, Harry e Francisco irão reestabelecer a justiça e os ídolos religiosos corretos para a Irlanda. Francisco lidera seu grupo de amigos à liberdade de escolha de credo. Como Abraão e patriarca fundador, e como Sansão, Harry luta pelo seu território. Os dois discursos do Judaísmo bíblico e de *Sanctuary Lamp* aproximam-se pela renovação e alicerces de uma nova religião que dá continuidade à vigente, porém não eliminando-a, mas renovando-a através das gerações. Affonso Sant'ana define o termo "apropriação" como uma forma que decompõe a obra original, criando outra diferente, não pretendendo re-produzir, diferente da paródia (SANT'ANNA, 2000, 48). Não encontramos em *Sanctuary Lamp* uma apropriação que se desvincule tão radicalmente, destruindo a idéia original de Sansão entre os filisteus ou da autoria bíblica. Os dois textos aproximam-se através de algumas similaridades, tendo o contexto de época da contemporaneidade em suas diferenças, porém o intertexto (o novo texto) e os outros textos não se misturam, sendo distintos na mente do decodificador. Para Linda Hutcheon, neste sentido, a paródia ao imitar com diferença crítica, reforça a obra original modificando-a (HUTCHEON, 1985, 39). A paródia de *Sansão* corresponde à definição de Hutcheon com sua transformação irônica ou com distância crítica, codificação e decodificação do autor em sua intertextualidade e elementos contextuais que diferenciam sua escritura na época contemporânea. É necessário que o decodificador da paródia codificada tenha competência necessária para reconhecê-la. Assim como em *The Morning After Optimism*, *The Sanctuary Lamp*

está permeada de alusões e citações que são mecanismos de intertextualidade, inserindo diferentes textos com diferentes histórias no intertexto contemporâneo. Algumas destas alusões e citações são claramente explícitas ao público, enquanto que outras são de difícil percepção e, conseqüentemente, são incorporadas ao contexto da obra no seu todo: “A identidade estrutural do texto dependerá de uma coincidência ao nível de estratégia de decodificação, reconhecimento e interpretação por parte do público e de codificação que o autor deu à obra” (HUTCHEON, 1985, 51).

Uma segunda paródia em *Sanctuary Lamp* envolve o cenário da Igreja e os quatro personagens Francisco, Harry, Olga e Maudie. Forma-se através da reescritura do tema trágico da *Oréstia*, transcontextualizado para a Irlanda contemporânea. O reconhecimento da paródia é feito através da decodificação das alusões e citações intertextuais do leitor que foram codificadas pelo autor.

A formação de um discurso religioso mostra-se quando Francisco e Harry discutem uma teoria da sombra da alma. Francisco, neste dado momento, já levou um soco de Harry e os dois se confrontam. O primeiro está no púlpito discursando sardonicamente e fazendo galhofas em tom religioso enquanto Harry de posse de um castiçal tenta tirá-lo de lá. Gradativamente, os dois fazem as pazes e acabam em uma amistosa discussão sobre conceitos como a vida pós-morte: “Mas essa teoria de silhuetas de alma não é ruim. É um ponto de partida, você pode desenvolvê-la a partir disto”.⁹⁴ Dentro do contexto da história, a elaboração de uma teoria sobre a sombra ou silhueta da alma repete um discurso que tem como temática o racionalismo religioso⁹⁵ que em *Sanctuary Lamp* pode ser percebido através de alusões. Francisco critica o papel dos padres, o Batismo, o Julgamento Final e propõe uma explicação sobre a vida pós-morte para o destino das almas. Sugere-se uma mudança religiosa nos rituais e dogmas da Igreja Católica e há um julgamento moral e religioso sobre os padres com uma proposição para uma nova religião. Francisco mostra-se moralmente contrário ao modo como as crianças são educadas e como são modificadas a partir dos sete anos

⁹⁴ “But that soul-sillouette theory isn’t bad. I mean, it’s a starting point, you can be developing it.” (MURPHY, 1994, 160).

⁹⁵ O racionalismo caracteriza várias obras de Platão. É em *Fédon*, que Platão discute a imortalidade da alma. O corpo contamina a alma, uma vez que traz consigo as sensações e os sentimentos. A purificação viria com a morte que seria a separação da alma do corpo, e a alma encontraria o seu lugar adequado, sozinha, como em uma outra vida (PLATÃO, 1952, 224-225).

de idade. Há também uma forte crítica aos jesuítas: “Maudie: o que é um jesuíta? É uma distorção de um Jesus com sexo na cabeça e tendências à violência! (ele ri)”.⁹⁶ O questionamento racionalista e moral mostra alusões ao texto da *Oréstia*. O discurso de Francisco apresenta o racionalismo religioso aludindo a um discurso semelhante na *Oréstia*, que também se exemplifica e concretiza nos filósofos da época como Sócrates (339 a. C.) e Platão (428 a. C.),⁹⁷ mostrando um distanciamento cético aos dogmas religiosos. Segundo Paul Strathern, Sócrates desenvolveu nesta época um método de argumentação chamado Dialética (o precursor da Lógica), que era utilizado para chegar à Verdade (STRATHERN, 1998, 13-14). Para Walter Burkert, o que se altera quando a Filosofia entra em cena na cidade de Atenas do século V a. C. é a perspectiva e o modo de colocar as questões. A religião que até aquele momento era determinada pelas formas de comportamento e pelas instituições, começa a desenrolar-se à volta das teses e dos pensamentos dos homens individuais (BURKERT, 1993, 582). Platão, seu discípulo, discute abertamente o surgimento da concepção de um Deus mais universalizante, com um Deus descrito em sua forma verdadeira, seja na poesia, na épica, na lírica ou no trágico. Parte-se da argumentação de que o verdadeiro Deus é bom e não propicia coisas que machucam, que seriam derivadas do mal, e de más ações como as que se viam em alguns dos deuses gregos da época. Em sua discussão no livro *República II*, o autor conclui que as coisas ruins não devem ser atribuídas ao Deus (PLATÃO, 1952, 3233-23). Tal racionalização, condenada na época de Sócrates, mostra o desenvolvimento de um pensamento crítico e reflexivo em relação à religiosidade da época.

Em *Sanctuary Lamp*, o questionamento religioso também se mostra no repúdio aos rituais da religião vigentes na Igreja. Francisco, Maudie e Harry através de seus atos, com sua comunhão e confissão informal na igreja, compartilham seus problemas, bebendo vinho e perdendo-se. Eles estão realizando uma nova forma de religião, modificando os rituais da Igreja Católica, em uma missa à sua maneira e mostrando uma nova forma de fazê-los. A proposição de uma nova forma de religião ou

⁹⁶ “Maudie: What’s a Jesuit? / Francisco: It’s a distortion of a Jesus with Sex in the head and tendencies towards violence! (laughs).” (MURPHY, 1994, 136).

⁹⁷ É dentro de uma atmosfera de luta entre os deuses novos e os antigos, onde a Justiça Divina se une com a justiça dos homens que surge Sócrates. Em sua busca filosófica ele possui o perfil de um homem moral. Não militou na política, nem exerceu cargos políticos. Desenvolveu um método de argumentação

comunhão não se mostra explícita na peça uma vez que os personagens não possuem essa real intenção. O que ocorre é que o fazem de uma forma natural trazendo o divino para a sua confraternização e compartilhamento. Para Alexandra Poulain, o homem em Murphy tem que lidar com sua própria imperfeição à sua maneira, sem esperança de perdão e sem medo da condenação, e somente aqueles que aceitam sua finitude têm a chance de conseguir a realização de seu destino humano (POULAIN, 2002, 53). O questionamento religioso em *Sanctuary Lamp* também pode ser visto através de uma alusão discursiva à Grécia, do século V a. C. quando Francisco conversa com Harry sobre sua concepção do destino das almas após a morte. Francisco dá sua explicação dizendo que após a morte a pessoa move-se em vagarosas brumas no espaço e no tempo, e fica acordado em um estado de ser de esquecimento, move-se para fora deste mundo para tomar lugar no silente muro da eternidade, que mantém todas as brumas que se movem no tempo e espaço juntas. Platão discute a imortalidade da alma em *Fédon*. O corpo contaminaria a alma, uma vez que traz consigo as sensações e os sentimentos. A purificação viria com a morte que seria a separação da alma do corpo, e a alma encontraria o seu lugar adequado, sozinha, como em uma outra vida (FÉDON, 1952, 24-25). O questionamento racionalista religioso-filosófico em *Sanctuary Lamp* alude à mudança do pensamento religioso na Grécia do século V a. C, que está representado na Oréstia com um acordo entre os Deuses Novos e Antigos e a formação de um Jurí que a partir daquele momento decide sobre assuntos religiosos e do Estado.

Complementando o questionamento religioso em *Sanctuary Lamp*, temos o discurso do homem que se liberta de uma concepção teocentrista na contemporaneidade e se volta para a individualidade, decidindo seu próprio destino, tornando-se antropocentrista. O discurso do antropocentrismo em *Sanctuary Lamp*, encontra correspondência no discurso da tensão entre o coletivo e o individual, questão básica na *Oréstia*, de Ésquilo. De acordo com Jaa Torrano, distinguem-se quatro pontos de vista e quatro graus de verdade correspondendo a categorias divinas no mundo da tragédia grega: o homem, os Deuses, os heróis e os *Daímones*, uma hierarquia tríplice a que se acrescenta o homem em sua realidade política e social. A tragédia reavalia

chamado Dialética, que empregava para chegar à Verdade. Seu discípulo Platão, escreveu seus diálogos, uma vez que Sócrates nada escreveu em vida (PAVIANI, 2003, 14).

as ações extraordinárias dos heróis, pondo-os em cena sob o olhar dos cidadãos coreutas (coro) e dos cidadãos espectadores (público). Os heróis definem-se por uma relação individual com os Deuses, enquanto a relação dos coreutas e cidadãos com os Deuses é coletiva, pautada pela tradição comum e pelas celebrações e ritualismos tradicionais. A relação individual com os Deuses determina para o herói um destino individual, enquanto o destino dos coreutas e cidadãos é coletivo, identificados que estão com a sorte da comunidade a que pertencem (TORRANO, 2004, 18). As leis religiosas da cidade grega de Atenas do século V a. C. são mais fortes na religião do que no código de leis do Estado. É a religião que rege as regras em cada família grega, que cultua seus deuses primeiramente em santuários domésticos denominados de “lares” e que, posteriormente, se transfere para os templos de seus respectivos deuses como os de Atena e Apolo, mencionados na *Oréstia*, de Ésquilo. A partir do julgamento de Orestes institui-se um Júri onde a cidade e seu coletivo participam em conjunto com os deuses nas decisões. É um momento de mudança religiosa e política nas decisões da cidade que transcontextualiza-se na Irlanda contemporânea. Os dois discursos nas duas histórias aproximam-se mostrando o antropocentrismo de épocas diferentes. A *Oréstia* mostra-nos um momento de transição do pensamento religioso. Similarmente, *Sanctuary Lamp* mostra-nos o mundo trágico da Irlanda contemporânea com o homem moderno debatendo-se entre o coletivo da religião e o individual na decisão de seu próprio destino, em um momento de mudança do pensamento político-religioso irlandês que se reflete também nas conturbações político-sociais da Irlanda.

Francisco também introduz uma voz de crítica religiosa em seu discurso ao mencionar os jesuítas denegrindo-os “com sexo e tendências à violência”. Utiliza em seu discurso iconoclasta a alusão “I have a dream” (“Eu tenho um sonho”) do discurso de Martin Luther King:⁹⁸ Francisco diz: “(...) “Eu tenho um sonho, Eu tenho um sonho! O dia está chegando, o segundo está chegando, o julgamento final, o futuro não distante demais, antes daquela luz de homem: quando Jesus, homem total (...).”⁹⁹ A mesma alusão com a mesma construção sintática ocorre quando Francisco discursa utilizando-se da

⁹⁸ Martin Luther King (1929-1968), pastor norte-americano, Prêmio Nobel da paz, foi um dos principais líderes do movimento norte-americano pelos direitos civis e defensor da resistência não-violenta contra a opressão racial. Seu discurso *I have a dream* foi proferido em março de 1963, em Washington com uma audiência de 250 mil pessoas (SEATTLE TIMES, 4 Abril, 1993).

galhofa na igreja falando do Julgamento Final, quando o Papa em pessoa, no altar administrará pílulas anticoncepcionais aos fiéis. Ele fala de conceitos religiosos da mesma maneira que um padre prega para sua platéia na igreja. Seu discurso e atuação alude figurativamente ao discurso de outro pastor, Martin Luther King, bem como repete construções sintáticas da estrutura “*I have a dream*” mantendo uma relação hiperonímica com o texto fonte de Martin Luther King. Francisco figurativamente também assume o papel de reformador de uma nova ideologia religiosa, como Luther King, reformador e defensor dos direitos civis e da resistência não-violenta contra a opressão racial. O discurso de King foi proferido em 1963, quando dirigiu uma marcha pacífica até o Lincoln Memorial, em Washington.

Eu tenho um sonho de que um dia esta nação se erguerá e viverá o verdadeiro significado de seu credo. Nós manteremos tais verdades e as deixaremos evidentes, que todos os homens são iguais. Eu tenho um sonho de que um dia até mesmo o Estado do Mississippi, um Estado com o calor da opressão, será transformado em um oásis de liberdade e justiça (...). Eu tenho um sonho que um dia, no Alabama, com seus arraigados racistas, com seu governador com as palavras 'interposição' e 'anulação' saindo de seus lábios, um dia, aqui no Alabama meninos e meninas negras poderão juntar as mãos com os meninos brancos e meninas brancas como irmãos e irmãs (CONGRESSIONAL RECORD, 1963, 16242)

Martin Luther King reivindica a verdade na crença de que todos homens são iguais, principalmente na igualdade racial entre brancos e negros, estendendo seu discurso à esfera política, social e religiosa. O discurso de Francisco aproxima-se pela similaridade: “Eu tenho um sonho”, bem como pela posição de reforma política e religiosa. Outra alusão ao mesmo discurso refere-se à idéia de “irmão” no texto de *Sanctuary Lamp*: “(...) e isso, meu querido irmão e irmã, é o meu sonho, minha esperança, minha visão e minha crença (...).¹⁰⁰ Martin Luther King cita irmãos e irmãs, porém na idéia de uma irmandade que não distingue a cor da pele: “(...) um dia já

⁹⁹ “FRANCISCO: *I have a dream, I have a dream! The day is coming, the second is coming, the final judgement, the not too distant future, before that single light of man: when Jesus, Man, total man (...)*” (MURPHY, 1994, 155).

próximo no Alabama crianças pequenas negras e brancas poderão dar as mãos como irmãos e irmãs (...).¹⁰¹ Luther King não via fronteiras de crítica e sacudia as bases políticas, sociais e religiosas do Estado norte-americano. A idéia política do discurso de Luther King é transcontextualizada para o texto de *The Sanctuary Lamp* na contemporaneidade após 1963.

Murphy também demonstra em sua forma de composição alusões que comportam alicerces básicos para uma decodificação necessária no entendimento de suas peças. A citação discursiva a Martin Luther King mostra-se importante como um trampolim ligando o contexto religioso, social e político da cidade estado da Grécia Antiga, do século V a. C. com o contexto político da Irlanda do Norte, embora o contexto político irlandês não seja mencionado explicitamente na peça. Algumas das alusões compõem uma superestrutura que sustenta toda uma seqüência de suporte estrutural nas peças, bem como de decodificação em *The Morning After Optimism*, *The Sanctuary Lamp* e *The Gigli Concert*. Fintan O'Toole, em seus comentários sobre *Too Late for Logic*, encontrou uma superestrutura inteira construída em uma pequena parte que funciona como um trampolim da imaginação do qual a peça começa a tomar vida (O'TOOLE, 2002, 11).

Tanto o contexto histórico e político irlandês contemporâneo que Murphy utiliza para escrever *The Sanctuary Lamp*, como o da *Oréstia*, tem como pano de fundo uma sociedade despótica e tirânica com violação aos direitos do cidadão. Apesar das reportagens, os conflitos na Irlanda do Norte se sucedem em ambas as partes. O lado britânico, de uma maneira simplista, configurando-se com a maioria dos protestantes, e o lado católico opondo-se ao colonizador ou conquistador, na classe popular. A família na Grécia Antiga comparativamente também tem correspondência com a família irlandesa, se compararmos as duas cidades metaforicamente. Pode haver uma interpretação entre os homicídios pela vingança de sangue da cidade antiga com a Irlanda contemporânea em *The Sanctuary Lamp*. Os membros do IRA, Exército Revolucionário Irlandês com atentados terroristas vingam-se com violência contra um

¹⁰⁰ "And that, my dear brother and sister, is my dream, my hope, my vision and my belief." (MURPHY, 1994, 155).

¹⁰¹ "one day right there in Alabama little black boys and black girls will be able to join hands with little boys and white girls as sisters and brothers (...)" (CONGRESSIONAL RECORD, 1963, 16241).

sistema de governo que querem repudiar, em uma cadeia infundável de homicídios. É como se a máscara da *Oréstia* também servisse como representação para uma mudança política e religiosa irlandesa, libertando o país de uma Teocracia. Comparativamente, a cidade de Atenas, do século V a. C. sofre uma mudança social política e religiosa. Nas palavras de Richards Tarmas, deteriorava-se a situação ética e política em Atenas, que chegou à crise: "a democracia tornara-se instável e corrupta, e a tomada do poder pela oligarquia implacável tornava-se tirânica. No cotidiano de Atenas, os mínimos padrões éticos eram violados sem o menor escrúpulo – o que era visível na rotina da cidadania exclusivamente masculina e na cruel exploração de mulheres, escravos e estrangeiros" (TARMAS, 2000, 381-82).

A paródia da *Oréstia*, na contemporaneidade irlandesa em *Sanctuary Lamp* mostra alguns pontos de contato coincidentes com a *Oréstia*, de Ésquilo como o questionamento racionalista-filosófico e religioso, a tensão entre o individual e o coletivo, e a mudança político-religiosa e moral. Tom Murphy utiliza-se do contexto da Antigüidade para criticar seu momento presente de uma forma velada. Para Affonso Sant'Anna, a paródia é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas. Existe uma consonância entre paródia e modernidade. Desde que se iniciaram os movimentos renovadores da arte ocidental, na segunda metade do século XIX, e especialmente com os movimentos mais radicais do século XX, como o Futurismo (1909), o Dadaísmo (1916), têm-se verificado que a paródia é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte do nosso tempo. A arte contemporânea traz um exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma, num jogo de espelhos (SANT'ANNA, 2000, 7), criando a auto-reflexividade (HUTCHEON, 1985, 30-35).

As alusões e as citações bíblicas reforçam a idéia religiosa do Judaísmo e o discurso de Martin Luther King reforça a idéia política e religiosa conectando-se com a transição política e religiosa da *Oréstia* transcontextualizada em *Sanctuary Lamp*. O texto da *Oréstia*, do século V a. C. sofreu transformações e foi adaptado a um contexto irlandês em uma paródia. Para Laurent Jenny em seu ensaio "A estratégia da forma", a intertextualidade designa não uma forma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto

centralizador, que detém o comando do sentido (JENNY, 1979 14). Cria-se desta maneira, segundo Tania Franco Carvalhal um procedimento natural e contínuo de reescrita de textos (CARVALHAL, 2003, 51), sendo a paródia uma destas formas.

Além dos discursos político-religiosos e sociais entre as duas cidades, da antiguidade da cidade de Atenas do século V a. C. e da contemporaneidade na Irlanda, que se aproximam por contextos diferenciados, encontram-se coincidências entre seus cenários. *The Sanctuary Lamp* está dividida em dois Atos, sendo cada um deles composto de duas Cenas. O cenário está apenas delimitado no espaço de uma igreja. A *Oréstia*, está dividida em três diferentes cenas ou espaços, descritos pelas rubricas, sendo que o primeiro cenário é o espaço em frente ao palácio de Agamêmnon, que ocorre apenas na peça *Agamêmnon*. O segundo cenário, na peça *Coéforas*¹⁰², ocorre no túmulo de Agamêmnon, e o terceiro cenário na peça *As Eumênides*¹⁰³ ocorre primeiramente no Templo de Apolo e depois se transfere para o Templo de Atena. As cenas da trilogia *A Oréstia* e *Sanctuary Lamp*, coincidem por mostrarem cenas em um lugar sagrado, uma em uma Igreja Católica e a outra em frente ao túmulo de Agamêmnon, no Templo de Apolo e no Templo de Atena. O diálogo que Harry tem com a Lâmpada do Santuário na Cena Dois alude à cena que Orestes se encontra em frente à tumba de seu pai falecido, na peça de *Agamêmnon* quando jura vingança. Harry procura aplacar sua sede de vingança, pois quer matar Francisco, confessando seus problemas. Foi traído e sofre pela morte de sua filha: “Mas-se-eu-parar-para-pensar-eu-só-penso-em-minha-filha-filha-filha, Teresa!”¹⁰⁴ Harry trata o Espírito Santo com a intimidade que se daria a um amigo. Negocia com a Lâmpada para fazer-lhe companhia. Ironiza a estadia do Espírito Santo na Lâmpada dizendo que ficar tanto tempo confinado dentro dela deve lhe causar solidão. O trágico da solidão transforma-se em uma distância crítica, pela forma intimista e cômica com que Harry trata a figura sacra da Lâmpada do Santuário. O solilóquio torna-se uma confissão sobre os acontecimentos que agoniam Harry e termina com uma exortação à divindade: “(...)

¹⁰² *Coéforas* é a segunda peça da *Oréstia*. Mostra o reencontro dos dois irmãos, Electra e Orestes, que tramam a vingança da morte de seu pai, Agamêmnon. Orestes, mata Clitemnestra e seu amante Egisto. Após o assassinato, Orestes começa a ficar confuso e aparecem as Coéforas, as Fúrias Vingadoras.

¹⁰³ *Eumênides*, a terceira peça da *Oréstia*, trata principalmente das Fúrias que perseguem Orestes, e do seu julgamento. Apolo defende Orestes, Atena convence as Fúrias a concordarem com o julgamento da causa. A deusa intercede desempatando os votos dos juízes e Orestes é absolvido.

¹⁰⁴ “(...) *But-if-I-stop-to-think-I-only-start-to-think of my daughter-daughter-daughter, Teresa!* (...) (MURPHY, 1994, 110).

Oh, Senhor da Morte, estenda seus poderosos braços, então! Estenda, mova, levanta-te para fortalecer-me. Eu os punirei adequadamente desta vez!”.¹⁰⁵ Harry vê na Lâmpada do Santuário alguém que morreu e quer punir aqueles que lhe causaram mal. Não compreende bem o que representa. Chama o Senhor pela morte, “O Senhor da Morte” e não pela vida, mostrando uma ingenuidade cômica que quebra a severidade religiosa da respeitabilidade aos dogmas da Igreja Católica segundo a qual Jesus Cristo representa a vida e não a morte. Murphy subverte esta noção. Ao subverter a idéia de morte e vida temos a paródia que em sua irônica transcontextualização, inverte o significado. Para Linda Hutcheon a inversão irônica é uma característica de toda paródia. A crítica não tem que estar presente na forma do riso ridicularizador para que lhe chamemos de paródia (HUTCHEON, 1985, 18). Segundo Poulain, o discurso de Harry com a Lâmpada é uma tentativa desesperada de assegurar-se que de ainda existe um Deus, e que o caos não tomou conta por completo (POULAIN, 2002, 50). O diálogo de Harry com a Lâmpada do Santuário alude discursivamente ao diálogo de Orestes na segunda tragédia, *Coéforas*, que pede por vingança: “Ah! Zeus! Concede-me a ventura de vingar a morte de meu pai! Trazei-me a tua ajuda (ÉSQUILO, 2003, 92). Orestes, nesta cena, encontra-se em frente ao túmulo de Agamêmnon. Em sua exortação a Zeus, Orestes refere-se às profundezas infernais: (...) “Zeus, que das profundezas infernais/ fazes precipitar-se cedo ou tarde/ a desdita sobre qualquer mortal/cujas mãos foram perversas e pérfidas! (ÉSQUILO, 2003, 109). Na antigüidade da Grécia do século V a. C. os parentes ou pais falecidos eram venerados como deuses, e comumente ofereciam-se oferendas e libações¹⁰⁶ aos mortos. Quando Orestes refere-se aos deuses infernais também se refere aos deuses gregos e às pessoas que faleceram e habitam o mundo dos mortos. Orestes diz: “Quero justiça contra injustiça! Ouvi-me, Terra e deuses infernais!” (ÉSQUILO, 2003, 109). Tanto Harry como Orestes pedem por justiça para um Deus que representa a morte de alguma maneira. A Lâmpada representa a ressurreição de um Espírito Santo e as exortações na Antiguidade ao morto, Agamêmnon, agora um

¹⁰⁵ “(...) *Oh Lord of Death, stretch forth your mighty arms, therefore! Stir, move, rouse yourself to strengthen me and I'll punish them properly this time!*” (MURPHY, 1994, 112).

¹⁰⁶ As libações são um ritual de estabelecimento de equilíbrio entre o homem e seus deuses, são o religare que a religião estabelece entre o homem em seu plano terreno e divino. Tem por objetivo a anuência e interferência dos deuses no mundo dos homens. Seja através de um voto, de uma oferenda ou de uma prece. O crente precisa do aval dos deuses para estar em paz com seu mundo (BURKERT, 1993, 153-159).

deus, também são feitas invocando-se Zeus, um deus que comanda.¹⁰⁷ Em analogia, no contexto grego clássico, a justiça deve ser aplicada. Zeus estenderá sua mão e ajudará Orestes que influenciado por Apolo decide vingar-se matando Clitemnestra pela injustiça praticada contra seu pai Agamêmnon. A justiça no mundo da *Oréstia* está intimamente ligada ao controle dos deuses. O mundo não é possível sem a interferência dos deuses. Harry, assim como Orestes, mostra seu ressentimento pela morte de sua filha e pela traição do seu amigo, que o acolheu e que traiu sua confiança, apossando-se de sua esposa. Harry ao falar de sua filha Teresa também alude a um outro personagem trágico, Agamêmnon que sacrificou sua pequena filha Ifigênia para aplacar Ártemis,¹⁰⁸ que se opunha à partida da frota grega para a guerra com Tróia. Harry lamenta muito a morte de sua filha assim como Agamêmnon. As três situações de Harry, Agamêmnon e Orestes envolvem vingança, sofrimento e uma intenção de morte. A coincidência de cenário de um lugar sagrado em *Sanctuary Lamp*, a presença de Orestes em frente à tumba de Agamêmnon e a presença de Agamêmnon em um altar levando sua filha Ifigênia para o sacrifício coloca as três tramas simultaneamente com diferentes contextos semânticos, políticos e sociais em paralelo. Apesar das tramas coincidirem em uma mesma história, a leitura da antigüidade transforma-se em uma nova história na contemporaneidade, valorizando o passado, não destruindo-o, mas dando continuidade a uma reescritura da tradição literária.

Conforme já assinalamos no Capítulo I sobre *The Morning After Optimism*, é preciso lembrar que as alusões e as citações não remetem literalmente ao original apropriado pelo autor, mas fazem com que o público tenha certas impressões e sentimentos, relembrando a história, mesmo que parcial ou superficialmente. Para Linda Hutcheon, uma das características da paródia na pós-modernidade é a sua codificação e decodificação que faz exigências de competência tanto do autor como do

¹⁰⁷ Os deuses gregos não devem ser interpretados como pessoas ou indivíduos. Eles são diferentes potências, formas múltiplas de poder cuja ação não se limita apenas a um dos domínios, estendendo-se através de todos os planos do real, no interior do homem, na sociedade e no além. A religião grega é como um sistema de classificação, uma certa maneira de ordenar e conceituar o Universo, distinguindo nele múltiplos tipos de poder e potência. O universo aparece como a expressão das potências sagradas que, revestidas de formas diversas, constituem a trama verdadeira do real, o ser atrás das aparências, a significação, além dos sinais que o manifestam (VERNANT, 1999, 91-92).

¹⁰⁸ Ártemis é a deusa grega da caça, senhora da Floresta, Caçadora-Chefe dos Deuses. Tem o cuidado de preservar os animais jovens, sendo portanto, a protetora da juventude, identificada como Diana dos romanos, irmã de Apolo (HAMILTON, 1983, 38).

decodificador (HUTCHEON, 1985, 33). As alusões às tragédias da *Oréstia* exigem que o decodificador conheça a história do mundo da antigüidade clássica trazendo-a para a contemporaneidade irlandesa e compondo o texto paródico. Percebemos que a história no contexto contemporâneo é “uma disputa aberta do sentido, uma luta, um choque de interpretação” (SANT’ANNA, 2000, 30) entre duas épocas diferentes. Murphy nos apresenta uma forma diferente de ler o convencional da *Oréstia*, rerepresentando o que foi escrito em outra época, contextualizando o tema que foi apropriado para a Irlanda contemporânea.

Tanto a *Oréstia* como *Sanctuary Lamp* apresentam alusões à idéia de refúgio e proteção que usualmente se tem de um templo; encontro com um representante do divino do templo, como o padre ou o sacerdote; a mácula ou pecado do crente, seu arrependimento ou não, confissão e purificação. A primeira alusão constrói-se na idéia de um terreno purificado e santificado. O Santuário Cristão¹⁰⁹ tem características semelhantes de sacralidade.¹¹⁰ Os altares ocupam um lugar proeminente em um santuário, sendo a área consagrada de uma igreja ou templo próxima de seu altar. Harry e Orestes procuram por um intermediário para falar com a divindade. Harry encontra o Monsenhor como intermediário, e Orestes, o Deus Apolo. Os dois precisam de um ritual que os aproxime do divino, um religar com a divindade e consigo mesmos para que estabeleçam o equilíbrio em suas vidas. É a divindade que na Antigüidade e na contemporaneidade reestabelece o equilíbrio do homem entre a sociedade e consigo mesmo. Monsenhor, um padre da Igreja Católica, é o representante da divindade Deus, que ouve a confissão, perdoa e apazigua o crente. Segundo Chevalier e Gueerbrant, a confissão cristã reteve diversos elementos oriundos do Judaísmo: o reconhecimento expresso da culpa, reparação, penitência, absolvição divina, acrescentando-lhe de forma talvez menos explícita, o firme propósito de não reincidir

¹⁰⁹ O santuário grego era sempre fixado localmente e estabelecido de acordo com a tradição, não podendo ser transferido aleatoriamente. O templo de Apolo continuou erguido sobre a cidade de Corinto muito depois desta ter sido destruída pelos romanos e, ainda hoje, algumas de suas colunas continuam de pé (BURKERT, 1993, 180-186)

¹¹⁰ As igrejas cristãs na Europa geralmente são construídas em uma área sagrada, onde um milagre ou um martírio ocorreu, especialmente na Igreja Católica Romana, Ortodoxa do Leste, Luterana, Anglicana, Episcopal e outras altas denominações litúrgicas. Nas Igrejas Ortodoxas do Leste, Orientais Ortodoxas e nas Igrejas Católicas há também alguma forma de iconografia, uma parede de pinturas religiosas separando a parte central e longa da igreja do santuário. Nestas igrejas a parte central é onde a maioria dos crentes permanece, e o santuário é a área próxima do altar, tipicamente a leste do centro da igreja (THE FREE ENCYCLOPEDIA, 2004, 10).

na falta, uma condição do perdão obtido. O pecado é só um laço, um nó espiritual. A confissão desata o laço. É essa a idéia da absolvição, do soltar, do livrar e do libertar (CHEVALIER & GUEERBRANT, 1990, 271). Orestes, em contrapartida pede proteção primeiramente a Apolo, após ter assassinado sua mãe Clitemnestra para vingar seu pai Agamêmnon. Ele precisa ser purificado pelos rituais da cidade antiga, não perdoado. Uma das alegações de Orestes é de que foi convencido por Apolo. Caso não concretizasse a vingança teria a sanção de não poder mais beber da taça em que todos os membros da família fazem as libações, terrível punição, pois não participaria dos rituais em seu templo e com seus deuses.

Um dos rituais utilizados durante a missa na Igreja Católica é a confissão. Em *Sanctuary Lamp* os confessionários, um dos instrumentos principais do catolicismo romano, estão atravessados pela igreja, pois foram deslocados de seus lugares para que servir de camas, não tendo a função que normalmente possuem: a de ouvir as confissões dos crentes. Harry, Francisco e Maudie encontram sua forma própria para confessar e comungar. Não tomam a hóstia, que simbolicamente representa o corpo de Cristo, oferecida durante a missa, após a confissão. Eles confessam entre si. Em *The Sanctuary Lamp*, os três personagens repartem o pão entre si, representado pelo peixe e as batatinhas chips. O vinho, retirado da dispensa da igreja para ser utilizado na missa, é destituído de sua sacralidade, uma vez que ainda não foi abençoado pelo padre. Para Shaun Richards, a apropriação de coisas sagradas da igreja pelos personagens não tem como finalidade representar a obsolescência da religião; sugere, porém as necessidades espirituais dos personagens e suas tentativas de substituir símbolos no lugar das agora obsoletas imagens do Cristianismo tradicional (RICHARDS, 2004, 211). Se na Igreja Católica o líquido sacralizado é o vinho, nas libações da *Oréstia*, o vinho também exerce função ritualística.¹¹¹ As libações que a terra bebe vão para os mortos e os deuses que habitam a terra.

O ritual da confissão da Igreja Católica é fortemente criticado em *Sanctuary Lamp*, mostrando-nos a distância crítica típica da paródia. Para Linda Hutcheon, a crítica não

¹¹¹ Um ritual de evocação dos mortos pode consistir no derramar de uma quantidade de líquidos. Primeiro, uma bebida de mel, depois com vinho, e em terceiro lugar a água, espalhando-se cevada branca e dirigindo súplicas aos mortos. As dádivas significam o reconhecimento do poder dos mortos (BURKERT, 1993,153-156).

necessariamente está no texto parodiado, podendo ser encontrado no intertexto (HUTCHEON, 1985, 28). As duas histórias ligam-se pela idéia de pecado e mácula que deve ser limpa. A confissão representa a limpeza da alma dos seus pecados, sendo seguida de arrependimento e do ritual de recebimento da hóstia, o corpo de Cristo. Harry não se sente culpado, nem mesmo por ter participado em programas sexuais: “Harry: Culpa? / Francisco: Enquanto nós fazíamos a performance. / Harry: Que culpa?”.¹¹² Orestes também não se sente culpado, não temos a mesma idéia do arrependimento no cristianismo ou da Igreja Católica em Orestes. Na *Oréstia*, Orestes também deve limpar-se antes de entrar no templo e a idéia de limpeza transcende a aparência física. A mancha que suja fere o ser íntimo, a pessoa social e moral, proibindo-o de entrar em contato com os deuses. O homem deve lavar-se antes dos atos do culto (VERNANT, 1999, 106). Orestes purificou-se pelo sacrifício de um animal e o sangue em suas mãos está adormecido, desbotou a mácula¹¹³ do matricida. Orestes não sente arrependimento, pois cumpriu sua função social em seu *guenos* (família). Harry por sua vez, embora não tenha cometido o assassinato, praticou-o mentalmente. Na igreja ele segura um canivete,¹¹⁴ sempre que ouve algum barulho estranho quando está sozinho com Maudie, ou quando Francisco mostra-se como uma ameaça para ele. Harry ao segurar o canivete alude a Orestes, em Eumênides, no templo de Apolo, descrito pela profetiza como segurando um punhal: “e meus olhos viram / junto à pedra central do templo um ser humano / marcado pela maldição das divindades; ele estava sentado como suplicante e com as mãos ensangüentadas segurava um punhal retirado havia pouco tempo de um ferimento (...)” (ÉSQUILO, 2003,148). *Sanctuary Lamp* apresenta alusões à *Oréstia* na idéia de refúgio, mácula, confissão, purificação e assassinato, através do uso de uma faca, que tanto Orestes

¹¹² “Harry: Blame? / Francisco: So long as we could perform. / Harry: What blame?” (MURPHY, 1994, 143).

¹¹³ A mácula em Homero é perfeitamente positiva. É uma sujeira, uma mancha material, de sangue, lama, etc., podendo ser lavada com água. O homem está puro quando está limpo. Existe também a limpeza para os cultos, num ritual com água lustral (água utilizada nos rituais gregos para purificar). É no decorrer do século VI e VII a. C. que se questiona uma nova idéia de mácula. Encontramos testemunhada a idéia de mácula do assassino e da impureza da morte, aparentemente ausente no tempo de Homero. É na morte violenta, e especialmente no homicídio que a comunidade se sente ameaçada pela mácula e manifesta uma espécie de angústia em seu contágio (VERNANT, 1999, 104-106).

¹¹⁴ O autor utiliza-se do termo “knife” (faca), mas refere-se a “penknife” (canivete) conforme as rubricas: “He takes out a penknife and opens it” (MURPHY, 1994, 112). “(...) Then Francisco is heard singing. Harry’s hand to his pocket for his knife, then he decides to play coolly.” (MURPHY, 1994, 133).

como Harry seguram dentro de um templo, já cometido na camada de leitura da Grécia Clássica, e na idéia de ser praticado na história irlandesa.

Em *Sanctuary Lamp* transcontextualiza-se a história da *Oréstia*, também no conflito de Maudie com os seus avós em alusão a Electra, na *Oréstia*, que quer vingar-se de sua mãe, pelo assassinato de seu pai, Agamêmnon. Maudie tem problemas com seus avós assim como Electra com seus pais. O pai de Maudie ainda está vivo, mas ela nunca o viu. Sua mãe faleceu durante seu nascimento. Murphy coloca a mãe de Maudie como Clitemnestra e seu pai desaparecido no lugar de Agamêmnon. Após a decodificação de alusões e citações inicia-se na mente do leitor um paralelismo comparando-se as personagens das duas histórias, verificando-se personagens na contemporaneidade e atuando nos papéis das personagens da história parodiada.

Maudie não costuma obedecer aos seus avós, sai de casa e quando brinca sobe em postes sem ajuda de cordas. Um dia, ela estava no portão de sua casa e não se deu conta da hora, quando seu avô chegou. Ele lhe deu uma surra, pois Maudie havia saído de casa e desobedecido sua ordem. A não-obediência de Maudie, em *Sanctuary Lamp*, alude à ex-princesa troiana Cassandra, na cena em que Clitemnestra pede-lhe para obedecer-lhe e entrar no palácio, uma vez que ela lhe é superior como rainha e Cassandra é mero espólio de guerra: “Se te marcou destino amargo, só te resta obedecer, se sabes ser obediente (mas duvido e creio que não obedecerás).” (AGAMÊMNON, 2003, 55). Maudie deve obedecer assim como Clitemnestra exige de Cassandra. Maudie é uma adolescente que está angustiada pelos problemas com os seus avós, que representam seus pais. Está dormindo na igreja e é filha de mãe solteira. Desobedeceu aos seus avós, que parece que não lhe deram outra alternativa a não ser sair de casa, uma vez que não a deixam nem ficar no portão. Eles a tratam com severidade e lhe pedem obediência como Clitemnestra: “a tornarei obediente aos mandamentos da razão. / Vai logo! Já não tens o direito de escolher.” (AGAMÊMNON, 2003, 1201).

Em seqüência na mesma Cena Um, do Ato Dois, Maudie conta sobre seus sonhos a Harry, sonhos que quer esquecer e que a atormentam. Seu avô entretanto não os considera como sonhos: “(...) sonhando, Maudie, 'sonhando' e não 'ficando demente' ”

(...).¹¹⁵ Em paralelo, na *Oréstia*, em uma seqüência de acontecimentos coincidentes nas duas peças, Clitemnestra utiliza-se da mesma idéia para referir-se a Cassandra. A mesma idéia de demência confirma-se na tradução da *Oréstia*, feita por Jaa Torrano em uma alusão (TORRANO, 2004, 1065): “(...) Parece demente e desvairada, sem perceber o que é: troféu de guerra (...)” (AGAMÊMNON, 2003, 56). Similarmente em uma cena em *Sanctuary Lamp*, Maudie conta a Harry sobre seus sonhos premonitórios, dizendo-lhe que quando sonhou com sua mãe, soube que ela estava morta e que tinha vindo para despedir-se. Ela olhou ao redor e sua mãe estava lá, levantou-se de perto de sua cama, enquanto Maudie estava quase para chorar, e próxima à porta, lhe disse que estava feliz naquele momento. Maudie ficou agradecida, mas seu avô não acreditou. Maudie tem o dom da profecia e sabe que seu filho está morto antes que a idosa freira lhe conte. Sonha um sonho que não é sonho, e quando sonha com certas pessoas, sabe que morreram. Ela sofre com seus conflitos internos, com seus sonhos premonitórios que gostaria que cessassem. Francisco diz: “Isso é sonhar.” Maudie responde: “Bem, eu só quero que pare. Para que diga que está tudo bem e que pare”.¹¹⁶ Na *Oréstia*, em paralelo, Cassandra apresenta-se em conflito com suas predições: “Ai! Infeliz de mim! Destino atroz! /É a torrente de meu sofrimento/Que soluçando ponho nas palavras! (...)” (ÉSQUILO, 2003, 60). Cassandra teve o dom da vidência concedido por Apolo. “Corifeu: Antes exercitaste esse teu dom profético? / Cassandra: Vaticinei a meus concidadãos troianos os males e desastres que os arruinariam.” (ÉSQUILO 2003, 63). Maudie tem o dom parcial e natural de saber quando as pessoas que lhe são mais próximas, como a mãe ou o filho morreram ou não, mesmo que não tenha presenciado sua morte.

Maudie mostra um forte conflito à procura de perdão, perdão este que demonstra a enorme pressão que sente perante a sociedade por transgredir suas normas. Pelas condições em que foi criada é na verdade mais uma vítima e resultado de um sistema social familiar falho do que da quebra de normas sociais. Quando entra na igreja, Maudie é acolhida por Harry. Similarmente, na *Oréstia*, Cassandra invoca a proteção de Apolo, pedindo-lhe proteção: “Ai! Apolo! Apolo!” e o coro lhe responde: “Invocas outra vez, no mesmo tom sinistro, o deus que nada tem a ver com pranto e dor.”

¹¹⁵ “(...) ‘dreaming, Maudie, dreaming’ not ‘dementing’ (...)” (MURPHY, 1994, 118).

(AGAMÊMNON, 2003, 57). A presença da divindade para Maudie encontra-se na pessoa de Harry que a protege. As duas histórias aproximam-se em uma alusão a proteção por um representante da divindade, Harry simboliza um patriarca, um protetor de uma religião verdadeira, não a da Igreja Católica que professa seus falsos ícones, mas a do povo, e Apolo representa a divindade que conferiu à Cassandra seus dons premonitórios.

O relacionamento entre Apolo e as Eríneas (Fúrias) também se faz presente em *Sanctuary* com Maudie que interage com Francisco no papel de Apolo e das Fúrias. Sua premonição remete à cena em que Cassandra pede proteção a Apolo. Francisco tenta conquistar Maudie, sutilmente pedindo-lhe o endereço, para enciumar Harry. Também a abraça e pega em sua mão, tomando liberdades, uma vez que Maudie é uma adolescente sem malícia. Cassandra, para obter o dom da premonição, foi conquistada pelo Deus Apolo: "Não foi sem luta que me conquistou o deus resfolante de incontido, ardente amor." (ÉSQUILO, 2003, 63). Porém, o ato do amor não foi consumado entre Cassandra e Apolo, como também não foi entre Maudie e Francisco. Cassandra pressente que as Fúrias já entraram no templo. Elas pedem por sangue para vingar a morte de Agamêmnon: "Aqui está uma evidência tétrica! / Crianças choram, os cutelos matam-nas / e o próprio pai devora-lhes as carnes!" (ÉSQUILO, 2003, 58). Cassandra pressente a sua própria morte. As Eríneas (Fúrias) são criaturas repulsivas como as Górgonas¹¹⁷ e as Harpias.¹¹⁸ Seu aspecto é tenebroso e repelente. Enquanto falam não é possível suportar seu hálito e de seus olhos sai um corrimento pútrido. São entidades que vingam o morto quando sangue foi injustamente derramado. Cassandra as vê como "um bando ruidoso que ronda o palácio ininterruptamente: "(...) são as rubras Fúrias, as implacáveis sanguessugas desta raça" (ÉSQUILO, 2003, 62). O relacionamento de Maudie com Francisco alude às Fúrias no templo que vieram vingar-se pela morte de Stephen que na história irlandesa remetem

¹¹⁶ "Francisco: *That's it dreaming. Maudie: Well, I just want him to stop. To say he's all right and to stop.*" (MURPHY, 1994,132).

¹¹⁷As Górgonas eram monstros terríveis com cabelos como cobras, tremendamente horríveis para os mortais pois tinham escamas de bronze, línguas pendentes e dentes amarelos. Tinham o poder de transformar em pedra os que para elas olhassem (HAMILTON, 1983, 206-207).

¹¹⁸ As Hárpias eram monstros com rosto de mulher velha, corpo de abutre, garras aduncas, seios pendentes. Pousavam nas iguarias nos banquetes e espalhavam um cheiro tão infecto, que ninguém mais podia comer. Dizia-se que habitavam nas ilhas Estrófades, no mar Egeu. As imagens destes monstros eram muitas vezes colocadas sobre os túmulos, transportando a alma do morto em suas garras (HAMILTON, 1983,172-173).

aos sonhos de Maudie e aos impropérios que profanam o templo católico e que denigrem os ícones da Igreja e seus sacerdotes.

Outra alusão a Cassandra ocorre quando Maudie fala de Stephen, o filho que posteriormente faleceu. É para Francisco que Maudie narra os acontecimentos no hospital, falando de como sonhou com seu filho e soube que estava morto em um de seus sonhos premonitórios. “(...) mas quando ele começou a me visitar – não sonhando! Perto de mim! Eu soube que ele estava morto (...)”.¹¹⁹ Maudie quando sonha vê rostos próximos ao seu. O rosto de bebê que vê próximo ao seu alude às figuras infantis que Cassandra descreve na mesma cena em que vê as Fúrias no Templo: “Estais vendo agora junto à porta / frágeis figuras infantis fantasmagóricas / iguais a formas espectrais em pesadelos? / Parecem criancinhas mortas por aqueles que deveriam dedicar-lhes amor!” (ÉSQUILO, 2003, 64). A idéia de um recém-nascido morto que tem aparição nos sonhos de Maudie relaciona-se com a história grega de “criançinhas mortas”.

Harry e Maudie relacionam-se como irmãos em *Sanctuary Lamp* aludindo ao relacionamento de Orestes e Electra. Harry e Maudie possuem um relacionamento destituído de malícia ou intenções libidinosas. Ele lhe oferece alimento, oferece seu casaco e tira duas fatias de bolo de frutas embrulhadas em papel. Em poucos minutos, os dois, estão brincando e se divertindo como duas crianças. A afetuosidade e o companheirismo entre irmãos são demonstrados, não por laço consangüíneo mas, neste caso, no infortúnio ou destino da vida, irmãos na ingenuidade das brincadeiras e no compartilhamento de problemas. Esta cena alude à cena da *Oréstia*, demonstrando o laço afetivo e de companheirismo entre irmãos que na *Oréstia*, corresponde a Electra que já está na tumba de Agamêmnon. Ela faz as libações ao seu pai, que tem por objetivo honrar o falecido e exortar justiça aos deuses¹²⁰. Suplica que seu pai, Agamêmnon, faça com que seja sempre mais sensata que sua mãe e tenha as mãos mais inocentes. Implora que venha juntar-se a ela um homem para vingar seu pai:

¹¹⁹ “(...) *But when he started to visit me – No, not dreaming! Not dreaming! So all around me! I knew he were dead Alright.*” (MURPHY, 1994, 132).

¹²⁰ O ritual das libações aos mortos tem um ritmo que corresponde ao sacrifício normal: primeiro a procissão solene para o túmulo com todos os recipientes que são por ela transportados; depois um momento de silêncio, uma prece aos mortos, seguida do “derramar” acompanhado de selváticos gritos fúnebres semelhantes à *Ololygé* durante o sacrifício dos animais (BURKERT, 1993,153-156).

“Que seja bastante forte para matar teus assassinos, pai querido, em justa retaliação” (ÉSQUILO, 2003, 97). Segundo Walter Burkert, a alma de Agamêmnon irá alimentar-se do líquido derramado e a terra o beberá. Não é importante o fato da libação alcançar ou não seu destino, mas sim que aquele que faz a oferenda se submeta a uma vontade superior em um ato sereno de abundância (BURKERT, 1993,153-156). Electra reconhece o irmão em frente à tumba quando ele mostra o manto bordado, que ela havia feito na infância. Juntos então fazem as libações a seu pai. Electra pede justiça pelo sacrifício de sua irmã Ifigênia, transferindo todo o amor que deveria dedicar à sua mãe, que agora por todas as razões odeia, ao seu irmão: “transferir-te ainda o carinho devido à minha irmã sacrificada cruelmente e de te amar por ver em ti neste momento o irmão fiel, capaz de me trazer de volta a consideração de todos os mortais!” (ÉSQUILO, 2003, 102). Não cumpre à mulher saldar a dívida de sangue do assassinato, e sim ao homem na Grécia do século V a. C. O relacionamento com Maudie proporciona força e apoio a Harry e faz com que ele comece a planejar a compra de pequenas coisas na igreja como um pequeno ventilador para que os dois se ajeitem melhor no lugar. Electra e Orestes, por sua vez planejam o assassinato de Clitemnestra, para apaziguarem a alma de Agamêmnon e reestabelecerem seu lugar no palácio.

As Fúrias, na *Oréstia*, representam o cumprimento da Justiça dos deuses antigos que se unem com a Justiça da cidade, com seu conjunto de leis e com os novos deuses. As Fúrias representam a mudança religiosa com um questionamento sobre o comportamento moral dos deuses e da cidade. Zeus considera Agamêmnon um herói que foi covardemente assassinado por sua esposa Clitemnestra, e portanto justifica que seu filho Orestes o tenha vingado, matando Clitemnestra. Em contrapartida, o Coro, que representa a cidade, questiona a atitude do próprio Zeus que assassinou seu pai, Cronos. Se Zeus utilizou um assassinato em sua família, como pode então querer justificar a defesa moral do assassinato de Orestes ou de Clitemnestra. O Coro diz: “Zeus tem especial estima pelos pais; Ele, porém acorrentou seu próprio pai, / O antigo Cronos, como conciliarás / Tua argumentação com a conduta dele?” (ÉSQUILO, 2003, 177). As Fúrias, entidades malignas modificam-se para benignas. Atena propõe uma negociação com as Fúrias que terão agora mais privilégios e honrarias ao perdoarem Orestes de seu pecado (*amartia*). A intervenção do júri da cidade

representa um marco na mudança da concepção da Justiça. A partir da constituição do primeiro júri, este continuará a se reunir. Orestes é inocentado e as Fúrias são apaziguadas, interrompendo a contínua corrente de vinganças de sangue familiares.

O homem da Grécia Antiga distingue-se em sua vingança respondendo pela sua família. Harry distingue-se em sua vingança como indivíduo que foi ultrajado em sua dignidade ao ter sido traído pela esposa. Tanto Harry como Orestes encontram-se em frente à uma tumba de um Deus. Agamêmnon torna-se um deus pela morte na família. Segundo Fustel de Coulanges, na cidade antiga da Grécia e de Roma os parentes falecidos são cultuados como deuses (COULANGES, 1945, 12-32). Existe em *Sanctuary Lamp*, comparativamente, no Primeiro Ato, Cena Dois, a idéia implícita de uma tumba, onde o Espírito Santo repousa, acessível a um diálogo, também não respondido como na *Oréstia* por parte de Agamêmnon. Quando Harry conversa com a Lâmpada está conversando diretamente com a Santíssima Trindade: O Pai, Deus Onipotente; O Filho, Jesus Cristo e o Espírito Santo. Harry o chama de “Presença” dando-lhe personalidade e individualidade. Sua conversa, entretanto, possui um tom de libertinagem e comicidade, ironizando. Mostra distanciamento e assume uma perspectiva mais imparcial do que a de um verdadeiro crente. Segundo Linda Hutcheon para a definição formal da paródia essa distância crítica é necessária, bem como mostra um conservadorismo apesar de mostrar no texto uma revolução estética e mudança histórica (HUTCHEON, 1984, 68). A ironia é um mecanismo de crítica que reconstrói um tema apropriado com diferença. A ironia utilizada por Harry não destrói o objeto ironizado, no caso o Santuário, enquanto que a crítica de Francisco ridiculariza os padres de forma moral, destruindo-os quase que completamente. Porém, até com a ridicularização a paródia reforça, em termos formais, reescrevendo o ridicularizado, garantindo a continuidade de sua existência (HUTCHEON, 1984, 75). Para Hutcheon está implícita uma distância crítica entre o texto apropriado, no caso a *Oréstia*, e a nova obra que incorpora, no caso *The Sanctuary Lamp*, distancia geralmente assinalada pela ironia. A forma paródica de construção de um texto gera a oposição ou o contraste entre textos e tanto a ironia, a zombaria, a galhofa ou o ridículo podem ser incorporados na forma paródica (HUTCHEON 1985, 48-63). A ironia, a burla, o leve humor ou a sátira podem estar presentes na paródia. Para Affonso Sant’Anna

estabelece-se uma relação entre paródia, comédia e liberação de tensões, com função catártica (SANT'ANNA, 2000, 30).

Em *Sanctuary Lamp*, no Ato Um, da Cena Dois, a brincadeira de crianças também é utilizada para mudar a triste e premente necessidade de Maudie por perdão. Ela está chorando, pois tem pesadelos que a incomodam e fazem com que sonhe com pessoas que morreram ou virão a morrer. Ela acha que precisa desesperadamente de perdão. Harry para distrai-la e fazer que esqueça o problema momentaneamente, canta-lhe uma canção infantil e a convida a subir em uma das largas colunas da igreja. Maudie canta uma pequena canção. Segue-se uma pequena ironia sobre o trono de Jesus Cristo. Ela quer saber se ele possui um trono, pois provavelmente supõe que deva ter um pelo fato de ser “rei dos judeus”. Critica-se ironicamente os dogmas da Igreja Católica através da ingenuidade de Maudie. O mito trazido à convivência do dia-a-dia torna-se comum e não divinizado. O desespero que Maudie sentia, então, transforma-se em brincadeiras de faz-de-conta com Harry. Maudie torna-se sua assistente de circo e Harry, o homem forte, com um número com seis cavalos. Maudie mostra-se como a personagem Cassandra, da *Oréstia*, na primeira peça *Agamêmnon*. A Cassandra da modernidade tem problemas com seus sonhos como na Antigüidade, porém sobe em postes e brinca com seu irmão Orestes que, na contemporaneidade, é Harry. Maudie similarmente à Cassandra está enlouquecendo, momento de grande tensão trágica na peça. Os momentos cômicos e trágicos alternam-se na peça. A história de Orestes e Electra, dois irmãos é reescrita na paródia com inversão de seu significado na contemporaneidade. O personagem de Cassandra também sofre uma transformação radical assumindo a forma de uma adolescente que está foragida de sua casa. A paródia, para Affonso Sant'Anna, seria a reapresentação psicanalítica do que ficou recalcado e que volta à tona. Não é simplesmente algo que se está apresentando, mas aquilo que veio ao cenário de nossa consciência nos trazendo informações que estavam ocultas. O texto parodístico faz exatamente uma reapresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente forma de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica (SANT'ANNA, 2000, 31). Na paródia de *Sanctuary Lamp* e *The Morning After Optimism*, o trágico e o cômico são categorias que não alteram substancialmente o dualismo radical do texto. As formas de humor como o cômico, a galhofa, a brincadeira

se torna nas duas peças uma forma de liberação de tensões. A paródia tem função catártica, funcionando como contraponto com os momentos de muita dramaticidade (SANT'ANNA, 2000, 30). Desta maneira, a plurivocalidade de *Sanctuary Lamp* e *The Morning After Optimism* através das alusões ou citações mostra-se como um mecanismo de quebra do trágico na realidade das peças.

Para Shaun Richards, *The Sanctuary Lamp*, não é como *Conversations on a Homecoming* representando a Irlanda de seu tempo, mesmo se algumas de suas audiências de sua época sintam-se ofendidas pela sua forma religiosa (RICHARDS, 2004, 210). Contrariamente ao que Richards diz, percebemos que justamente uma das leituras da peça mostra-se através da inserção da paródia da *Oréstia*, mostrando um momento de transição político e religioso na Irlanda. Murphy não tece sua crítica explicitamente, mas utiliza o recurso da paródia; em suas alusões e citações e polifonia.

Empregamos aqui o conceito de polifonia conforme escreve Diana L. Barros: “emprega-se o termo para caracterizar o texto que deixa entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem sob a aparência de uma única voz.” (BARROS, 1999, 6). Desta maneira, em nossa análise, percebemos que as alusões em *Sanctuary Lamp* criam uma paródia da *Oréstia* com a Irlanda contemporânea, mantendo polifonia com duas épocas: a Irlanda das décadas de 1970 e 1980; e a Grécia Antiga, do século V a. C. Estas alusões estão construídas através de figurativizações da história original, representadas em *Sanctuary Lamp* por similaridades como as que demonstramos entre a igreja e o túmulo de Agamêmnon, os dois irmãos próximos ao túmulo e por conceitos religiosos. Porém a paródia da *Oréstia*, de Ésquilo apresenta-se no conjunto das diferenças contextuais e estruturais com força e distância crítica.

Percebemos a distância crítica na voz do personagem de Francisco que também fala mal dos padres e os compara às Fúrias da *Oréstia*: “(...) com seus torsos mumificados como grandes e grossos paus cheios de bandagens! Fundados em sangue e continuados em sangue (...) E eles nos contam que Cristo vive! Nada para viver, mas para morrer! Eles chegaram em seu estado de saturação, estas fúrias comerciantes de

violência, elas começam a masturbar-se no prazer do pacifismo¹²¹ (...). O discurso de Francisco profana o espaço sagrado ao mencionar os padres envolvidos com sexo visto de uma maneira vulgar e suja, bem como fúrias comerciantes. Ao mencionar “fúrias comerciantes de violência”, Francisco cita discursivamente as Fúrias da *Oréstia* que infectam o templo. Em *Sanctuary Lamp*, os padres denigrem a imagem da pureza que se espera de um sacerdote ao dizer que não são dignos de dizer “Cristo vive”. E ainda compara-os à genitália masculina e ao ato de masturbação condenado pela Igreja. Na Grécia Antiga, as Fúrias Vingadoras tem o papel de reestabelecer a ordem quando o sangue foi derramado: “São criaturas de hálito sangrento, com vapor de fogo que sai insuportável de suas entranhas.” (ÉSQUILO, 2003, 97). Estão presentes onde há sentenças de degolamento, olhos a serem arrancados, gargantas abertas, ou ainda para extinguir a virilidade; onde meninos são castrados, onde se mutila (...)” (ÉSQUILO, 2003,155). Orestes derramou o sangue da própria família, cometendo o matricídio, crime que deve ser pago com o próprio sangue. As Fúrias Vingadoras de Agamêmnon foram despertadas e pedem seu pagamento: “Para aplacar minha sede, Orestes, enquanto vives deixa-me sugar de tuas veias, em compensação, essa bebida horrível que é seu sangue como se fosse uma oferenda rubra.” (ÉSQUILO, 2003, 160). A presença das Fúrias não é benquista no templo grego. Quando Apolo transfere Orestes para o templo de Atena: “a profetiza entra no templo e logo depois sai horrorizada, apoiando-se na porta e nas colunas do templo.” (ÉSQUILO, 2003, 148). Francisco simboliza a presença das Fúrias dentro do templo com sua contundente crítica, porém a aparência de Francisco não é tão repelente quanto às Fúrias Vingadoras. Mostra-se como uma pessoa diferente de um cidadão comum na sociedade irlandesa. É um mau-caráter e excluído. Para Poulain, Francisco internalizou a retórica dos jesuítas e a utiliza como arma falando com longos discursos de escárnio, geralmente estruturados como sermões – utiliza sua oratória para insultar os métodos de intimidação dos jesuítas, descrevendo-os como puramente repressores, e comparando-os às Fúrias” (POULAIN, 2002, 51). As Fúrias que Francisco coloca representadas pelos padres, ou como na *Oréstia*, deusas Tisífone,

¹²¹ “(...) half mummified torsos like great thick bandaged pricks! Founded in blood, continued in blood (...) “Nothing to live for but to die! They arrive at their temporary sated state, these violence-mongering furies, and start verily wanking themselves in pleasurable swoons of pacifism (...)” (MURPHY, 1994,154).

Aleto e Megera¹²² tornam-se uma crítica religiosa de contestação aos dogmas religiosos vigentes na Igreja Católica, bem como uma profanação dentro da igreja no discurso crítico de Francisco. Tom Murphy utiliza-se da paródia da *Oréstia*, de Ésquilo para transcontextualizar a mudança política e religiosa que ocorre na Grécia Antiga para a Irlanda, dessacralizando os mitos vigentes na Igreja Católica, criticando os jesuítas e os padres, o Batismo, Jesus Cristo, a Lâmpada do Santuário, reconstruindo-os ironicamente na figura cômica de Harry que Murphy sacraliza através de referências bíblicas aos tempos de Abraão e Sansão entre os filisteus.

Francisco representa as Fúrias que denigrem a imagem dos padres. Ao mesmo tempo, para Francisco, é a Igreja que profana a sua pessoa e o contamina com sua ideologia desde sua infância, com a educação religiosa dos jesuítas. O discurso de Francisco é anticatólico e fala do Julgamento Final à sua maneira, quando Jesus, Homem Total, chamará ao seu lado as cabras: “Venham abençoadas! Sim, chamará ao seu lado todas devassas, licenciosas, fornicadoras cabras, pegas em adultério”.¹²³ Para Francisco, no Juízo Final os cônegos enrubescerão de vergonha e desaparecerão da frente de Deus com seus complicados sofrimentos. O discurso de Francisco também critica o Batismo, o passaporte para o Paraíso, que para os católicos romanos é essencial à salvação, pois abre as portas para o Céu e apenas através dele pode-se entrar no Paraíso. Ele ironiza o fato de permanecer no Limbo, caso a pessoa não seja batizada, onde a única dificuldade é não conseguir ver a face de Deus. Para Poulain, o discurso de Francisco é de um Zarathustra irlandês que utiliza o estilo da retórica do púlpito para pregar a morte de Deus, como o profeta poeta de Nietzsche.” (POULAIN, 2002, 53). Ao final do último ato, na Cena Dois, Francisco apresenta um discurso mais ameno, mostrando-se inovador, estendendo-se a uma explicação e quase proposta para a vida pós-morte, permeada de fina ironia crítica. Harry e Francisco conversam sobre como as silhuetas das almas são empilhadas, como nuvens em um canto do espaço para que no momento apropriado sejam implantadas em alguém que precisa de reposição. O que nos chama atenção com a presença dos três amigos é a crítica

¹²² Segundo uma visão mais popular sobre as três Fúrias Vingadoras, cada uma delas tem uma função específica: *Tisífone* açoita os culpados, *Aleto* persegue ininterruptamente com fachos acesos e *Megera* grita-lhes dia e noite ao ouvido, as falhas cometidas. As Eríneas são os instrumentos de vingança divina em função da *hybris*, o descomedimento dos homens (BRANDÃO, 1994, 102).

¹²³ “Come ye blessed! Yea, call to his side all those rakish, dissolute, suicidal, fornicating goats, taken in adultery (...)” (MURPHY, 1994, 155).

religiosa de Francisco com a idéia de profanação do espaço sagrado da Igreja. Francisco fala com irreverência de Jesus e do Espírito Santo. São figuras que para ele não possuem a idéia de sagrado, estão no mesmo patamar de uma pessoa histórica como Napoleão Bonaparte: “(..) Jesus número um. Mas eles simplesmente o eliminaram. Deixou de existir. Ele poderia bem ter sido Napoleão. Pensando melhor, acho que tudo isso teria sido melhor. Imagine o Espírito Santo fazendo alguns truques com o velho Napoleão Bonaparte, todo esse mundo de agora seria diferente.¹²⁴ (MURPHY, 1994, 129).

As duas paródias em *Sanctuary Lamp*, *Sansão entre os Filisteus* e a *Oréstia*, apresentam uma ruptura do trágico, que se mostra através de mecanismos como o cômico, a ironia, a brincadeira e a galhofa, mostrando diferentes nuances de distanciamento que pode ser crítico ou não. A sacralização toma lugar através de alusões à Bíblia, ao mesmo tempo que o templo é destruído pelos mesmos personagens, ideologicamente, com Francisco em seu discurso, e fisicamente por Harry ao derrubar o púlpito como se fossem as colunas do templo. Há um jogo de construção e desconstrução do mito entre as duas épocas; a construção com o mito dos tempos bíblicos e da desconstrução com a Irlanda contemporânea. Harry e Francisco reelaboram a sacralidade e o mito de seus tempos, também reforçando e resgatando a tradição mítica do passado bíblico, em um trágico cômico.

A paródia, para Affonso Sant’Anna, seria a reapresentação psicanalítica do que ficou recalcado e que volta à tona. Não é simplesmente algo que se está apresentando, mas aquilo que veio ao cenário de nossa consciência nos trazendo informações que estavam ocultas. O texto parodístico faz exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente forma de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica (SANT’ANNA, 2000, 31). Na paródia de *Sanctuary Lamp* e *The Morning After Optimism*, o trágico e o cômico são categorias que não alteram substancialmente o dualismo radical do texto. As formas de humor como o cômico, a galhofa, a brincadeira se torna nas duas peças

¹²⁴ “Jesus was A-one. Know what I mean? But they ‘ve nearly written him out of existence. He might as well have been Napoleon. As a matter of fact I think that all concerned would have been better off. Supposing the Holy Ghost, or whoever, had chosen to do a few tricks with old Napoleon Bonaparte, this whole cosmos would be a different kettle of fish.” (MURPHY, 1994, 128).

uma forma de liberação de tensões. A paródia tem função catártica, funcionando como contraponto com os momentos de muita dramaticidade (SANT'ANNA, 2000, 30).

A polifonia em *The Sanctuary Lamp* estende-se a várias histórias, *A Oréstia*, de Ésquilo, Abraão e Sansão dos tempos bíblicos, Martin Luther King e William Golding na contemporaneidade que se interrelacionam. Tanto em *Sanctuary Lamp*, como em *The Morning After Optimism* a seriedade da ação trágica sofre uma ruptura através da ironia¹²⁵ que também efetua a crítica religiosa. Não apenas a ironia é utilizada, a galhofa e o ridículo dessacralizam os mitos da Igreja. Para Raul Fiker, a paródia tem um caráter profano e profanador sobretudo em seu aspecto subversivo, dessacralizador, voltado amiúde contra o discurso dominante e o *status* oficial (FIKER, 2000, 120). Em *Sanctuary Lamp*, Murphy posiciona-se contra uma das religiões dominantes na Irlanda: o catolicismo. A dessacralização mítica ocorre primordialmente na camada de leitura da história contemporânea. O discurso crítico da paródia não necessariamente tem de estar presente na forma do riso ridicularizador para que lhe chamemos de paródia (HUTCHEON, 1985, 18).

Na camada de leitura da história irlandesa contemporânea, Murphy sacraliza os personagens em *The Sanctuary Lamp*, através da polifonia com o texto bíblico do *Antigo Testamento*. Harry é comparado a Abraão, como patriarca e fundador de uma religião, um personagem bíblico que fundamenta os alicerces do Judaísmo.

A distância crítica na paródia pode também ocorrer através da dessacralização. Em *Sanctuary Lamp* essa dessacralização ocorre através da ironia de Harry e Maudie, combinada com a galhofa e o desrespeito de Francisco na igreja. Francisco também representa as Iríneas e o padre que profana e inova religiosamente. Preponderantemente, as alusões são fundamentais para a compreensão da trama da peça, pois estabelecem uma atmosfera de equilíbrio, mostrando que a dessacralização é necessária para a construção da sacralização, reconstruindo o mito na contemporaneidade. É um exemplo do que o autor pretende em sua obra “recriar o sentimento da condição humana.” (BARNETT, 1982, 588). Murphy utiliza-se de um

¹²⁵ Segundo Andres Jolles, a ironia troça do que repreende, mas sem oposição ao objeto, manifestando antes simpatia, compreensão e espírito de participação para com o objeto criticado (JOLLES, 1930,211).

contexto histórico bíblico para reforçar o papel de inovação na ideologia religiosa através dos milênios, mostrando-nos que a tradição religiosa continua sendo renovada através de uma recontextualização e reescritura.

Tom Murphy sacraliza a natureza humana ao mostrar com acuidade os seus desejos instintivos, suas paixões com refinamento em sua ingenuidade, naturalidade e pureza de sentimentos. Os três personagens, Francisco, Maudie e Harry são honestos e verdadeiros consigo mesmos. Atuam naturalmente de acordo com o que acreditam. São arrojados nos seus desejos e paixões, e estão envolvidos na roda-viva da vida. Murphy não renega a natureza humana com sua plenitude de boas e más qualidades, ao contrário, coloca o homem como ele é, em uma dualidade do instintivo e do racionalismo, representado na peça entre a religião e seu questionamento, seus sentimentos e as decisões sobre seus destinos e religião que adotaram. O homem, para Murphy, é aceito em sua íntegra, não sendo vergonhoso ou considerado de uma forma negativa em sua forma natural de ser, com suas paixões e seu refreamento, não estando à mercê dos acontecimentos.

Murphy constrói um texto cheio de alusões utilizando fontes, épocas e estilos diferentes, comparando-os em seus conceitos, seja de um mundo maravilhoso, religioso, de sacralidade, de ritual, de política, rebelião ou mudança, inserindo a tradição literária e contemporânea em sua obra. Para Linda Hutcheon, em certo sentido, a paródia assemelha-se à metáfora. Ambas exigem que o decodificador, construa um segundo sentido através de inferências acerca de afirmações superficiais complementando o plano do intertexto com conhecimento e reconhecimento da obra fonte (HUTCHEON, 1985, 50). Murphy não está apenas comparando histórias ou personagens literalmente, mas criando um terceiro contexto, muitas vezes não escrito, na mente do público. Os vários contextos históricos e contemporâneos que dialogam entre si, criam uma interpretação, que remete à história da Irlanda contemporânea. Esta interpretação, nas palavras de George Lakoff, forma-se através de domínios conceptuais feitos por mapeamentos que são um conjunto de correspondências ontológicas fixas entre as entidades de um domínio de origem e um domínio de chegada, criando-se a inferência entre estes dois domínios: a metáfora (LAKOFF, 1993, 3). A paródia apropria-se de um tema e o reescreve com diferença, dentro de um

contexto político, social. A metáfora pode estender-se um pouco além criando inferências no leitor entre os dois domínios aproximando o contexto social político e histórico de uma Irlanda contemporânea com a Grécia Antiga, do século V a. C., sendo que as inferências podem não estar escritas na paródia.

CAPÍTULO III

O FAUSTO CANTOR

The Gigli Concert (1983) retrata a Irlanda urbana contemporânea das décadas de 1970 a 1980 e foi escrita após *The Sanctuary Lamp* (1976), depois de uma estadia prolongada em Londres, quando o autor retorna para a Irlanda. Fintan O’Toole afirma que a peça reflete o exílio e a procura de refúgio como em *The Morning After Optimism* (1971) e em *The Sanctuary Lamp* (O’TOOLE, X, 1994). Para O’Toole, a peça de 1983 reflete a dualidade do exílio, com um toque divertido nos estereótipos do irlandês e do britânico, que não são fatos irrelevantes, mas podem levar a uma interpretação errônea. As características da Irlanda e da Inglaterra são importantes pois, o real e o imaginário, como em *The Morning After Optimism*, contém uma sugestão cômica de contraste lingüístico entre o discurso irlandês e o britânico. O’Toole lembra que *Sanctuary Lamp* também tem esta característica com personagens irlandeses. Ele afirma que “a originalidade da forma e da linguagem as faz sobressair da composição teatral irlandesa contemporânea e se deve à cor local e familiaridades implícitas na criação da composição irlandesa, não apenas nos personagens ingleses mas, protagonistas ingleses”.¹²⁶ (O’TOOLE, 1994, X).

A história gira em torno de dois personagens em um centro urbano, provavelmente Dublin. Um irlandês, nas rubricas indicado como “Irlandês”, procura a ajuda de um terapeuta charlatão, JPW King, um “*dynamologist*”, especialista em energias. A profissão “dinamologista” sugere um trocadilho para “demonologista”, que se ocupa com o estudo do Demônio. Durante uma semana, o escuso escritório de JPW, espécie de consultório para problemas emocionais, é palco de estranhos acontecimentos numa curiosa terapia. Alexandra Poulain considera uma perspectiva mítica ao encontrar um padrão em *Gigli Concert*, assim como em *Sanctuary Lamp* e *Too Late for Logic*; uma espécie de morte simbólica, uma descida simbólica a um abismo de onde o herói renasce com um status superior, para ser reintegrado à comunidade na qual ele ocupa uma função superior (POULAIN, 2002, 44).

¹²⁶ “*There is a feeling in these plays that the originality of form and language that marks them off from so much of contemporary Irish writing for the theatre owes something to the refusal of local colour and*

Os personagens em *Gigli Concert* são construídos através de descrições de si mesmos, assim como de outros personagens. O Irlandês, com 51 anos de idade, veste roupas caras, um sobretudo, cachecol de seda, luvas, chapéu um pouco fora de moda, no estilo dos anos de 1930 ou 1940, como o usado pelo famoso tenor Gigli.¹²⁷ Parece estar segurando uma arma dentro de seu bolso, que é um gesto recorrente enquanto conversa. Além de vestir-se como o tenor, ele quer cantar como Gigli. Mostra-se resistente em dar o seu nome, Benimilo, muito semelhante ao do tenor, Beniamino Gigli. O terapeuta o considera como completamente louco. O paciente teve problemas em seu trabalho com alguns itinerantes que invadiram seu território; queria matá-los, mas sua esposa chamou a polícia. Benimilo se descreve como uma pessoa que bebe pouco, porém durante a espécie de terapia com JPW, bebe demasiadamente e mistura o álcool com pílulas de Mantrax,¹²⁸ proibidas no mercado. Seu estado alterado em parte decorre da mistura que ingere que pode eventualmente ocasionar psicose e instabilidade emocional. Todo o quadro psicológico de Benimilo apresenta idiosincrasias como: não gostar de falar sobre si mesmo e preferir estar a um quilômetro de distância da pessoa, ou mesmo dizer “foda-se” do que dar um bom dia. O dinamologista o vê como incapaz de discutir seus problemas, fazendo afirmações grandiosas e tendo comportamento agressivo, bem como apresentando ressentimento sem motivo aparente com deterioração física e vagos desejos espirituais. JPW também o define como sofrendo de uma severa depressão e como psicótico. Ele o previne dizendo que as pessoas nos Estados Unidos pulam das janelas nas asas do Mantrax. Benimilo é um construtor e não se envergonha de colocar a mão na massa quando alguma máquina quebra, apesar de ter problemas com suas costas. Descreve sua infância humilde: seu pai era sapateiro. Escolheu JPW por que ele não é psiquiatra ou psicólogo, uma vez que não confia nessa classe de

familiarity implicit in na Irish writer creating, not merely English characters, but English protagonists.” (O'TOOLE, 1994, X).

¹²⁷ Beniamino Gigli (1890-1957) o famoso tenor italiano estreou no Metropolitan Opera em New York em Novembro de 1920.

¹²⁸ *Mantrax* é o nome comercial de um barbitúrico tipo sedativo chamado metaqualone comumente prescrito para dormir pelos médicos durante as décadas de 1960 e 1970. Nos Estados Unidos ficou conhecido como “quaaludes” ou “ludes”. Foi também usado como droga nas ruas. Tanto seu uso terapêutico como não-medicinal levou a muitas overdoses fatais e conseqüentemente foi retirado do mercado em 1980. É ainda comercializado pelas ruas no Terceiro Mundo, especialmente na Índia e na África. A droga propicia efeitos colaterais similares àqueles dos anti-depressivos com cólicas, insônia,

profissionais que não conhecem Filosofia. De manhã costuma dizer: “Jesus não sei como vou enfrentar o dia de hoje”,¹²⁹ parecendo estar perdido dentro de si mesmo, pois não sabe *quem é e o que é*. Sente que seu mundo exala mau-cheiro, é mesquinho e vulgar. Também ouve vozes que interpreta como a voz de Gigli; não consegue parar de ouvi-lo. Não sabe se sua voz que ouve o está mantendo são ou o está deixando louco. Sua vida familiar, então, anda de mal a pior. Enfrenta problemas sérios em seu casamento, com sua esposa e está próximo de um esgotamento nervoso. À noite ele a ignora quando ela vem conversar e, enquanto ela o chama, ele continua a ouvir Gigli com seus fones de ouvido e, além disso, ruge e xinga “foda-se”. A sua maior loucura foi fazer uma fogueira dentro de casa e queimar todos os brinquedos do seu filho de nove anos de idade. Benimilo, pelo acúmulo de trabalho, sofre de uma crise existencial, discutindo a idéia de pecado original, ironia que Murphy tece em seu texto com distância crítica. O conflito familiar resulta na procura de um dinamologista, e não em uma igreja, o que seria mais provável por parte de um irlandês. Murphy alude em *Gigli Concert* a traços de comportamento surrealista em seus personagens, falando da família que crucifica o amor, o pecado original e a desumanização do trabalho na vida moderna. Benimilo, rodeado de uma atmosfera de maldade, deseja coisas ruins para seus filhos, querendo até mesmo vê-los mortos. Também tem pensamentos relacionados com ganchos e foices. Benimilo define Gigli como “o demônio”.¹³⁰ O irlandês Benimilo parece sofrer de uma possessão demoníaca que se caracteriza no desejo irrefreável de cantar como o famoso tenor Beniamino Gigli. Porém, não quer que Gigli o abandone e defende-se dizendo a JPW: “(um aviso). Não tente tirá-lo (Gigli) de mim, Sr. King”.¹³¹ Benimilo parece estar possuído por um demônio que precisa ser terapeutizado. O problema começou quando uma espécie de nuvem desceu sobre Benimilo e agora ele não quer construir mais nada em seu trabalho. O personagem mostra traços de surrealismo ao utilizar da intuição e da emoção, de querer cantar como o tenor Gigli, às vezes desesperado ao ponto de suicídio e da insanidade.

dores de cabeça, instabilidade emocional, com efeitos adicionais de psicose induzida pelas toxinas, como também perda de controle muscular.

¹²⁹ “Christ how am I going to get through today.” (MURPHY, 1994, 172).

¹³⁰ “He’s the devil.” (MURPHY, 184, 1994).

¹³¹ “(warning). Don’t try to take him (Gigli) from me.” (MURPHY, 202, 1994).

JPW, o terapeuta, tem 42 anos de idade. Sua aparência se complementa com a sala suja e escura. Sua mãe trabalhava com produção de cerveja e tentou o suicídio. Era uma alma subjetiva e poética e seu pai o considerava louco, alguém que queria ter raízes. JPW é inglês de classe média alta, disfarçando seu sotaque, às vezes com uma entonação irlandesa, sendo muito dedicado e preocupado com a terapia de seu paciente a ponto de ir consultar um verdadeiro psiquiatra para obter um diagnóstico médico real para descobrir o que acontece com Benimilo. JPW identifica-se ao seu paciente Benimilo como casado, porém sua casa e esposa são fictícias. Ele a descreve como uma santa, muito especial, jovem, sempre usando um avental, remendando suas meias, um tipo caseiro em uma casa muito grande, com trepadeiras ao redor da porta, provavelmente do tipo dos condomínios rurais que Benimilo constrói. No amor é bastante problemático, uma vez que está apaixonado por Helena, que já é casada e a quem telefona diariamente. JPW a vê como uma mulher de beleza tímida, simples e virtuosa, uma donzela casada. Há quatro anos seu amor não é correspondido. Helena é seu amor platônico enquanto que Mona, sua amante, é a realização física do amor. Encontrou Mona no mesmo dia, e no mesmo lugar, logo depois que Helena lhe deu um fora quando lhe pediu para não procurá-la mais. Não leva seu relacionamento com Mona muito a sério, não chegando a considerá-la como um caso. A impressão que se tem é que Mona é uma garota de programas, que considera JPW mais seriamente e o valoriza como consequência de antigas mágoas com seus relacionamentos passados, por não ter sido muito bem tratada pelos homens e pela vida em geral. Utiliza uma terapia que é uma miscelânea de psicologia, metafísica e filosofia, definindo a mente formada de uma parte de matéria biológica e de outra, de essência. Seu trabalho na Organização lhe dá auto-realização e não tem fins militares. JPW tem uma personalidade com características similares às de Benimilo, com crises de choro, problemas com as mulheres e com seu trabalho, que parecem complementarem-se como a um alter-ego. Declan Kiberd também menciona o duplo, um personagem que se divide entre o real e o ego metafórico, uma busca muito intensa em unir o que o personagem considera como real sendo ficcional e a sua realidade (KIBERD, 2000, 149). JPW declara-se insano ao seu paciente, como a incentivá-lo a falar de sua própria insanidade. Ao longo da terapia, também sofre um processo de transferência, mostrando os mesmos sintomas que seu paciente Benimilo. JPW começa a sentir coisas estranhas como sofrer de lapsos de memória quando o

Irlandês está próximo ou se aproxima, não conseguindo às vezes lembrar-se de uma única palavra do que falou da terapia do dia anterior, ou do que planejou como solução nos procedimentos para a terapia num determinado ponto na noite anterior, quando ficou muito entusiasmado com o caso. O Irlandês o amedronta. JPW fica em pânico, sentindo-se ameaçado com receio de ser baleado. Também não sabe como enfrentar o seu dia, utilizando a mesma expressão que Benimilo, mesmo antes de conhecê-lo “Jesus, eu não sei como vou enfrentar o dia de hoje”.¹³² JPW não está em boas condições financeiras, uma vez que não consegue pagar a conta telefônica e faz uso de ligações ilícitas para conversar com Helena.

Mona, a amante de JPW, tem 38 anos de idade; seu humor pode alternar-se tão repentinamente quanto seus pensamentos. Possui excelente senso de humor. “Que tal uma terapia”,¹³³ diz ela, insinuando que quer ir para a cama com JPW. Mona costuma aparecer no escritório de JPW para vê-lo e na maioria das vezes ficam na cama. Outras vezes, saem para olhar o mar e tomar chá com biscoitos no Bewley’s, ou vão ao cinema ou ao zoológico. Mona é uma mulher bem casada na opinião de JPW e gosta de sua extensa família. Também tem uma afilhada chamada Karen Marie que leva para a aula de balé e outros eventos. Parece estar sempre ocupada levando e trazendo Karen Marie daqui para lá entre suas próprias atividades. Mona é boa companhia e conta casos picantes, como quando Karen Marie em uma loja de departamentos começou a abrir as braguilhas dos manequins masculinos da vitrine e a vendedora ficou histérica. Apesar de ser casada, Mona mostra que tem outros candidatos com quem sai: “Uma outra parada”.¹³⁴ “Ele faz coisas engraçadas para mim”.¹³⁵ JPW não parece estar preocupado com isto. Ele a vê como a única pessoa absolutamente normal no mundo. Todas as outras pessoas estão loucas. JPW está de fato apaixonado platonicamente por Helena e Mona pressente isso: “Quem é ela?”.¹³⁶ Ela sabe que há alguém ou algo que o magoa profundamente e não pode fazer nada a respeito. Mona também sofre de lapsos de memória como JPW que parecem ser decorrentes da proximidade de Benimilo: “Eu acho que estou ficando louca. Estou

¹³² “Christ, how am I going to get through today?” (MURPHY, 166, 1994).

¹³³ “How about a session.” (MURPHY, 181, 1994).

¹³⁴ “Another port of call.” (MURPHY, 192, 1994).

¹³⁵ Does funny things to me. (MURPHY, 192, 1994)

¹³⁶ “Who is she?” (MURPHY, 193, 1994).

esquecendo alguma coisa?”.¹³⁷ No entanto, apesar de seu bom humor, vai morrer, e seu marido não parece importar-se muito.

O cenário único da peça é o escritório de JPW que tem dupla função: de dormitório e local para as suas refeições. O barulho do tráfego da cidade infiltra-se dentro da sala, aumentando e diminuindo ocasionalmente. Neste espaço exíguo, há um pequeno lavabo que tem saída para o escritório. A mesma mesa utilizada para as refeições transforma-se na escrivaninha onde JPW recebe seu paciente. As janelas possuem venezianas com vista para todos os telhados da cidade e de onde se pode ver o letreiro “JPW KING – DINAMOLOGISTA”. Há uma profusão de coisas amontoadas e a cama converte-se em sofá, além de uma chaleira, um armário de arquivos, e roupas espalhadas pelos cantos, com livros e gráficos empoeirados na parede com uma fotografia de “Steve”, o intelecto fundador da Organização que tem como slogan que a mente é a essência de estar vivo. Na outra parede há uma porta de vidro fosco com flores murchas em um vaso próximo e uma mala de viagens de couro. O relógio da igreja soa sempre ao meio dia, horário que o Irlandês marca a maioria de suas terapias. O lugar desleixado não vê uma boa faxina e arrumação há um bom tempo, mostrando descaso.

Segundo Tom Murphy, uma peça é um tipo de tapeçaria ou malha tecida com vários temas; um deles pode talvez se tornar dominante.¹³⁸ A primeira malha da intrincada composição de *Gigli Concert* é o jogo de realidade e irreabilidade em que os personagens estão inseridos. O surreal em *Gigli Concert* mostra um estranhamento na realidade deste escritório urbano, que faz com que se duvide de sua veracidade, mostrando uma irreabilidade. A realidade que os personagens vivem parece ser ilusória entre o fantástico¹³⁹ e a alucinação. Eles falam e atuam ao contrário do que mostram e

¹³⁷ “*I think I’m going crazy. Am I forgetting anything?*” (MURPHY, 195, 1994).

¹³⁸ “*Whereas for me the play is some sort of fabric or tapestry in a way. There are motifs running through it and one dominant one perhaps.*” (FOGARTY, 2001, 359).

¹³⁹ O fantástico representa um mundo exatamente como o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, nem vampiros, onde temos acontecimentos que não podem ser explicados pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquela que o percebe pode optar por uma de duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são, ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos, com ressalva de que raramente o encontramos (TODOROV, 1975, 30).

dizem. Tem-se a impressão de que Mona tem uma afilhada que leva para passear, mas que acaba mostrando-se como uma fantasia compensatória, uma irrealidade. Aos dezesseis anos ficou grávida e teve uma filha, mas foi muito pressionada pelos pais que a obrigaram a dar o bebê para adoção. Devido aos problemas no parto Mona não conseguiu mais engravidar e inventou uma afilhada para compensar sua frustração. Outro estranhamento com Mona está em reconhecer-se como uma “cobaia” em um experimento. “Eu sou uma cobaia”.¹⁴⁰ As pessoas são cobaias, uma idéia estranha, em um trocadilho que ocorre durante o pagamento da terapia por Benimilo em dez guinéus (*guineas*) a antiga moeda de 21 *shillings*. “*Guinea pigs*” significa “cobaias”, em inglês. O trocadilho também se mostra claro quando JPW explica a relação terapeuta/paciente como “*auditor*” (auditor) e o “*subject*” que também significa cobaia humana. Pode-se interpretar o entendimento de pagamento como uma compra e venda de pessoas que se sujeitam a um experimento. “*Subject*” também pode referir-se àqueles que devem obedecer e se sujeitarem a ordens superiores como aos que servem o demônio, seus servos.

Os personagens parecem estar cientes de estarem fora de sua realidade. Mona utiliza-se de uma estranha forma ao referir-se à maneira como JPW a trata. Ele utiliza o termo “*my named*” quando diz “É a primeira vez que você se utiliza do meu nomeado”,¹⁴¹ ao invés de referir-se a “meu nome”. A interpretação que se pode ter é que Mona assume este nome dentro desta realidade, mostrando que a personagem tem consciência de que seu nome é fictício. O jogo de real e irreal também se estende a JPW e Benimilo que mostram ser o contrário do que afirmam. Benimilo, apresenta-se na peça como um irlandês, mas de fato não é irlandês e sim imigrante italiano, contrariando a média geral irlandesa que sonha com a saída de seu país devido à precária condição social e à estagnação econômica. O irlandês geralmente preocupa-se em encontrar um emprego, uma vez que na Irlanda há grande escassez de oportunidades para o trabalho. Contrariando isto, Benimilo é construtor, está muito bem empregado e dinheiro não é problema. A grande maioria irlandesa é religiosa, geralmente católica com padrão social popular ou pobre, mas Benimilo não mostra a religiosidade, procura ajuda não em uma igreja, mas em um dinamologista, espécie de

¹⁴⁰ “*I’m a subject.*” (MURPHY, 191, 1994).

¹⁴¹ “*That’s the first time you used my named today.*” (MURPHY, 193, 1994).

conselheiro psicológico e charlatão para encontrar a solução de seu problema existencial, e ainda mais, parece tomado por uma espécie de entidade que o incita a cantar como o tenor Gigli, o demônio em sua opinião. O autor utiliza-se do cômico para inverter as atitudes corriqueiras do personagem, que são feitas de maneira diferente ou fora do que normalmente se aceitaria socialmente.

JPW não parece ser um inglês, que comumente é protestante, bem empregado e com um padrão de vida melhor em relação ao irlandês. Assim que Benimilo aparece em seu escritório para uma consulta, JPW coloca as coisas dentro das gavetas e transforma uma provisória cozinha em consultório, mostrando sua desorganização em uma precária moradia. A comicidade na peça com as inversões de papéis do irlandês e do britânico relativizam a diferente posição social que estes dois possuem na realidade da Irlanda, como a dar-lhes justiça social, através do cômico. “O cômico é uma mutação súbita para uma outra área do ser, é a solução de uma tensão.” (KAYSER, 425, 1985). O cômico combina com a forma dramática que manipula a tensão na trama e nos personagens. O real da peça mostra-se irreal na Irlanda, enfatizando comicamente as qualidades dos personagens reais na Irlanda contemporânea, e criando a distância crítica. Nicholas Grene, ao discutir o aspecto do elemento cômico em *Gigli Concert* diz que: os traços típicos do irlandês e britânico (*Irishness e Britishness*) dos dois personagens são significantes para contrastar os personagens que são tão diferentes um do outro em todos seus aspectos. Tudo que eles tem em comum é a voz desesperada que lhes fala independentemente: “Jesus, eu não sei como vou conseguir enfrentar o dia de hoje”.¹⁴² Ambos estão em similar crise psicológica e existencial.¹⁴³ (GRENE, 2004, 212-213). A peça mostra traços surrealistas em uma nuance onírica na realidade aceita como realidade tangível.

Parecendo estar cientes da irrealidade de sua realidade, os personagens estendem-se a comentários sobre os fatos, achando necessário definir o que é um fato. O Irlandês diz que: “Há muitos fatos no mundo. Eles construíram casas dos fatos: corrupção,

¹⁴² "Christ how am I going to get through today." (MURPHY, 1994, 172).

¹⁴³ "The Irishness and Englishness of the two men are significant in pointing up the contrast between them. (...) The action is centered in the encounter between the two men who seem so different from one another in every respect. All they have in common is the desperation voiced in the line each of them speaks independently: 'Christ, how am I going to get through today?'" (GRENE, 2004, 212-213).

brutalidade, suborno, esfaqueamento, trabalho ilícito e um pouco de tecnologia.¹⁴⁴ O dinheiro para Benimilo também é um fato: “(Ele coloca o dinheiro em cima da escrivaninha) quinze libras: fato”.¹⁴⁵ Outro comentário coincidente de JPW confirma que os personagens vêm a si mesmos fora da realidade que vivem. Apesar de sua residência rural, que pode também não existir, visto que ele também mente sobre a existência de sua esposa, ele define o mundo como: “a segurança tediosa do virulento mundo do dia-a-dia que pessoas como nós estão trancafiadas do lado de fora”.¹⁴⁶ Ainda outro momento de dúvida sobre a realidade ocorre ao final da peça quando Benimilo aparece no consultório para uma última visita. JPW tece comentários sobre a vida lá fora: “É muito ruim lá fora, não é? Sempre recomeçando, acordando, deitando e ficando mais infeliz”.¹⁴⁷ O comentário de JPW adquire duplo sentido: a vida fora do consultório e a vida fora desta realidade ao mesmo tempo. Benimilo responde: “Você se surpreende ao ver-se distante demais do mundo”.¹⁴⁸ O que provavelmente significa sua crise de cantar como Gigli e estar fora de si mesmo, mesmo estando em seu mundo real.

Para Declan Kiberd, JPW é: “um personagem dividido entre o ego real e o metafórico, procurando viver a ficção com grande intensidade e transformar os dois egos em apenas um”.¹⁴⁹ Kiberd também considera Helena, amor platônico de JPW, como uma projeção em “um remoto lugar de sua pseudo-espiritualidade, que no distanciamento da linha telefônica pode ser adorada sem desilusões em seus contatos imediatos”.¹⁵⁰ Esse amor cortês é simplesmente uma forma imaginada de repetir o pecado do construtor e evitar um relacionamento real. Se o construtor maltrata sua esposa, King destrata sua fantasia na pessoa de Helena com telefonemas ofegantes. Há uma utopia entre a casa de JPW com um anjo do lar de avental e as brutalidades sórdidas da vida

¹⁴⁴ ‘There’s too many facts in the world! Them houses were built out of facts: corruption, brutality, backhanding, fronthanding, backstabbing, lump labour and a bit of technology.’ (MURPHY, 1994, 173).

¹⁴⁵ “(Puts money on desk) – fifteen pounds: fact.” (MURPHY, 173, 1994).

¹⁴⁶ “The poxy boring anchor of this everyday world that others of us are shut out from!” (MURPHY, 203, 1994).

¹⁴⁷ “It’s pretty bad out there, isn’t it? Ever returning, waking up, lying down, more unhappy.” (MURPHY, 1994, 237).

¹⁴⁸ “You can surprise yourself and find yourself strayed too far from the world all right...” (MURPHY, 1994, 237).

¹⁴⁹ “(...) a character split into a real and a metaphorical self, who seeks, by the sheer intensity with which he lives out his fiction, to make the two into one.” (KIBERD, 2000, 149).

¹⁵⁰ “(...) a remote zone of pseudo-spirituality, at the end of a phone-line, from which distance she can be safely worshipped without any disillusioning first-hand contacts.” (KIBERD, 2000, 151).

doméstica atual de Benimilo. Para ambos o mundo dos fatos e o mundo dos valores se distanciou muitíssimo. O desejo de cantar como Gigli não é nada mais nada menos do que o desejo de unir estes dois mundos que estão separados. O irlandês não mostra sua real identidade por ser simplesmente uma projeção da imaginação de King (KIBERD, 2000, 156), existindo em *Gigli Concert* uma camada de realidade criada através dos personagens com suas frustrações reprimidas, que criam outros personagens.

Para Nicholas Grene, à primeira vista, a história parece ser o tradicional Fausto dramatizado em ópera, com uma referência à ária, da ópera de *Mefistófeles, Dai Campi, Dai Prati*, de Arrigo Boito, com o irlandês no papel de Fausto e JPW como Mefistófeles. JPW não é um mágico, mas um ser humano sem esperanças, com muitos problemas em particular. Ele dificilmente acredita na pseudo-religião “dinamologia” que pratica em seu consultório (GRENE, 2004, 213). Fintan O’Toole tem a mesma interpretação de Grene e vê na peça uma base da obra *Fausto*, de Goethe e com ela, um retorno à tradição da alquimia, magia e desafio. Já Kiberd vê o pacto faustiano na versão do *Fausto*, de Marlowe, com até uma citação de JPW King que coincide com a fala de Fausto: “Esta noite eu farei mágicas”.¹⁵¹ Kiberd vê em *Gigli Concert* um encontro da mente com uma disponível forma que gera a liberação de energia como no climax da peça, mas o medo de tal energia pode assumir a forma de uma “análise repressiva”, freqüentemente disfarçada como psicoterapia, como a feita nas cenas iniciais da peça. É somente ao final que se libera a energia, com o pseudo-analista cantando como Gigli e tornando-se mais racional através do som. Para Kiberd os procedimentos da psicoanálise são utilizados, mas somente em nível de uma grotesca paródia, como no momento em que JPW insiste que os pretensos problemas sexuais são a chave real para os problemas do construtor, Benimilo (KIBERD, 2000, 147).

Além do estranhamento da realidade, encontramos em *Gigli Concert* muitas alusões à ópera *Mefistófeles*, cantada durante muitas temporadas por Beniamino Gigli. O Irlandês traz para a sua sessão de terapia uma vitrola para que JPW ouça o tenor Gigli cantando a ária *Dai Campi, Dai Prati*. Benimilo não quer que JPW interfira e intimida-o

¹⁵¹ “*Tonight I’ll conjure.*” (MURPHY, 1994, 239).

perigosamente enquanto com atenção coloca a música para tocar. Enquanto escuta a ária, JPW diz que Benimilo tem um instinto infalível: “Mefistófeles: ah sim, ele é o demônio”.¹⁵² Aqui temos um trocadilho que dá a dupla idéia de Mefistófeles como uma entidade do mal, como também tendo excelência na arte do seu canto. A vitrola passa a simbolizar uma entidade do mal, Mefistófeles, na voz do tenor. Gigli foi famoso com suas turnês pela Europa em importantes teatros. Fez sua estréia no Metropolitan Opera, em Nova York, em 26 de novembro de 1920, um mês antes da última performance de Caruso. Ele cantava a ópera *Mefistófeles*¹⁵³ (1868),¹⁵⁴ de Boito que se tornou uma de suas mais brilhantes atuações, permanecendo em cartaz por doze temporadas consecutivas. A citação da ária *Dai Campi, Dai Prati* e, posteriormente, o nome “Mefistófeles” em um comentário confirma a intenção do autor em inserir o Gigli que Benimilo sente, como o demônio, uma vez que a ópera de Arrigo Boito trata de Mefistófeles, inserindo a idéia de uma entidade do mal no ato de cantar.

A ópera *Mefistófeles*, de Boito é uma reescritura de *Fausto*, de Goethe (1808). A trama simplifica a história de Fausto, onde ele faz um pacto com o diabo, Mefistófeles, vendendo sua alma sob a condição de que seus desejos sejam satisfeitos. Impõe apenas uma condição, no momento de sua morte, caso ele diga: “Permaneça pois sua alma é justa!”,¹⁵⁵ então sua alma não deve ser devorada pelo Inferno. A ária *Dai Campi, Dai Prati* em *Gigli Concert*, ocorre um pouco depois de uma discussão sobre o pecado original de Adão e Eva e a culpa da existência. O Irlandês reconhece que se sente culpado deste pecado original de que JPW fala, porém culpado de sobreviver, como também inocente ao mesmo tempo. JPW complementa que é um sentimento similar ao de Adão quando foi expulso do Paraíso. Quando Adão comeu a maçã, ganhou conhecimento, coisa perigosa. Ele começou a “pensar”, o que é o pecado original e a culpa existencial. Fora do Jardim do Éden, em uma clareira da selva, o trabalho duro amorteceu as mentes de Adão e Eva para amenizar a dor pelo que

¹⁵² “ (...) “*Mefistófele*: ah yes, he is the devil.” (MURPHY, 2011, 1994).

¹⁵³ A ópera de Mefistófeles, de Arrigo Boito é uma versão muito condensada de *Fausto*, de Goethe. Está dividida em O Prólogo no Céu, seguido da Parte Um com o Ato Um que apresenta *Domingo de Páscoa, Mudança de Cena: O Pacto*. No Ato Dois temos *O Jardim, A Noite de Walpurgis*. No Ato Três temos *A Morte de Margarida* e no Ato Quatro *A Noite Clássica de Walpurgis*. O epílogo: *A Morte de Fausto*.

¹⁵⁴ Arrigo Boito (1842-1918), poeta italiano, novelista e compositor, ficou conhecido por sua única ópera *Mefistófeles* (1868). A estréia da ópera, baseada em *Fausto*, de Goethe, foi mal recebida, porém a versão revisada fez grande sucesso, e ainda é frequentemente representada e gravada nos dias atuais.

¹⁵⁵ “*Remanin, for thou art fair!*” (BARDONI, 77, 1984).

tinham perdido, conformaram-se então com tirar o leite das vacas, cortar a grama, ter rotina, procurando por segurança. Durante todo esse tempo destruíram a sua natureza que era inocente e bonita, e a trataram como se fosse vulgar, viciosa, mesquinha, rude, ofensiva, perigosa e obscena. O discurso de JPW é interrompido por Benimilo que traz a vitrola. Temos nesta cena, dois momentos em que a presença do Diabo é representada: na tentação da maçã e na presença do Mal que chega através da vitrola, simbolicamente representando o desejo de Benimilo em cantar. Adão e Eva, antes de serem tentados no Paraíso, vivenciavam um momento de pureza e paz com a natureza e Deus. Estas idéias também estão presentes na ópera *Mefistófeles*, de Boito. A ária *Dai Campi, Dai Prati* está inserida no Primeiro Ato, quando Fausto acabou de voltar de um passeio no campo com seu pupilo Wagner. É Domingo de Páscoa, em abril, e Fausto está sozinho em seu escritório, pronto para ler os *Evangelhos*. Fausto, de Boito fala-nos sobre os campos e o feno e de como sua alma está cheia de paz com um sentimento dos reinos de mistério sagrados. O coração apertado e as paixões turbulentas estão apaziguadas por um tranqüilo esquecimento. É começo de Primavera e o seu peito borbulha com uma grande emoção – o amor pelo homem e por Deus. Retornando dos campos, está com os sentimentos dirigidos para o *Gospel* e prepara-se para meditar.¹⁵⁶ Surge então Mefistófeles disfarçado de cavaleiro. Coincidentemente, encontramos a idéia de Deus, da pureza no coração, da natureza e da paz que se contrapõem com a chegada de uma entidade do mal tanto em *Gigli Concert*, com a cena da vitrola com a ária *Dai Campi Dai Prati*, assim como em *Mefistófeles*, de Boito, no primeiro encontro entre Fausto e Mefistófeles em seu escritório. A citação do título da música, *Dai Campi Dai Prati*, faz com que a história de *Fausto*, de Goethe, um texto, insira-se no intertexto de *Gigli Concert*, na idéia da tentação pelo demônio e a pureza, e sejam construídas decodificações na mente do leitor através de comparações entre os dois textos das histórias. Tanto a história de *Fausto*, de Goethe como a de *Mefistófeles*, de Boito inspiraram *Gigli Concert*, uma vez que a ópera *Mefistófeles* é uma reescritura de *Fausto*, de Goethe.

¹⁵⁶ "From fields and meadows, night bedewed, have I returned through quiet lanes, and in my soul, with peace imbued, a sense of holy mystery reigns. The heart's grin and turbulent passions are soothed into tranquil oblivion; my breast seethes with one great emotion – love of man and of God! / Ah! From fields and meadows I return and, feeling drawn to the Gospel, I prepare to meditate." (BARDONI, 77, 1984).

A cena da chegada de Mefistófeles complementa-se em *Gigli Concert*, quando JPW e o Irlandês falam sobre a maneira como Gigli canta: “JPW: Ele soluça e força os lábios um pouco demais, não?”.¹⁵⁷ O Irlandês diz que ele possui um jeito esnobe. E JPW responde que há também os sons de “h”. Na vida real, o tenor Beniamino Gigli apresenta a característica de cantar sons mais acentuados nos “h’s”. Há uma alusão entre os sons que o tenor Gigli faz na vida real e os sons que Mefistófeles faz em *Mefistófeles*, de Boito. Benimilo pode medir uma pessoa pelo som que faz, não pelo que diz, uma vez que não precisa entender as palavras que Gigli usa enquanto canta. A referência aos sons do canto de Gigli, bem como ao reconhecimento dos sons de uma pessoa alude aos sons sibilantes que Mefistófeles faz quando na ópera de Boito fala com Fausto. Mefistófeles diz que ele prospera no Pecado, na Morte e Depravação. A sua fala com sorriso agressivo, permeada de agudos silvos, cheia de orgulho, provoca em Fausto curiosidade e não amedrontamento. Coincidem nas duas peças alusões a silvos e assovios do demônio, em seqüência temporal nas duas histórias, após um momento de inocência e calma quando Fausto volta do campo e JPW e Benimilo conversam sobre Adão e Eva no Paraíso.

O que se segue à aparição do Mal, em *Gigli Concer*, é o pacto que para JPW resume-se em passar algumas horas com o grande amor platônico de sua vida, Helena, em troca de sua vida. Ele até mesmo fez uma promessa de jejuar e manter-se em celibato para guardar-se puro para a sua amada. Jurou, até mesmo que: “se ela fosse para a cama com ele por um breve e doce momento ele a compensaria dando um fim à sua vida então”.¹⁵⁸ JPW tem seu preço nesta vida e Benimilo também: “Eu daria minha vida por uma doce hora para poder cantar desse modo”,¹⁵⁹ diz ele. Tanto Benimilo como JPW representam o Fausto que tem seu preço, um no prazer do amor carnal e o outro no prazer do canto. Em seqüência temporal, nas duas histórias, *Gigli Concert* e *Mefistófeles*, coincidem as cenas dos pactos, em uma negociação pela vida em troca de um tipo de compensação; bem como os assovios pela entidade do Mal e os momentos de paz com a Natureza. O homem faustiano em Murphy têm repetidas crises pois não consegue lidar com seus sentimentos. É um homem que em momentos

¹⁵⁷ “Sobs a bit much, doesn’t he, pouts a bit much?” (MURPHY, 201, 1994).

¹⁵⁸ “(...) If she should come to bed with me for one short hour and sweet, I would repay her by ending my life there and then.” (MURPHY, 206, 1994).

¹⁵⁹ “I’d give my life for one short sweet hour to be able to sing like that.” (MURPHY, 1994, 210).

de crise bebe e se droga, e a solução para os seus problemas parece ser realmente afundar até o fundo do poço para esperar a crise passar. Os limites do corpo são testados no álcool e na bebida, e o raciocínio é utilizado apenas para uma auto-conscientização de seus problemas. O preço pelo prazer de JPW e Benimilo é uma alusão ao pacto feito entre Fausto e Mefistófeles na ópera de Boito. Fausto insiste em saber os termos do contrato e que sejam explicitados claramente. Mefistófeles responde que ele se compromete a servi-lo na terra e sem qualquer demora em qualquer tipo de desejo, mas na terra, fazendo-o entender que em outro lugar, no Inferno a situação será invertida. O Fausto em *Mefistófeles*, apresenta-se como um homem descrente sobre a outra vida, não se preocupando em absoluto sobre o que virá a lhe acontecer na vida pós-morte. Ele tem sede de conhecimento e quer saber a verdade revelada sobre ele mesmo e o mundo que o cerca.

A história de Fausto já tinha sido reescrita pelo poeta dramático inglês Christopher Marlowe (1564-1593), em *A Trágica História do Dr. Fausto* (1592). Dr. Fausto foi um personagem histórico que viveu na Alemanha, na primeira metade do século XVI. Ficou conhecido como mágico, astrólogo, quiromante e até como o 'Filósofo dos Filósofos'. Foi antes tema de obras em latim e em alemão, sendo posteriormente traduzido para o inglês. Marlowe utilizou-se da versão inglesa e reescreveu a história. Um tema tipicamente medieval tornou-se inspiração para uma tragédia renascentista (STEVENS & MUTRAN, s/d, 81). A história de *Fausto*, de Marlowe também se passa em seu escritório e inicia-se com um monólogo de Fausto decidindo que carreira irá seguir. Fausto não conseguiu transcender a sua forma humana e anseia pela vida eterna e pela volta à vida depois da morte. Tomado de um arrebatamento imagina-se dono do mundo e passa a sonhar com soldados, reinos, riquezas e poder. O Fausto, de Marlowe negocia sua alma em troca de poder viver na maior volúpia, tendo todos os seus desejos atendidos. O acordo é assinado com seu sangue em um pergaminho. Obtém o poder mágico de invocar os espíritos, e então convoca a celestial Helena de Tróia para tê-la como amante. Ao final de vinte e quatro anos, quando ainda falta meia hora para entregar sua alma, conforme o acordo firmado, o relógio soa inexoravelmente na contagem regressiva do tempo, e Fausto apela para Cristo. Porém, o mal já está feito. Fausto é envolto em serpentes e cobras, sendo levado em queda ao verdadeiro Inferno. Para Pierre Chartier, o Fausto, em Marlowe é um homem

de estudos, um mago profundamente insatisfeito com os limites do saber, possuído por uma sede inextinguível de poder intelectual e pelo desejo intenso de viver. O personagem de Fausto, em Marlowe, antecipa o homem da era Moderna. É um homem que vive no século XV impossibilitado de usufruir os prazeres mundanos e tendo as Escrituras Sagradas como referência e base moral (CHARTIER, 2003, 148-175). Segundo Salvatore D'Onofrio, na cultura medieval o teocentrismo desloca o eixo dos interesses existenciais da terra para o céu, considerando a vida terrena apenas como uma passagem, um momento transitório em que o homem deve adquirir créditos para uma futura vida feliz na contemplação eterna da beleza divina. O homem deve renunciar aos prazeres da vida, pois quanto mais sacrifica o corpo, mais enriquece a sua alma. O Cristianismo introduz, como consequência, o conceito de pecar apenas ao pensar, sem a sua realização através de uma ação concreta (D'ONOFRIO, 1990, 208-9) Essa renúncia ao prazer no mundo terreno ocasiona no Fausto, de Marlowe uma grande frustração e insatisfação, uma vez que apenas a Ciência não lhe possibilita as respostas que necessita. A vida torna-se destituída de seu prazer essencial e o ser humano se volta para o lado subjetivo, não usufruindo de seu corpo, por ser pecaminoso e fonte de todo mal. Ao voltar-se apenas para a alma e o divino, o homem nega a sua natureza e procura uma outra saída através da Ciência ou da Magia. O Fausto, de Marlowe, representa o homem renascentista que procura uma solução para este conflito. Ele está além de seu tempo. Para D'Onofrio, a época medieval era um período religioso de paixões violentas, com o sentimento religioso tendo muito de superstição, fetichismo e bruxaria. O homem medieval era de extremos. Surgem dois princípios primordiais do universo: Deus, a personificação do Bem absoluto; e o Diabo, a personificação do Mal absoluto que são concretizados no corpo (princípio do Mal) e na alma (princípio do Bem) em constante luta. (D'ONOFRIO, 1990, 208-9)

A história de Fausto é reescrita por Johann Wolfgang Von Goethe como *Fausto* (1808), tendo sua continuidade em *Fausto II* (1832). O *Fausto* de Goethe, possui diferentes cenas do *Fausto* de Marlowe, que tem apenas o quarto de trabalho como cenário, coincidente em *Gigli Concert*. No *Fausto*, de Goethe, o personagem feminino principal é Gretchen, e não Helena. Helena torna-se protagonista em *Fausto II*, de Goethe. Gretchen, em *Fausto I*, também chamada de Margarida, é uma donzela de catorze anos que Fausto engravida. O envenenamento da mãe de Gretchen é planejado por

Mefistófeles, sendo que o veneno é entregue por Fausto à Gretchen para que sua mãe adormeça enquanto ele a leva para o amor. Em decorrência dessa gravidez, Valentim, irmão de Gretchen, desafia Fausto para um duelo e é morto. Desmoralizada perante a sociedade, Gretchen pratica o infanticídio, é presa e condenada à morte. Fausto está desencantado e já não acredita no saber humano, e é por desespero que aceitará as propostas de Mefistófeles, convencido de que elas não serão capazes de satisfazê-lo. O Fausto, em Goethe, não quer apenas conhecimento, como em Marlowe, está ávido pelos prazeres da carne e quer entregar-se a um “leito, à indolência e à fruição hedonista” (GOETHE, 1991, 175). Para Pierre Brunel, ele passa a encarnar o típico homem romântico do século XVIII, com seus ímpetos e sua constante hesitação entre os desejos imediatos e as aspirações profundas do seu ser (BRUNEL, 1988, 336). Um jovem que estivesse inserido no Movimento Romântico alemão teria anseios de libertação de uma Alemanha com leis duras e opressivas. Tal homem desejaria refugiar-se em seus próprios sonhos ou nos sonhos de outros homens (PRIESLEY, 122, 1968). O Fausto, em Goethe, quer libertar-se e ir ao encontro de suas ambições e satisfazer suas paixões. Ele procura seu novo caminho quebrando conceitos que anteriormente eram leis obedecidas cegamente. Apesar de debater-se entre uma ideologia religiosa e redimir-se pela mesma, mostra rebeldia religiosa, como também uma procura metafísica em sua concepção de mundo. O mundo do homem faustiano de Goethe tem uma concepção teocêntrica. Ele se rebela aos desígnios de um Deus Cristão onipotente e onisciente. Bem e Mal são personificados em entidades externas ao homem, em Deus e no demônio, Mefistófeles. Neste mundo regido por Deus, o Mal é uma de suas criações e não sua oposição. O Mal não existiria se não houvesse Deus. O Bem existe no *Fausto*, de Goethe para que um Bem maior dele derive. O homem deve ser tentado para que vislumbre o lado correto de suas decisões. O homem no *Fausto*, de Goethe está aquém de seu tempo, em um momento de transição em que ele decide seu destino, transgredindo normas de sua crença em Deus. É preciso errar para poder discernir o caminho correto. Existe a dualidade do Bem e do Mal e cabe ao homem utilizar seu livre-arbítrio, razão ou luz que lhe foi dada pelo Altíssimo para decidir sobre que caminho deve trilhar.

O *Fausto*, de Marlowe e de Goethe, são transcontextualizados na história de *Gigli Concert* em uma paródia. A paródia, segundo Afonso Sant’Anna, inverte o significado

e tem o seu exemplo máximo na apropriação, que se situa não no conjunto de similaridades, mas no conjunto das diferenças, com força crítica (SANT'ANNA, 2000, 36-48). Linda Hutcheon, considera o elemento crítico e define a paródia como imitação com diferença crítica, com continuidade e mudança da forma anterior (HUTCHEON, 1985, 53). A diferença pode transformar outro contexto evocado que depois de invertido não apresenta similaridade ponto por ponto em toda sua forma e espírito (HUTCHEON, 1985, 30). Desta maneira, encontramos um Fausto diferente em *Gigli Concert*, transcontextualizado para a contemporaneidade da Irlanda. O Fausto, em Tom Murphy, não é regido pelas Escrituras Sagradas e tem em sua própria vida sua recompensa. Seu corpo parece ser seu limite para seus deuses, o Bem e o Mal. É um homem que procura transgredir seus limites através do prazer exagerado, da música, ou no sexo configurado como uma possível transgressão para a loucura, ou ainda as drogas que fazem com que tenha reações psicóticas e alucinações. Benimilo poderia estar acessando seus arquétipos no seu inconsciente devido aos efeitos do Mantrax. A transgressão de seus limites humanos faz com que sofra conseqüências tanto fisicamente como psicologicamente. Mefistófeles, na ópera de Boito, vê Fausto ironicamente pulando sem destino por sobre a grama como um gafanhoto que em sua vaidade e estupidez pula com seu fraco grilar, vangloriando-se. É um átomo excessivamente orgulhoso que tem uma idiota ilusão que ele denomina de raciocínio. O Fausto, em Murphy, não é religioso, e não procura a solução de seus problemas em uma igreja ou em psicólogos ou psiquiatras reconhecidos, mas em um terapeuta não diplomado, que aparentemente soluciona temporariamente seu problema. Benimilo é um gafanhoto que pula sem propósito e sem destino em sua crise terapêutica. Para JPW, ele foi tentado no Paraíso pela serpente e perdeu sua inocência. Em suas memórias de infância ele deseja voltar àquele amor mais inocente, sua idéia de Paraíso. Mas foi expulso do Jardim do Éden, comeu do fruto do conhecimento e agora sofre da culpa existencial. Não há rebeldia religiosa em Benimilo, mas uma ânsia de viver o que no passado era um cantar inocente e que satisfazia seus desejos. É um grilo que parou de cantar. Benimilo sente-se curado depois da terapia, mas JPW sabe que sua tarefa ainda não está terminada e sugere sua última cartada e alternativa, mágica, que Benimilo parece ignorar no momento. JPW define sua magia de uma forma sucinta como a reorganização e o redirecionamento das órbitas e trajetórias do

espiralamento dinamológico, em outras palavras “simplesmente a nova mente sobre a velha matéria”.¹⁶⁰

O *Fausto*, de Tom Murphy retrata um homem que precisa libertar-se de sua realidade, pois ele não consegue lidar com seus atuais problemas familiares, amorosos e de trabalho. Se no passado o homem Medieval em *Fausto* pactuava com o demônio para conseguir desvencilhar-se das amarras do pecado e da proibição de uma vida prazerosa sem culpa, na contemporaneidade a vida que a Irlanda propicia com seu trabalho e condições insatisfatórias faz com que esse homem refugie-se em sonhos simples como cantar e encontrar a mulher ideal, longe daquela realidade que ele tem em seu dia-a-dia. O Irlandês, que é construtor, tem que trabalhar com muito afinco e enfrentar difíceis situações que fazem com que ao final de sua terapia conclua que é melhor decidir viver um pouco mais. Ao final da peça, Benimilo procurou por mães, irmãos, parentes e a sua esposa pareceu-lhe ser a pessoa a quem deveria recorrer, uma vez que é a esposa que ao final de tudo acabamos procurando. Benimilo agora toma algo mais leve, champanhe, e não vodka. Está feliz em sua última visita de cortesia para agradecer JPW. Voltou para sua esposa e parece que resolveu seus problemas com os itinerantes dando-lhes uma espécie de gorjeta. O dinheiro, que considera como um “fato” real e sua esposa resolveram seus problemas. Não conseguiu cantar como Gigli e desistiu momentaneamente do canto. Provavelmente no futuro voltará a ter uma outra crise e tentará alguma outra forma de tratamento. JPW, por sua vez, sabe da morte eminente de Mona, abandona o escritório e sua vitrola, depois de ter tentado cometer o suicídio. Cantou como Gigli e curou-se. O homem moderno precisa destas crises para recuperar-se e alcançar o equilíbrio psicológico. Porém JPW, que não conseguiu satisfazer seu amor platônico em Helena, acabou adquirindo outros hábitos com Benimilo, como o de cantar como Gigli, em uma transferência psicológica.

Ao aludir à magia e metafísica Murphy baseia-se em três obras que trata da história de Fausto: *A trágica história de Dr. Fausto*, de Marlowe, *Fausto*, de Goethe e a ópera *Mefistófeles*, de Boito. Na *Trágica História do Dr. Fausto*, Fausto em seu quarto de trabalho fala que devemos morrer de uma eterna morte, mas ele não sabe de que

¹⁶⁰ “*simply new mind over old matter.*” (MURPHY, 1994, 238).

doutrina. Também diz que as metafísicas dos mágicos e os livros de necromancia são celestiais (MARLOWE, 1616, 3). Ao mencionar círculos metafísicos e magia, Fausto, em Marlowe tem correspondência com o texto de *Gigli Concert*. Similarmente, o texto de *Mefistófeles*, de Boito apresenta muitas passagens onde os átomos e as espirais são mencionadas. Os anjinhos nús que aparecem no *Prólogo do Céu*, são como os átomos que giram, acompanhados por uma dança em celestiais espirais que se movimentam em círculos. “Dança em espirais celestiais / rodando e rodando, etc.”.¹⁶¹ (BOITO, 1984, 53). No Domingo de Páscoa, a multidão dança apreciando o rodopio, um garoto escuro e uma garota loira dançam em círculos (BOITO, 1984, 69). Goethe também utiliza os movimentos circulares e espiralados em cena equivalente, *Diante da Porta da Cidade*: “E a turba, em folgazão desmando, / De um lado e de outro, as vestes voando, / Girava perereca. / Ardeu-lhes rubra e quente a face, / Rondavam no ofegante enlace, / Olé! – Olá!” (GOETHE, 1991, 109). O texto de *Gigli Concert* alude ao de Goethe, *Mefistófeles*, de Boito e à *Trágica História do Dr. Fausto*, de Marlowe ao colocar a idéia de metafísica nas piscinas de círculos, mostrando o consciente e o inconsciente com espirais, assim como como através de sua trama que coincide de uma maneira simplificada, com o pacto, Helena, Gretchen e seu recém-nascido, Mefistófeles e Fausto com correspondência nos personagens irlandesas em *Gigli Concert*. Deve-se notar que Gretchen e o *Prólogo no Céu* inexistem na história de Marlowe. As três histórias têm correspondência com *Gigli Concert* em uma forma mais simplificada, não correspondendo ponto a ponto e apresentando o homem de sua época que pactua com uma entidade do mal para obter seus desejos satisfeitos sejam eles carnis, materiais ou de conhecimento. É o homem que se rebela contra a sua situação humana e não consegue as respostas através do conhecimento e meios de seu tempo.

Uma alusão ao Romantismo pode ser encontrada em *Gigli Concert*. O Fausto de Murphy é romântico, pois também caracteriza a idéia de sacrifício com sua morte em homenagem à pessoa amada. Morre-se de amor. Murphy alude ao Romantismo, ou ao homem romântico. JPW faz um pequeno comentário sobre seu paciente Benimilo dizendo: “(...) Um homem prático, como meu pai. Mas este homem prático está

¹⁶¹ . “Dance in celestial spirals / around and around, etc.” (BOITO, 1984, 53).

declarando que o reino romântico é deste mundo”.¹⁶² O amor de Benimilo por Ida e a forma romântica como se porta querendo cantar, confirmam a alusão em seu discurso. O autor também tece uma camada interpretativa em seu texto, com personagens femininos com forte traço romântico, mostrando os arquétipos do Bem e do Mal que se configuram no Romantismo Alemão, do século XVIII, época em que Goethe escreve *Fausto*. O Romantismo apresenta uma patologia macabra, sensual, diabólica com um *Zeitgeist*, que no *Gigli Concert* apresenta-se como o cantar igual a Gigli, na incorporação de Mefistófeles. Robert Welsch ao discutir o entusiasmo irlandês pelo tenor italiano, durante as décadas de 1930 a 1970, fala-nos de sua força emocional e energia que era idolatrada e que para alguns irlandeses representava “cultura, espírito de época” e “uma liberdade europeia e geográfica.” Nos *pubs* (bares) cantava-se após o expediente árias de Gigli com fervorosos aplausos dos freqüentadores que interpretavam os desafinos ou gritos de uma beleza imaginária. Nestes momentos os cantores tornavam-se o tenor Gigli (WELSCH, 1999, 191).

O Romantismo coincide com o período em que Goethe escreveu *Fausto*, com os arquétipos do Bem e do Mal que Murphy utiliza como máscara em uma paródia com o Bem e o Mal, aludindo também à história de *Mefistófeles*, de Boito. *Gigli Concert* representa a transição de uma visão de mundo cristão no passado para a contemporaneidade e mostra conceitos religiosos do Renascimento e Romantismo explicados na contemporaneidade pela psicologia moderna. O secularismo reflete uma tendência de caráter da psique ocidental. A constituição dessa personalidade moderna desenvolve-se desde a Idade Média, como vemos em Marlowe, emerge visivelmente no Renascimento, é reforçada pela Revolução Científica, estendida e consolidada no Iluminismo, e no século XIX. Essa personalidade atinge amadurecimento depois da Revolução Democrática e Industrial. A idéia de transição de um período Medieval para a Contemporaneidade encontra-se também em uma alusão em *Gigli Concert* a Galileu, que reforça a idéia do amadurecimento do pensamento de uma época, transitando para a modernidade. JPW e Benimilo falam sobre uma vida de ajuste normal. Benimilo não quer ser uma pessoa ajustada na sociedade, enquanto que JPW considera-se insano por querer raízes. JPW diz: “(...) Onde está a realização em atividade

¹⁶² “(...) *A practical man, like my father. But this practical man is declaring that the romantic kingdom is of this world (...)*” MURPHY, 191, 1994).

padronizada ou rotina de coisas sem importância? Mudar seu carro? Eu tenho que observar o fato, eu mesmo, agora que eu criei raízes. Por Deus, nós poderíamos bem que voltar aos tempos de Galileu Galilei, eu digo isto à minha Helen".¹⁶³ Esta realidade parece não ser adequada para JPW, e criar raízes é como voltar aos tempos em que se andava de carroças.

Ao citar o nome de Galileu Galilei (1564-1642), Murphy reforça a idéia de transição e progresso que ocorre através de diferentes épocas e da procura do homem de sua época por respostas. Galileu também foi um Fausto em sua época à procura de respostas, sendo quase queimado na fogueira pela Igreja por heresia. Ao aludir a Galileu, Murphy nos faz recordar de uma grande injustiça cometida a um estudioso incompreendido e que estava além de seu tempo. Galileu uniu a experimentação ao raciocínio lógico, que hoje utilizamos na Ciência moderna. Em *Gigli Concert*, a alusão a Galileu reforça a idéia da transição do pensamento medieval e renascentista, bem como alude ao Romântico com suas idéias de Bem e Mal transpostas na psicologia moderna com Freud, Jung, Otto Rank, Ernest Becker, Stanislav Grof que são contextualizadas na Irlanda moderna em *Gigli Concert*. Murphy utiliza-se de uma técnica de composição com o nome de um precursor da Psicologia em citação e a confirmação de sua ideologia, inserindo-a ao longo do texto de *Gigli Concert*. Além da alusão a Galileu, encontramos alusões ao Romantismo e a Dante Alighiere (1265-1321), que se confirmam no texto de *Gigli Concert*. Os três círculos que JPW explica a Benimilo sobre sua forma de terapia podem aludir aos círculos do Inferno, na *Divina Comédia*, de Dante. A citação a Dante encontra-se no momento em que Benimilo explica sobre seu amor romântico de infância: "JPW: Dante? – a poesia – Nada. Você casou com Ida?".¹⁶⁴ É uma técnica composicional recorrente em *Gigli Concert*, mencionar nomes através de citações e depois inserir o discurso correspondente. É preciso lembrar que as alusões e as citações não remetem a uma história literal em seu original, mas fazem com que o público tenha certas impressões e sentimentos, relembrando a história, mesmo que parcial ou superficialmente. Segundo José Luíz Fiorin, a intertextualidade em que as citações e as alusões estão inclusas é um

¹⁶³ "(...) *Where is the achievement in standardized activity or routine trivia? Change your car, grow a carrot? I have to watch it myself, now that I have taken root. For God's sake, we might as well go back to Galileo Galilei, I say to my Helen.*" (MURPHY, 1994, 172).

¹⁶⁴ "JPW: Dante? – the poetry – Nothing. You married Ida?" (MURPHY, 1994, 209).

processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, ou para transformá-lo” (FIORIN, 1999, 30). Percebemos que a história no contexto contemporâneo é “uma disputa aberta do sentido, uma luta, um choque de interpretação” (SANT’ANNA, 2000, 30). Para o conhecedor da história da *Divina Comédia*, de Dante, é óbvia a associação dos círculos ao Inferno, Purgatório e Paraíso. Ao citar o nome de Dante, JPW também está através da descrição da vida em Roma aludindo à sua poesia e poetas, na Itália no passado de Benimilo em *Gigli Concert*, e ao mesmo tempo, para o conhecedor da obra de Dante está aludindo às três diferentes etapas no mundo da *Divina Comédia*. O Inferno é formado por uma profunda voragem em forma de funil, provocada pela queda do anjo rebelde Lúcifer, derrotado por Deus, e lançado na terra, nas proximidades de Jerusalém; o Purgatório, uma montanha formada pelo deslocamento da massa de terra provocado pela queda de Lúcifer onde as almas à medida que se purificam vão subindo a montanha. Para o Inferno a direção é para baixo, enquanto que para o Purgatório a direção é para cima. E o Paraíso é imaginado acima do Purgatório composto de nove Céus, que regem os nove planetas do Sistema Solar. Sobre os nove Céus está colocado o empíreo, composto de pura luz, onde vivem Deus e as almas santificadas, envolvidas pelos nove coros angelicais que irradiam sem parar as ondas luminosas da graça de Deus. O movimento não é nem ascendente, nem descendente, mas “circular” indicando a comunhão constante da visão beatífica de Deus (D’ONOFRIO, 1990, 180-1). É importante lembrar que a mulher amada, Beatriz, é uma das personagens principais do poema, conduzindo o poeta do Purgatório ao Paraíso.¹⁶⁵ Para o conhecedor da *Divina Comédia*, de Dante, os círculos de metafísica em *Gigli Concert* podem ser facilmente reconhecidos como uma alusão ao Inferno, Paraíso e Purgatório de Dante. Também existe uma possível alusão a Dante e a sua amada como a de Benimilo, Ida, no mesmo parágrafo, mostrando que é Ida que vai levá-lo ao Paraíso. É importante também considerar que o Paraíso é mencionado através de uma citação pela ária *O Paradiso*, da ópera *A Africana*, de Giacomo Meyerbeer, enquanto JPW explica os círculos a Benimilo. Há várias leituras que também aludem ao Inferno, em *Gigli Concert*. O Inferno se configura como o destino de Fausto pelo pagamento de seu pacto e pelo que usufruiu durante sua existência, onde Fausto seria JPW ou Benimilo que tem o seu preço nesta vida, o primeiro passar uma doce hora com Helena e o

¹⁶⁵ Beatriz não se encontra com Dante no Inferno. Ela o conduz a partir do Purgatório.

outro cantar como Gigli. *Em Gigli Concert*, o Inferno pode também ser a própria vida terrena ou a vida pós-morte ou ainda o inconsciente freudiano ou jungiano na loucura que Benimilo pode mergulhar e não voltar, caso não consiga vencer as vozes que ouve influenciando-o sobre a Morte e sua vontade de cantar. O Inferno do inconsciente de Benimilo pode também estar associado ao seu Paraíso no cantar como Gigli.

Na construção da paródia de *Fausto*, em *Gigli Concert*, Murphy utiliza-se do sentimento encontrado em várias árias de óperas com citações e alusões contextualizando-as para a contemporaneidade. As árias dão um sentimento lírico à performance dos atores, bem como reescrevem a história de Fausto através do que expressam em suas músicas e letras. As diversas árias inseridas ao longo da peça *Gigli Concert*, aludem através de citação a cenas da ópera *Mefistófeles*, uma reescritura de *Fausto*, de Goethe. Segundo Billington, em suas peças Murphy procura por um tipo de emoção pura, ou tão próxima quanto possível de pureza. Elas geralmente começam com um sentimento pessoal e à medida que progridem com mais profundidade transcendem o autobiográfico e encontram um sentimento universal. Diz-se que o autor atenta contra a sanidade ao mergulhar em emoções que particularmente lidam com depressão (BILLINGTON, 2002, 93). Murphy afirma que o teatro propicia uma proximidade com os sentimentos humanos, e com o que o homem sente e necessita sem intelectualização. O palco é o lugar onde atores e artistas podem ser verdadeiros consigo mesmos, conseguindo um tipo de emoção pura. Murphy procura recriar o sentimento da vida, uma vez que os sentimentos e emoções que expressamos estão quase que inibidos na vida ou pelo menos reprimidos e não se extravasam (FOGARTY, 2001, 356). Ao mesmo tempo que nos fala da recriação de um sentimento, *Gigli Concert* é um exemplo um extenso processo de elaboração e raciocínio que o autor utiliza para conseguir a emoção que busca e a sua liberação. Murphy diz que em seu processo de composição deve existir uma força motivadora que ele compreenda intelectualmente enquanto avança com a composição. A estrutura da peça deve ser planejada com muito cuidado, incluindo a seqüência temporal e as idéias (FOGARTY, 2001, 360). Para Murphy é muito difícil escrever sobre emoção, destilá-la recriando-a. A vida é de sentimentos e não processos do pensamento (FOGARTY, 2001, 356). A peça *Gigli Concert* recria este sentimento da vida através

de árias de ópera ou canções de amor cantadas pelo tenor Gigli, reescrevendo através do sentimento a paródia sobre a história de *Fausto*, de Goethe, Marlowe e de Boito.

Gigli Concert tem início com a ária *O Paraíso*, que remete ao *Prólogo no Céu*, da ópera *Mefistófeles*, bem como dá a atmosfera ao início da Cena Um, e finaliza-a na mesma Cena, na visita de Benimilo ao consultório. Benimilo explica a JPW que tem tomado tranqüilizantes com vinho e que quer cantar como Gigli. Fala dos itinerantes, de seus problemas com a polícia e com sua esposa, além de discorrer sobre sua infância, falando da primeira opereta em que cantou *A Fuga de Angélica*. Descreve a difícil vida em família, seu emprego em uma farmácia como *office-boy*. Sente-se mesquinho e miserável. Este é o Paraíso terrestre que parece ter muitos problemas. Benimilo imigrou para a Irlanda e veio conhecer um Novo Mundo. A ária *O Paraíso* alude a *Mefistófeles* com seu *Prólogo no Céu*, que trata de uma audiência do personagem Mefistófeles com Deus, no Paraíso. Os anjos nesta cena são sarcásticos, e Mefistófeles tem um diálogo irônico com um querubim, porta-voz de Deus. Fala muito sarcasticamente sobre o homem, que é uma criatura pequena e inferior que rola pela terra, como um grilo que pula sem propósito. Ele enfia seu nariz pela Galáxia e é vaidoso e teimoso enquanto rola pela grama. É pó que se vangloria, um átomo excessivamente orgulhoso, mera sombra de homem e consequência de sua idiota ilusão, que chama de Raciocínio. Transcontextualizada para *Gigli Concert*, a leitura que temos de um Paraíso celestial na Irlanda é de que Benimilo está perdido neste mundo, em uma espécie de terapia, procurando encontrar respostas através de seu raciocínio, num discurso metafísico permeado de muita teoria psico-analítica da modernidade, procurando entender os motivos de sua irrefreável vontade de cantar como Gigli, sua idealização de Paraíso e compensação pelas dificuldades.

Poulain menciona o ator irlandês Tom Hickey para mostrar a associação com óperas na composição de *Gigli Concert*. Hickey, que pela primeira vez representou JPW, encontrou dificuldade em seu papel, uma vez que a peça tem como base uma extraordinária consciência das palavras, com cada personagem com sua forma própria de linguagem e expressão. O roteiro é composto como um libreto de ópera onde as palavras são consideradas como material musical com som e ritmo (POULAIN, 2002, 55). Uma constante preocupação em *Gigli Concert* é misturar as palavras, desafiar os

textos e mantê-los sob controle. De uma certa maneira, as peças de Tom Murphy são exercícios de desarticulação, um processo que pode somente ser experimentado “do lado de fora” (*on the outside*) e que trilha o caminho da reapropriação da linguagem.” (POULAIN, 2002, 55).

A cena do Paraíso celestial com a presença de Mefistófeles no *Prólogo no Céu*, de *Mefistófeles*, alude ao Paraíso que Benimilo tem em na mente, com seu sonho de cantar e às memórias de sua amada Ida, com a citação à ária *O Paradiso*, da ópera *A Africana*, de Meyerbeer. A trama tem lugar no início do século XVI, em Lisboa, em um barco ao mar e na Índia. Beniamino Gigli, que apreciava a beleza lírica da música da ópera no personagem de Vasco da Gama cantou a ópera. A trama fala dos portugueses que querem descobrir uma rota para as Índias e romper com o monopólio comercial dos árabes. No Ato IV, o cenário mostra uma paisagem tropical com os nativos. Vasco está na terra que procurava, um paraíso tropical, ameaçado de morte pelos nativos. A cena da ópera transcontextualizada para *Gigli Concert* na Irlanda pode ser lida como Benimilo no Novo Mundo, a Irlanda, ameaçado pelos itinerantes, que são os belicosos nativos. A ária *O Paradiso*¹⁶⁶ fala de um paraíso que se ergue das ondas, do profundo azul do céu, de um ar que possui fragrância que encanta os olhos, um claro novo mundo, que se possui, tão radiante quanto um presente a se dar em sua terra natal, as paisagens douradas são um Éden redescoberto, de tesouros encantadores, de maravilhas que se saúdam, um Novo Mundo que é seu. Os últimos versos “Mundo Novo, você é meu, / seja meu, seja meu” demonstram a idéia de Novo Mundo transcontextualizada na Irlanda. Na música *O Paradiso*, há uma breve invocação coral ao Deus hindu Brahma. “Brahma! Vishu! Shiva! Glória a vós!” A esta descrição de um paraíso tropical alude-se ao *Prólogo no Céu*, em *Mefistófeles*, segundo Avril Bardoni, começa com um magnífico conjunto. O Prelúdio, com suas trombetas com música cerimonial, estrondosas percussões, suntuosos metais e harpas angelicais, levam o ouvinte aos domínios do Céu. Invisíveis por trás das nuvens de pó de estrelas, o Ser Celestial saúda o Senhor Deus dos anjos e dos santos (*Ave, Signor degli angeli e di santi*). Não tendo ainda terminado a música, de

¹⁶⁶ "Oh paradise risen from the waves, / Oh azure sky, oh fragrant air, / all enchant my eyes, / fair new world, thou art mine! / As a radiant gift, I'll bestow / thee on my native land! / For us these golden landscapes, / for us this Eden recovered ! / Oh charming treasures, / Oh wonders, hail ! / New World,

todas as coisas, um *scherzo*, música vigorosa, geralmente brincalhona ou cômica, anuncia a presença de Mefistófeles (BARDONI, 1984, 23). Há música eterna das esferas no profundo céu azul e do espaço imerso emana um clamor de amor supremo.

Encontramos semelhanças entre as duas descrições em citação de um profundo céu azul, as nuvens douradas e a paz profunda com o amor de Vasco por Selika e a presença de um ser supremo Brahma, enaltecido em analogia ao Deus cristão. Vasco compara a paisagem a um Éden, onde se infere que ele e Selika seriam Adão e Eva. Vasco está com Selika, rodeado de nativos e ela protesta e o toma como marido a fim de salvá-lo. O casamento é celebrado de acordo com os ritos do Oriente. Vasco está determinado a esquecer seu amor por Inêz, que pensa estar morta e diz a Selika que estando ao seu lado esquecerá tudo. A marcha hindu e o balé que acompanham o cortejo da cerimônia de coroação de Selika abrem o Quarto Ato. A música é exótica e insinuante. Após esta cena, o tenor principal canta no papel de Vasco, *Paradis sorti du sein de l'onde* ("Paraíso que se acalma com um sussurrante mar"). Segue-se um dueto de amor entre Vasco e Selika com a ária: *O Transport, Ô Douce Exstase* ("Oh, Transporte. Oh, Doce Êxtase"). Na ária, Vasco diz que nenhuma mulher mortal jamais lhe ofereceu amor tão ardente. Selika sente uma chama divina que inspira e ensina a amar. Ambos são levados a um doce deleite. Há uma benção suprema que é uma dádiva do céu. A canção expressa uma paixão carinhosa e um êxtase de amor raramente expresso com tal força. Vasco e Selika estão no Jardim do Éden, que JPW menciona em *Gigli Concert*, quando JPW cita intertextualmente a história bíblica de Adão e Eva. Porém, o amor de Vasco é induzido por uma poção de amor hindu, o que faz com que sintam uma profunda chama de inspiração divina: "Paraíso que nos foi dado na terra, um amor que intoxica os deuses", que pode também aludir ao Mandrax que tanto JPW e Benimilo ingerem. A este doce êxtase de um amor no Paraíso alude-se ao desejo de JPW de: "ir para a cama com sua Helena por uma breve e doce hora e pagar tal ato com sua vida lá mesmo", e a Adão e Eva no Paraíso mencionados em *Gigli Concert*, no Jardim do Éden, bem como sua associação com o *Prólogo no Paraíso*, de *Mefistófeles*, e com o Paraíso mencionado na ópera *A Africana*.¹⁶⁷

thou art mine, / Be mine, be mine, / Be mine, oh beautiful land! / New World, thou art mine, / be mine, / be mine, / mine, mine!"

¹⁶⁷ "(...) *If she should come to bed with me for one short hour and sweet, I would repay her by ending my life there and then.*" (MURPHY, 1994, 206).

Inêz e Selika representam as protagonistas de uma história de amor fatalista. Podem ser vistas como símbolos culturais do Velho e Novo Mundo respectivamente. Meyerbeer, o compositor da ópera, foi influenciado pelo épico de Camões, *Os Lusíadas*. Inêz representa os valores e tradições da civilização Cristã Medieval, incluindo o amor romântico com Selika. O Novo Mundo, cheio de desafios e perigos, também é vulnerável à exploração e ao abuso. As núpcias com Selika são interrompidas pelo distante canto de Inêz na canção de Adeus de Vasco a Tagus, rio em Portugal, na canção *Adieu, mon doux rivage*.¹⁶⁸ A ária expressa a saudade de um amor de infância e a partida para o Novo mundo. Esta saudade de um amor de infância também alude em *Gigli Concert* quando no Paraíso da mente de Benimilo ele recorda de Ida em seu passado, e de como cantava no teatro da sua terra natal.

A ópera *A Africana* conecta-se com uma serenata dando continuidade ao mundo lírico amoroso também relacionado com *Gigli Concert*. Na ópera *A Africana*, Vasco canta uma serenata no balcão de Inês em uma canção triste, melodiosa e carinhosa canção na noite em que partiu. Ele tinha lágrimas nos olhos e cantava “Adeus, minha doce enseada, Adeus meu único amor!” A serenata cantada a Inêz alude a Ida, como Inêz, na amada que foi deixada no Velho Continente, confirmando-se em *Gigli Concert* pelas rubricas com JPW que liga a vitrola e toca uma ária cantada por Beniamino Gigli, *Toselli’s Serenate*. A ária é inserida no texto através de uma citação e a história de *Gigli Concert* é contada através do sentimento expresso em árias de óperas e canções de amor, também expressando um determinado sentimento comum com *Mefistófeles* ou com coincidências em sua trama. É necessário que o leitor/público tenha conhecimento da trama das óperas ou conheça o sentimento referenciado, como também não seja leigo à história de *Fausto* para que consiga transcontextualizar e ler a história de *Fausto*, em *Gigli Concert*. Para Judith Still e Michael Worton, caso uma pequena citação, no caso a citação a uma das árias passe despercebida, haverá uma leitura latente na história. Linda Hutcheon mostra similar ponto de vista dizendo que:

¹⁶⁸ "Ele retornará! / Eu sinto isto do fundo de meu coração. / A sua canção de adeus, eu acho que eu ainda a ouço: / Aquela melodiosa canção, triste e carinhosa, / que abaixo de meu balcão, na noite em que ele partiu, / com lágrimas em seus olhos, Vasco cantava para mim: / Adeus, minha doce enseada, / Adeus meu único amor! / Adeus, bancos de areia de Tagus (rio em Portugal), / Onde eu vi a luz do dia pela primeira vez, / Para aquela que me é muito querida / Serão meus desejos finais. / E você, gentil

“algumas referências a outros textos são claramente explícitas ao público, enquanto que outras são de difícil percepção, e conseqüentemente são incorporadas no contexto da obra como um todo”. A identidade estrutural do texto dependerá de uma coincidência em nível de estratégia de decodificação, reconhecimento e interpretação por parte do público e de codificação que o autor deu à obra (HUTCHEON, 1985, 85).

A referência à serenata encontra-se um parágrafo antes de Benimilo começar a falar sobre seu amor de infância. Logo depois que JPW acabou de discorrer sobre o seu grande amor, Helena. Benimilo diz: “Espere até eu contar sobre o meu. Seu nome era Ida”.¹⁶⁹ Murphy, une a ópera *A Africana*, com a serenata cantada por Vasco à serenata *Toselli’s Serenate*.¹⁷⁰ Enrico Toselli¹⁷¹ (1883-1926) fez uma transcrição para violino e piano. Torna-se difícil conter a emoção com a letra que nos conta a história de um amor perdido. A música de Perry Como composta para a serenata nos fala de sonhos e lembranças que o amado tem, agora que ela o deixou, são pensamentos solitários que ele venera e adora, são lembranças com as quais ele agora deve viver, ele se recorda dos lábios e beijos de boa noite, um amor que parecia tão certo, e ainda assim, não deu certo. Esse amor impossível tem sua correspondência nos sentimentos que Benimilo mostra em relação a Ida. Ela não quer mais vê-lo e ele a deixa na Itália, o Velho Mundo. Fica evidente a associação entre Inês e Ida, como mulheres deixadas no Velho Mundo, Portugal para Inês e Itália para Ida, com o Novo Mundo na Índia para Inês e Irlanda para Ida.

Transcontextualizando para a contemporaneidade, a referência à música *O Paradiso* dá a atmosfera de que a Irlanda é o Novo Continente e Benimilo também teve que sacrificar o seu amor de infância, como Vasco da Gama, quando deixou Portugal e sua

briza, / Leve meu adeus a ela. / Amores de infância, / Tão queridos em nossos corações, / Desejos de esperança, / Com você eu devo morrer.

¹⁶⁹ “(“Wait’ll you hear about my one”) *Her name was Ida.*” (MURPHY, 1994, 208).

¹⁷⁰ “Sera” quer dizer “noite” em italiano: literalmente uma serenata é uma canção das noites quentes italianas, cantada debaixo da varanda de uma moça pelo seu amante (SPENCE, 1979, 51). O costume de fazer uma serenata começou nos tempos medievais ou renascimento. O termo refere-se a um canto solo acompanhado de um instrumento portátil, uma flauta ou um violão. As mais famosas árias do século XVIII são as compostas por Mozart que incluem a *Haffner Serenate*. Outros compositores como Richard Strauss, Max Reger, Edward Elgar e Jean Sibelius escreveram serenatas em um estilo romântico (RANDEL, 1986, s/d).

¹⁷¹ Enrico Toselli (1883-1926) foi um pianista italiano, nascido em Florença, compositor de canções das quais *A Serenata* tornou-se seu maior sucesso, sendo transcrita de muitas maneiras para vários instrumentos.

amada Ida. Porém, neste Novo Continente, Benimilo também está sendo perseguido pelos nativos, no caso os itinerantes e enfrentando sérios problemas com a polícia e a sua sanidade. Como Vasco da Gama, ainda tem memórias no Velho Continente, a Itália, do seu amor de infância, Ida, que acabou por não se concretizar. Benimilo voltou para vê-la, por um breve momento, como Vasco, voltou a encontrar Inêz, no quarto Ato por um breve momento, por uma voz distante. Porém, Ida estava adoentada e pediu-lhe para partir e não mais voltar. O amor de Vasco por Selika é induzido através de uma poção de amor, fruto da circunstância e das drogas. Selika percebe a impossibilidade de seu amor e procura a morte através do envenenamento, expondo-se a uma árvore de flores mortais. A história fala do auto-sacrifício do amor. Benimilo está intoxicado por Mantrax e álcool e está tendo reações psicóticas e alucinatórias. Seu amor parece também estar sendo induzido e sentido através das drogas. Benimilo refere-se à colonização dos ingleses dizendo que os irlandeses “produziam cruces de ouro enquanto os ingleses ainda viviam em buracos”, querendo mostrar superioridade de raízes. O amor de infância de Benimilo alude ao amor de Vasco por Inêz. A saudade da terra natal e a impossibilidade de ver sua amada são expressas no sentimento que a letra expressa de um amor impossível em *Toselli's Serenate*.

A técnica de composição é feita através de citações a músicas ao longo de toda a peça, que referindo-se a um sentimento específico seja de amor, saudade associam-se ao discurso da trama de uma ópera inteira, ou apenas trechos da mesma, construindo ligações entre as três histórias: *Gigli Concert*, a ópera em referência e a história de Fausto, seja ela de *Mefistófeles*, da *Trágica História do Dr. Fausto*, de Marlowe, ou do *Fausto*, de Goethe, uma vez que o autor utiliza-se da trama básica, do homem tentado pelo demônio, que tem seu preço em um pacto que pretende pagar com sua vida para a satisfação de seus desejos no plano terreno. A ópera *A Africana* mostra associações de um sentimento lírico amoroso de seus protagonistas, Vasco, Selika e Inez com a trama em *Gigli Concert* com Benimilo e Ida. O amor não correspondido entre Fausto e Helena, de Boito, pode associar-se ao que JPW sente por sua Helena, considerando passar uma hora em sua cama como o Paraíso que está pronto a pagar com o preço de sua vida.

O Paraíso tem continuidade em *Gigli Concert* através da ópera *La Gioconda*. Após falarem sobre o preço que pagariam por suas vidas, JPW e Benimilo conversam sobre Adão e Eva no Paraíso. Na vitrola uma outra ária cantada por Beniamino Gigli, *Cielo e Mar*¹⁷² tem início ao final da Cena IV e a encerra. A ária é inserida através de uma citação nas rubricas, sendo tocada na peça para dar atmosfera à cena. JPW fala da culpa existencial e da expulsão do Paraíso. O Paraíso do amor entre Benimilo e Ida tem continuidade na ópera *La Gioconda*, falando do Paraíso nos braços da amada, similarmente ao desejo de JPW. Mefistófeles, que na ópera *Mefistófeles* é o alcoviteiro fazendo com que Gretchen (também chamada de Margareta) e Fausto encontrem-se às escondidas de sua mãe, aqui tem seu papel correspondente em Barnaba, outro alcoviteiro, que tem escusas intenções de conquistar Gioconda. O Paraíso, nas óperas *La Gioconda* e *A Africana*, é estar nos braços de sua amada em analogia a *Mefistófeles*, no Segundo Ato, quando os dois casais, Mefistófeles e Marta com Fausto e Margareta passeiam. Fausto, nesta ocasião, define o amor como Natureza, Amor ou Mistério que são fumaça e coisas vazias comparados com o que sente. Ele sente um êxtase, não importa qual nome a ele seja dado.¹⁷³ A ópera *A Gioconda* tem um final trágico como o de *A Africana*: Tanto Gioconda como Selika suicidam-se, deixando que o outro casal seja feliz. Gioconda suicida-se para não cair nas mãos de Barnaba, o espião. Mona, entretanto, não se suicida como Gretchen, Selika ou Gioconda, mas falece com câncer no pâncreas. JPW tenta o suicídio tomando Mantrax misturado com muita vodka, após adquirir os mesmos sintomas do mal que Benimilo sofria, consequência também de saber que Mona está muito doente e de sua decepção com Helena. Temos a alusão ao Paraíso nos braços de sua amada pelo amor que Fausto

¹⁷² Enzo: Não receies; estamos numa ilha deserta, / entre o céu e o mar. / Veremos esconder-se a Lua dentro em pouco. / Quando desaparecer e tudo estiver às escuras / levantaremos âncora; com os beijos na fronte, / com os beijos na fronte e com as velas ao vento. / Laura e Enzo: Além, entre as brumas longíguas, além, entre as trevas desconhecidas / está o sinal do nosso caminho. Etc / Nas ondas, nas sombras, / nos ventos favoráveis, / favoráveis sorridentes, fugidios, voaremos, / voaremos para a vida e para o destino, etc. / A lua desce, desce, / vestida com uma faixa vermelha, / como uma esposa diante do altar, / a esposa diante do altar. / E esconde o seu rosto lânguido / nas ondas, com lenta cadência / a Lua desce para o mar, etc., / Laura: Tenho o coração cheio de lágrimas, / Essa luz! Ah! Uma madona! / Estrela dos marinheiros! Virgem santa, / tu defendes-me neta hora suprema, / tu vês quanta paixão e quanta / fé me conduziu a extremos tão audazes. / Sob o teu véu, que cobre os suplicantes, / protege esta que reza e teme. / Ah! dá-me por resposta a esta / fervente súplica o perdão, / Madona, faz descer uma benção sobre mim, etc. / Virgem, que sobre mim desça a sua benção, / a tua benção, a tua benção (PONCHIELLI, 1996, 18-9).

¹⁷³ "(...) and give that ecstasy what name you will – Nature, Love, Mystery, / Life, God, Life, God! / Words and names / are but smoke and empty tattle compared with what we feel / Ah! Call that ecstasy what name you will – Nature, Love, Mystery (...)" (BARDONI, 1984, 97).

tem por Gretchen, em *Mefistófeles* e no Paraíso de estar nos braços de seu amado no amor entre Enzo e Laura.

A ária *Cielo e Mar* ocorre no segundo Ato, da ópera *La Gioconda*, (1876), de Amilcare Ponchielli. A história se passa em Veneza, na Itália. Enzo, é o príncipe de Santafior, que sob disfarce é um capitão de navio dalmaciano, com o nome de Enzo Giordan, está comprometido com Gioconda, porém ama Laura, que um dia no passado conquistou seu coração. Barnaba, um espião, que muito ama Gioconda. Barnaba está feliz pois terá uma noite feliz e boa pesca que lhe promete o mar, o céu: uma gentil sereia cairá nas redes, Gioconda. Enzo entoava uma canção esperando do véu etéreo, do Céu e Mar, o seu bom anjo do céu, o bom anjo do mar onde sopra o vento do amor. É um sonho de ouro, no espaço profundo, não aparece chão nem montes, o horizonte beija as ondas. *Cielo e Mar* antecede a chegada de Laura. Enzo e Laura encontram-se em suspiros de amor. Laura ao ver Barnaba compara-o com o sorriso de um demônio. Enzo ao ver Laura, apenas vê o Paraíso que se abre. Eles estão em uma ilha deserta, entre o céu e o mar. A lua desce vestida com uma faixa vermelha, como uma esposa diante do altar, escondendo o seu rosto lânguido nas ondas, com lenta cadência. O casal Enzo e Laura, com Barnaba, que faz com que se encontrem às escondidas, alude a Fausto e Gretchen, com *Mefistófeles* no papel de alcoviteiro. O sentimento predominante é um amor correspondido, mas impossível, com um dos amados a suicidar-se. Gioconda suicida-se, assim como JPW que também tenta o suicídio e similarmente a Gretchen que está condenada ao cadafalso. Mona também sabe de sua eminente morte por câncer no pâncreas e tanto Mona como Gretchen parecem conformadas com sua própria sorte. Murphy utiliza-se da trama da ópera *La Gioconda*, associando sua trama e sua música ao Paraíso de *Mefistófeles* e ao Paraíso, de *Gigli Concert* na idéia de estar nos braços de sua amada. Não se efetuando o amor proibido, o amado procura o suicídio.

A Quinta Cena, em *Gigli Concert*, começa com o quarteto da ópera *Rigoletto*, mencionada nas rubricas, que introduz e continua a cena, com Benimilo em um terrível estado de espírito. Seu cabelo e roupas estão em desalinho quando ele entra no consultório de JPW de ressaca. JPW trancou-se no lavabo e Benimilo bate à porta contando-lhe seus dissabores. Ele diz que sua esposa levou seu filho. JPW sai do

lavabo enrolado em um cobertor e conta que também teve uma noite péssima. Andou ouvindo Galli Curci,¹⁷⁴ a melhor cantora que há no assunto, mas quase enlouqueceu com a vitrola, uma vez não sabe do efeito que tem no seu cérebro. JPW, neste momento, não se importa muito com o que acontece com Benimilo, mesmo quando ele lhe conta novamente que sua esposa o deixou. Benimilo falou muitas obscenidades à sua esposa. Muito magoado, conta a JPW como seu filho despediu-se, dando tchauzinho pelo vidro traseiro do carro. Diz que seria incapaz de machucá-lo. É Domingo e ele chegou com três horas de antecedência em sua terapia com JPW. Ele pede que Benimilo fale sobre suas experiências sexuais, e não admite nenhum outro tipo de assunto. Benimilo finalmente acata a sugestão e ao terminar sua narrativa sobre sua infância e experiências sexuais tem um acesso de choro, soluçando, soltando rugidos inarticulados, que advém das entranhas da terra. Aos poucos se acalma e adormece no sofá. Enquanto isto, JPW prepara o chá na chaleira e fala de suas experiências sexuais acompanhando seu paciente. Após esse estranho desabafo e acesso de choro de Benimilo, JPW liga a vitrola e Gigli canta *Agnus Dei*, enquanto JPW lhe oferece chá. Ao desabafar e chorar, Benimilo transferiu seus problemas a JPW e o fenômeno de transferência psicológica ocorreu na terapia. JPW está de posse do chapéu de Benimilo e começa a sentir os mesmos sintomas dele. A ária *Agnus Dei*,¹⁷⁵ que significa Cordeiro de Deus, é uma expressão utilizada pela religião cristã para se referir a Jesus Cristo, identificado como o salvador da humanidade, ao ter sido sacrificado em resgate pelo pecado original. A ária alude ao sacrifício do pecado original e Benimilo após extravasar seus sentimentos, chorar e rosnar, mostra-se como um cordeiro que se sacrificou pelo pecado original. Existe também uma idéia associada aos sacrifícios oferecidos a Deus nos templos bíblicos onde ovelhas e outros animais eram oferecidos em um altar. Benimilo, parece estar simbolicamente representando a humanidade, foi expulso do Paraíso, e como todos os homens sofre com a provação neste mundo. A ária que é mencionada através das rubricas repete um pequeno refrão: “Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo, tende piedade de

¹⁷⁴ A soprano Amelita Galli Curci (1882-1963) fez sua estréia no Metropolitan Opera como Violetta, em novembro de 1944. Desde 1924, foi membro permanente da Opera de Chicago e do Metropolitan, permanecendo posteriormente em Nova York, até sua retirada dos palcos, em 1930.

¹⁷⁵ *Agnus Dei*, cantada por Beniamino Gigli, foi gravada pela Orquestra de Berlin (1936), com o maestro Bruno Seidler-Winkler.

nós, dai-nos a paz”.¹⁷⁶ Segundo o depoimento de Tom Murphy a melhor ária de *Gigli Concert* ocorre quando Benimilo solta suas emoções chorando e ficando de joelhos, apoiando-se em suas mãos. Não há maneira de escrever um diálogo para os sons que Benimilo emite. Ele acha que o diretor de palco deveria começar com um grito, então mudar para um rugido e terminar com soluços que gradativamente tornam-se mais áridos e então mudar para o riso e lágrimas. Ele não encontra as palavras adequadas para certas ocasiões. Certamente é tarefa do dramaturgo combinar as palavras de determinados modos que não necessariamente tenham uma significação literal. Porém, a emoção gerada pela estruturação das palavras vai além do que ele pretende em sua composição (FOGARTY, 2001, 357-8). A ária *Agnus Dei* é utilizada para dar a atmosfera ao sacrifício de Benimilo por ser um pecador e ter sido ou estar sendo expulso de seu Paraíso, não tendo ainda cantado como Gigli, e também não estando nos braços de sua amada Ida.

Benimilo, na Cena V, estravaza seu estado depressivo. Conta a JPW sobre sua vida sexual e os primeiros amores. JPW também discorre sobre suas primeiras experiências sexuais, como a incentivar seu paciente a sentir-se mais à vontade. Benimilo nos fala de sua primeira experiência sexual aos vinte e três anos com uma garota e de como correu para contar a seu irmão Danny. Fala de sua vida familiar e de sua ingenuidade naquela época quando queria ser padre. Seu irmão Danny era muito agredido pelo irmão mais velho Mick, quase um ditador dentro de casa. Benimilo se recorda de um dia levar primulas amarelas para Danny que havia acabado de levar uma surra de Mick e Danny teve uma reação muito agressiva com o gesto de Benimilo. Como resposta respondeu: “Você é estúpido? Qual a mais bonita? Qual é a utilidade da beleza?”¹⁷⁷ Benimilo tinha treze anos de idade e ainda era ingênuo, enquanto que seu irmão Danny tinha dezoito e era quase um adulto. Em *Gigli Concert* temos a idéia da perda da ingenuidade e o início do conhecimento da vida em sociedade. O estado depressivo de Benimilo, na Quinta Cena, alude à a atmosfera e música que a ópera *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi (1851), propicia, bem como à conquista fácil das primeiras experiências sexuais. A ópera é mencionada através de citação nas rubricas.

¹⁷⁶ *Agnus Dei, Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. / Agnus Dei, Qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.* Na música sacra, muitos compositores realizaram verdadeiras obras-primas para esta parte da missa. A expressão aparece no Novo Testamento, principalmente no Evangelho de João, onde João Batista diz de Jesus: “Eis o Cordeiro de Deus, Aquele que tira o pecado do mundo” (João, 1:29).

Ela tem um especial colorido que varia em cada ocasião de acordo com o tema. Segundo Orbis, a ópera toda possui uma atmosfera noturna, caracterizada por um recitativo duro, impregnado pelo angustiante ritmo da maldição que pesa sobre todas as coisas, um pai, Monterone, que teve a honra de sua filha ofendida e que amaldiçoa o ofensor, o Duque de Mântua. A penumbra acompanha especialmente o personagem Rigoletto que é o bobo da corte (ORBIS, 1996, 286). Pai dedicado, atencioso e protetor tem por sua filha um amor infinito, preocupando-se com sua virgindade e mantendo-a longe das malandrags dos conquistadores. O Duque de Mântua entretanto consegue seduzi-la e levá-la para o amor. O Duque pode ser interpretado como um Fausto. Segundo Orbis, o Conde de Mântua, desde sua primeira aparição em cena, mostra a sua grande vontade de agarrar-se aos prazeres mais imediatos e excitantes ao invés de encontrar o seu destino (ORBIS, 1996, 286). Rigoletto descobre o acontecido e leva Gilda, sua filha, para observar o conde conquistando uma outra mulher, através de uma das fendas do muro em uma estalagem. No cenário do Quarto Ato, às margens desertas do Mínci, Rigoletto mostra como o Duque conquista outras mulheres, no caso Madalena. Gilda, então, compreende sua infelicidade. O duque canta que a mulher é volúvel qual uma pluma ao vento. Ela muda de idéias e de pensamento com facilidade. Tem sempre um rosto bonito e amável tanto no pranto como no riso, mas é falso. Aquele que na mulher acredita e lhe confia o coração está sempre infeliz. Mas, ninguém é plenamente feliz se não bebe do amor.¹⁷⁸ Para o duque qualquer mulher lhe serve, não vendo império em seu coração.¹⁷⁹ De uma maneira similar, em *Rigoletto*, percebemos que o Duque de Mântua está interessado em uma conquista rápida e utiliza as mesmas palavras que usou com Gilda com Madalena. Gilda está magoada. Rigoletto combina com Sparafucile, um malandro assassino, para que mate o Duque, porém Gilda contrariando as ordens de seu pai para fugir, volta à estalagem e negocia para ser morta em seu lugar. Morre-se de amor. A cena de morrer de amor em *Rigoletto* alude também à personagem de Gretchen, em *Mefistófeles*, que foi cortejada por Fausto. Perdidamente apaixonada ela se entrega a uma noite de amor. A ingenuidade de Gilda, retirada da casa do próprio

¹⁷⁷ "(...) Are you stupid? What use is nicest? Of what use is beauty? (MURPHY, 1994, 217).

¹⁷⁸ "A mulher é volúvel / qual pluma ao vento, / muda de idéias / e de pensamento / Tem sempre um amável / e belo rosti, / no pranto, no riso / e mentiroso. / A mulher é volúvel, etc., / É sempre infeliz / quem nela acredita, / quem lhe confia / incauto o coração! / E, no entanto, ninguém / se sente plenamente feliz / se do seu seio / não bebe o amor." (VERDI, 23, 1996).

pai, alude à ingenuidade de Gretchen, na casa de sua mãe. Mefistófeles contamina sua amiga Martha e confidente e Fausto usa um sonífero que resulta ser mortal com a mãe de Gretchen e o caminho está livre. Fausto vive o amor plenamente enamorando-se de Margareta, e similarmente ao Duque de Mântua na ópera do *Rigoletto*, seu amor tem como objetivo o amor físico. Fausto não está interessado no futuro de Gretchen e ela é uma conquista rápida para satisfazer seu apetite sexual seduzindo uma bonita garota de dezesseis anos de idade que ainda não conhece o amor. Tão logo o Duque se satisfaz, deixa Gilda, assim como Fausto abandona Gretchen grávida e sai com Mefistófeles para satisfazer seus outros desejos, acompanhando-o à *Noite de Valpúrgis*.¹⁸⁰ Segundo Marcus Vinicius Mazzari, em *Fausto*, de Goethe, seres demoníacos reúnem-se no cume da montanha mais alta do Norte da Alemanha (o Brocken com 1142 metros) para promover um culto orgástico a Satã. Fausto é assim conduzido “pela esfera da magia e do sonho”, a um terreno que impera soberanamente o elemento satânico-mefistotélico, com a densa rede de conotações sexuais que Goethe utilizou em sons e ritmos (GOETHE, 2004, 434). Essa atmosfera lúgubre também alude à depressão e soluços que Benimilo emite bem como à atmosfera triste da ópera de *Rigoletto*, utilizada para dar a atmosfera de um pai responsável e entristecido que é driblado pela malandragem de um conquistador que leva sua filha para o amor físico. O sentimento que a ária e a ópera transmite é a traição, a conquista fácil e o desespero de um pai que ama sua filha ternamente, que alude a uma atmosfera lúgubre que se configura na *Noite de Valpúrgis* com a saída de Fausto com Mefistófeles para outras aventuras e orgias sexuais com bruxas e seres do mal. Por sua vez, *A Noite de Valpurgis* também alude à depressão que Benimilo está sofrendo com sua narrativa de suas primeiras experiências sexuais e sua vida familiar na adolescência, bem como aos sintomas psicóticos que JPW adquire durante a terapia de Benimilo em um processo de transferência e que o levam a tentar o suicídio.

O amor não correspondido em *Gigli Concert* está no amor platônico de JPW por Helena e o amor carnal configura-se no relacionamento entre JPW e Mona. O amor impossível cria uma atmosfera de lirismo e paixão com as árias das óperas. Em

¹⁷⁹ *Esta ou aquela / para mim são iguais / a quantas vejo em meu redor; não cedo o império do meu coração, / a uma beldade mais que a outro* (VERDI, 1996, 2).

Mefistófeles, Gretchen não está mais com Fausto, assim como Benimilo não está com sua esposa e filho na Cena V. O sentimento de decepção em ter sido usada sexualmente por um homem, em Gretchen, coincide com o sentimento de Gilda em ser usada pelo Duque de Mântua como também com a indiferença com que JPW trata Mona e como a usa, uma vez que ele está muito ocupado com a terapia, com o demônio que está em Benimilo e com sua vontade de cantar. Na cena IV, um pouco antes de Benimilo entrar no escritório desesperado por sua esposa tê-lo deixado, as rubricas descrevem: “Mona chega e está do lado de fora do consultório e lá permanece por pouco tempo. Ela tenta a porta batendo e chamando seu nome. Ele a ignora e vai embora”.¹⁸¹ JPW não atende a porta para falar com Mona. Ela também sente que JPW está interessado em outra mulher, o que ele nega. “Eu sei que há alguém, mas afinal de contas eu não sou assim tão ruim, sou?”¹⁸² Porém, o leitor sabe que ele está apaixonado por Helena, o grande amor de sua vida. Na Cena IV, Mona diz que não gosta de ser usada e JPW complementa que também tem a mesma sensação às vezes em ser usado. Mona corresponde à mulher tradicional de sua época, em uma Irlanda contemporânea, muito sofrida e insatisfeita com o seu casamento. É uma mulher de personalidade forte que assume sua sexualidade e sua liberdade fora do casamento. Para Nicholas Grene, JPW é um romântico, apaixonado por uma mulher, chamada Helena, que ele considera inatingível e a quem ele pode comunicar-se somente através de suas ligações telefônicas ilícitas. Em sua obsessão por Helena ele ignora a realidade do amor de Mona, solitária em não ter filhos com quem tem um caso esporádico (GRENE, 1994, 213).

A essa mulher irlandesa que possibilita a satisfação carnal do Fausto irlandês, JPW, corresponde a Gretchen em *Fausto*, de Goethe, ou Arrigo Boito, que representa a mulher casta, guardiã do lar, que casará de acordo com o que dita a sociedade, porém que perde sua virtude perante a sedução de Fausto. O texto de *Fausto*, de Goethe na descrição de Gretchen apresenta descrições das tarefas domésticas: “Sim, nossa casa é miúda, um nada, contudo tem que ser tratada. Não temos serva; eu coso, eu

¹⁸⁰ *A noite de Valpúrgis Clássica*, envolta em uma atmosfera meridional de serenidade e encanto com a celebração e beleza de Eros encontra-se em *Fausto II*, que tem correspondência em *Mefistófeles*, e envolve Helena, não Gretchen.

¹⁸¹ “Mona arrives outside and remains, briefly, to try the door, to knock and call his name. He ignores her and she goes away.” (MURPHY, 1994, 211).

¹⁸² “(...) I know there’s someone else but I’m not too bad, am I?” (MURPHY, 1994, 192).

lavo, e corro a miúdo. Esfrego cada nicho; e tem a minha mãe, em tudo. Tanto capricho! Nem precisava restringir-se assim; mais que outros poderíamos folgar: Deixou meu pai fortuna regular, ante a cidade a casa e um canto de jardim. Mas tenho agora dias de sossego.” (GOETHE, 2004, 337). Gretchen tinha uma irmãzinha que faleceu, pois estava muito fraca, ela cuidava dela com muito carinho. Gretchen, em *Mefistófeles*, é descrita como tendo uma casa muito pequena, e lá cuidando do jardim, limpando a casa, preparando a refeição, atendendo a tudo que deve ser feito e também tecendo com a roca de fiar. Ela passa seu dia em um calmo contentamento. Verdi descreve Gilda na ópera *Rigoletto* como uma moça que mora na parte mais deserta de uma antiga estrada, em uma casinha, um muro alto separa o jardim da casa da rua adjacente. Gilda é casta, caseira e tem bons princípios (VERDI, 1996, 7). Gilda com suas qualidades alude a Mona que está sempre a trazer mantimentos para JPW como baterias para seu barbeador e potes de geleia para seu café da manhã. As descrições da mulher do lar em Arrigo Boito, Goethe e Murphy coincidem mostrando nas três mulheres características para o amor físico, além da idéia de um relacionamento sexual consolidado antes do casamento, contrariando as regras sociais, como em Gilda, ao ser conquistada pelo Duque de Mântua, ou com Gretchen, em uma situação similar com Fausto e com Mona em sua adolescência e que agora não tem seu amor correspondido por JPW, e que está perdidamente apaixonado por Helena, traindo-a em pensamento.

JPW, descreve sua Helena como uma moça “tímida, simples, bonita de se olhar, virtuosa e que não se expõe”.¹⁸³ Murphy na construção da personagem feminina com Mona e Helena mostra uma relativa oposição entre o real e irreal, o amor físico e o platônico. JPW descreve sua Helena como tendo uma face de Madona. Madona significa “*minha senhora*”, a Virgem Maria, mãe de Jesus Cristo. A utilização do termo Madona por JPW para descrever sua Helena em *Gigli Concert* não é aleatório, pois no amor cortês, na época medieval, a mulher é elevada a uma categoria celestial próxima à da Virgem Maria, num amor de idealização, que se confunde com o arquétipo feminino “*anima*” onde a amada funde-se na imagem idealizada da mente do amante, tornando-se uno com a mesma. Outro termo utilizado por JPW para descrever sua Helena é “*married maiden*” que pode ser traduzido como “casada com características

¹⁸³ “a shy, simple, comely, virtuous, sheltered, married maiden” (MURPHY, 1994, 205).

de donzela” dando-nos a idéia de virgindade apesar do casamento. Na contemporaneidade, o termo “*maiden*” refere-se ao nome da mulher de solteira. A referência também pode ser interpretada como uma mulher casada com qualidades castas. JPW ficou um pouco decepcionado ao saber que sua Helena era casada. Ele a ama platonicamente há quatro anos. Ele não foi o primeiro a notar a sua “encantadora inocência e potencial doméstico”.¹⁸⁴ Os dois amores de JPW, têm correspondência nos personagens Gretchen e Helena, no *Fausto*, de Goethe ou de Arrigo Boito. Gretchen apresenta-se pueril, mas ingênua, já tendo vivenciado o amor físico. Na cena *Diante dos Muros Fortificados da Cidade*, em *Fausto*, de Goethe, Gretchen tem na parede em uma pequeno altar a imagem santa da *Mater Dolorosa*,¹⁸⁵ com jarras de flores a guarnecê-la. Gretchen faz uma prece à Mãe de Deus e fala da dor que trespassa seu peito, o choro que despedaça seu peito, com as flores da janela que de lágrimas cobriu de madrugada, quando as colheu para a Mãe Divina.

Tanto Benimilo como JPW mostram tendências a um amor platônico, Benimilo com seu amor de infância por Ida, e JPW com sua Helena através de estranhos telefonemas, que aludem a telefonemas que podem ser interpretados como o Inferno. JPW pode ser interpretado como telefonando para o Inferno da Antigüidade. No Ato IV, de *Mefistófeles*, Fausto é levado para a Grécia Antiga, na *Noite Clássica de Walpurgis*, que também tem correspondência ao *Fausto II*, de Goethe. Em um rio chamado Peneus encontram-se Helena e Panthalis, em um barco de prata, rodeados por ninfas d’água que cantam. Fausto vestido de cavaleiro do século XV corteja Helena para o casamento como a mulher que representa a Beleza ideal. Ambos desaparecem em um idílio de amor. Helena transposta para a realidade da Irlanda contemporânea

¹⁸⁴ “ (...) *beguiling innocence and domestic potential (...)*” (MURPHY, 1994, 206).

¹⁸⁵ *Gretchen (põe flores frescas dentro da jarra) Gretchen: Inclina / Ó tu das Dores, Mãe Divina, / A meu penar tua lama luz! / No seio a espada, / Vês, transpassada, / Teu Filho morto sobre a Cruz, / Transes mortais / Envias, e ais / Ao Pai do Céu por teu Jesus: / Quem sente / Que ardente / Penar me abrasa, ah! quem? / O meu ser triste anseia, / Só tu sabes, mais ninguém! / Por onde ande, onde eu for, / Que dor, que dor, que dor, / Meu coração traspassa! / Mal a sós me demoro, / Eu choro, eu choro, eu choro, / Meu peito se despedaça. / As flores na janela / De lágrimas cobri, / Quando de madrugada, / As apanhei para ti, / Quando o sol me alumia / Cedo o quartinho estreito, / Sentada em agonia / me encontra, já no leito. / Da morte, ah! salva-me! Do horror! / Inclina, / Ó Mãe Divina, / Clemente olhar a meu dolor. /* (GOETHE, 1991, 403). Segundo comentários de Marcus Vinicius Mazzari, na sua tradução de *Fausto*, de Goethe, a prece de Gretchen à imagem da Santa é um pensamento imagético difundido que remonta à profecia (Lucas, 2:35) que Simeão faz à Maria: e a ti, uma espada traspassará tua alma. As três primeiras estrofes apoiam-se no hino *Stabat Mater Dolorosa*, composto por volta de 1300, por Jacopone de Todi. Os primeiros versos dessa sequência hínica, incorporada pela liturgia católica, dizem: Estava a mãe dolorosa / em lágrimas ao pé da cruz / da qual pendia o filho (GOETHE, 1991, 401).

representa a transcendência do amor no ideal. Helena aparece do mundo subterrâneo dos Ínferos, lugar onde a sombra dos mortos permanece, e retorna para Esparta, onde sabe que seu marido Menelau pretende assassiná-la. Mefistófeles na forma do personagem Phorcyas a convence a procurar refúgio em um castelo medieval no norte onde Fausto, como cavaleiro a espera. Fausto a corteja e a conquista. Mudam-se então para a arcádia e lá tem um filho, Eufóron, que simboliza a graça e a poesia. Tanto JPW como Benimilo não aceitam a realidade em que vivem. Estão fugindo e refugiando-se na idealização de uma mulher.

A transcontextualização da história de Fausto para a Irlanda contemporânea, bem como a decodificação das citações e alusões ao longo da história em *Gigli Concert* constróem a paródia. Uma das formas em que a paródia de *Fausto*, de Goethe; de *Mefistófeles*, e da *Trágica História do Dr. Fausto*, de Marlowe se apresenta em sua reescritura é através de árias e das tramas de óperas que Murphy utiliza como *A Africana*, de Meyerbeer, *Rigoletto*, de Verdi, bem como através de outras românticas canções como *A Serenata*, de Toseli, ou *Cangia cangia tu voglie*, de Fasolo,¹⁸⁶ que transmitem o sentimento e descrevem as ações dos personagens. Segundo Affonso Sant'Anna a paródia não é facilmente reconhecível (SANT'ANNA, 2000, 29). Ao apropriar-se do tema de Fausto, o autor apresenta-o em outro contexto tornando difícil seu reconhecimento que é feito através de mecanismos de intertextualidade em alusões e citações. A história de Fausto é incorporada no intertexto de *Gigli Concert*, porém não corresponde literalmente em todos os detalhes, cenas ou, até mesmo, personagens. O texto sofre grande transformação com diferença e distanciamento crítico.

Por exemplo, a citação feita pelas rubricas à ária *Cangia cangia tu voglie*, de Fasolo¹⁸⁷ ajuda a construir a cena em que Benimilo acorda. Ele adormeceu no sofá depois de muito chorar. O relógio da cidade badala oito horas e JPW marca uma nova hora para a terapia, meio-dia, na qual JPW prevê que Benimilo cantará como Gigli. Tão logo o

¹⁸⁶ O nome original do compositor é Fasolo e não Fasola, conforme escrito na peça *Gigli Concert* (MURPHY, 1994, 220).

¹⁸⁷ Giovanni Battista Fasolo (1598-1664) é um monge italiano do século XVII, compositor e organista. Tornou-se franciscano em 1645 e em 1659 foi promovido para *maestro di cappella* durante a gestão do arcebispo de Monreale em Palermo. Seus trabalhos incluem *Arie spirituali*, cantatas, pequenas árias, música sacra e secular, composições para órgão e peças para violão.

irlandês se vai, JPW ajusta a sua caixa de conexões telefônicas e faz uma ligação para Helena, enquanto brinca com o chapéu de Benimilo, tamborilando na mesa e acompanhando a música. JPW mostra os mesmos sintomas que Benimilo: beber e cantar. Ele tira de um saco de papel uma garrafa de vodka e liga a vitrola para ouvir o tenor Gigli cantar a música *Cangia, cangia tu vogli*, gravada por Gigli, em 1947-9. A ária enfatiza a emoção de ser traído, e de não continuar a amar uma pessoa que não merece o amor do amado, aludindo à traição que Gretchen, Gilda e Mona sofrem. JPW também sente-se traído por sua Helena. A canção diz que se deve mudar os desejos de um coração que é fiel a uma mulher cruel. Pede que esse coração perceba que está magoado e abandone a pessoa que o traiu. Essa pessoa o fez de tolo, mostrando-lhe uma face agradável.¹⁸⁸ A ária alude ao sentimento que a letra expressa, uma perda emocional, que pode ser relacionada à perda emocional sofrida tanto por Mona, Benimilo com seu primeiro amor Ida, bem como sua esposa que o abandona e JPW, com suas ligações para Helena.

Na Cena Sete de *Gigli Concert*, Benimilo sente-se curado, mas ao falar com JPW nega tudo o que foi dito na terapia do dia anterior. JPW ressentido e para mostrar o quanto trabalhou em seu caso lhe diz que até sujeitou-se a fazer uma consulta com uma psiquiatra em seu nome para prognosticar o seu caso, e como consequência eles quase o internaram no hospício. Benimilo vai embora e JPW começa cada vez mais a piorar. Bebe vodka e ouve canções de Gigli. Emite alguns uivos de causar pena, enquanto canta como o Gigli, ouvindo a ária *Tu che a Dio spiegasti l'ali*, da ópera *Lucia de Lammemoor*, com o baixo e o coro. Pega o telefone como se estivesse pegando uma armadilha e levanta o fone. Helena e JPW conversam, mas ela está chorando. Ela diz que ele é sujo, alguém lhe telefonou e disse coisas no telefone. Ela o ameaça de chamar a polícia. Tão logo desliga, JPW mostra-se depressivo e procura pelo Mandrax no cesto de lixo. Mona então aparece no escritório e não é momento propício para uma visita. Ela lhe traz pilhas para o aparelho de barba e um presente. A presença de Mona faz com que ele não apele para o seu Mantrax. Para JPW Mona é a

¹⁸⁸ "*Cangia, cangia tue voglie, o mio cor, che fedele / fosti a donna crudele / Change, change your wishes, o my heart, that would be faithful to a cruel woman. / Non t'accordi, meschin, che sei ferito? / Don't you realize, wretched one, that you are wounded? / Lascia, lascia d'amar chi t'há tradito. / Leave off, leave off loving one who has betrayed you. / Lascia, lascia d'amare chi ti finge col riso, / Leave off, leave off loving one who has fooled you with laughter, / col mostrarti il bel viso. / With showing you a*

única pessoa absolutamente normal no mundo. JPW já está quase que possuído pela vontade de cantar como Gigli, mas a presença de Mona ainda lhe chama a atenção. A ária *Tu che a Dio spiegasti l'ali* termina e inicia-se *Caro Mio Ben*, terminando esta cena. O momento depressivo e de desespero de JPW com sua decepção amorosa tem correspondência na alusão ao sentimento expresso na ária *Tu che a Dio spiegasti l'ali*, da *Lucia de Lammemoor*. Segundo Ortis, na história da ópera, Lúcia é a primeira encarnação da apaixonada romântica que tenta defender o seu amor contra as mais incríveis adversidades a que o seu destino a submete, mergulhada num ambiente de trágico, mas conservando sempre intacta a sua frágil pureza. Lúcia transformou-se no símbolo do amor, entendido como um distanciamento total de qualquer paixão humana, um amor sem outras conotações além da devoção absoluta (ORTIS, 1996, 61).

Lucia di Lammermoor, de Gaetano Donizetti¹⁸⁹ (1797-1848) é uma ópera baseada no romance *The Bride of Lammermoor*, de Walter Scott, com a ação desenvolvendo-se na Escócia, no sítio de Lammermoor, nos finais do século XVII.¹⁹⁰ Lúcia, irmã de Enrico é obrigada a casar com Lord Arturo de Bucklaw, porém, ela ama Sir Edgardo de Ravenwoods. Os dois fizeram juras secretas de amor antes que ele partisse em missão para a Escócia. A família de Lúcia tem rivalidade mortal com a família dos Ravenwoods e Enrico quer casá-la com Arturo para salvaguardar os bens da família. As cartas de Lúcia são interceptadas e ela recebe falsas cartas que pensa serem de Edgardo. Em desespero, assinando os documentos legais para seu casamento, o que ela considera como uma condenação, é coagida pelo irmão a uma união que não deseja. Edgardo chega ao local da cerimônia alguns instantes depois e demonstra sua grande dor desprezando-a. Enrico e Arturo o seguem fazendo o mesmo. Como consequência, Lúcia em seus aposentos matrimoniais, mata seu marido Arturo e enlouquece. Edgardo que está no cemitério de Ravenswood e chora de tristeza pela grande dor que sente, amaldiçoando Lúcia, fica sabendo através de uma procissão

pleasant face. / Non l'accordgi, meschin, che sei ferito? / Don't you realize, wretched one, that you are wounded? / Lascia, lascia d'amar chi t'há tradito. / Leave off, leave off loving one who has betrayed you."

¹⁸⁹ Gaetano Donizetti (1797-1848) é um compositor italiano do século XIX que produziu aproximadamente 70 óperas, bem como música instrumental e sacra. Extremamente popular por suas óperas cômicas ou dramáticas é mais conhecido por *Lucia di Lammemmor* (1835) e *Don Pasquale* (1842).

¹⁹⁰ No libreto original, a ação desenrola-se em finais do século XVI, embora os fatos a que o romance se refere se situem em 1689.

que passa que Lúcia está morrendo, pois o amor roubou-lhe a razão. Ele corre para vê-la, porém Lúcia já não existe. Antes que cometa suicídio, ele canta a ária *Tu che a Dio spiegasti l'ali*. A ária fala que a sua amada abriu as asas para Deus, bela alma apaixonada, que a Deus volve aplacada e a ela se eleva quem lhe foi fiel. A ira dos Deuses fez com que se envolvessem em uma guerra cruel, e foram separados na terra, mas serão unidos no Céu, e ele a segue.¹⁹¹ Edgardo em seu desespero é uma alusão ao personagem de JPW, em *Gigli Concert* que acabou de perder seu amor Helena e tem a notícia da morte de Mona, que está com câncer no pâncreas. O sentimento também alude à perda que Fausto, em Goethe sente ao visitar Gretchen no cativeiro, mas que se ameniza com Mefistófeles levando-o para outros prazeres. Mona ainda está no consultório e a ária *Caro Mio Ben* seguida de *Amarilli* começam a tocar. Mona diz que tudo tem um fim e que pelo menos ela e JPW vão acabar ficando amigos. Não importa quando seja o final, se é neste momento ou alguns segundos mais cedo. Não fica claro em *Gigli Concert* se ela se refere à sua morte ou ao final do relacionamento entre ela e JPW. Há uma dupla leitura, uma vez que até este momento na peça JPW ainda não sabe que Mona está com câncer. Enquanto Mona pensa em sua própria morte, JPW ainda está apaixonado por sua Helena, suspirando e sentindo que ela, naquele exato momento, está viva, no mesmo espaço e tempo que ele. Ele segura a respiração só de pensar em Helena. Mona sente que ele está sofrendo por outra, e procura mostrar-se mais presente ao perceber que JPW está tão envolvido com outra e tão indiferente aos seus sentimentos. Ela aceita um gole de vodka. JPW, então, se aproxima mais de Mona e ela pela primeira vez sente que JPW está feliz por tê-la por perto. Ela acha que agora é tarde demais para planos no futuro, e lhe conta sobre o câncer. Procurando ser divertida, e falando sobre sua família, conta que vai começar seu tratamento no hospital. Também fala de sua decepção por não ter filhos em decorrência de um aborto na juventude e da criação de um personagem imaginário, Karen-Marie, a afilhada. Ela chama JPW de amigo mágico, enquanto se veste. A emoção desta cena entre JPW e Mona é expressa através da ária *Caro Mio Ben*, que prolonga o sentimento de morte na ópera *Lúcia di L'ammemoor*, alusão à dor

¹⁹¹ "Tu que a Deus abriste as asas, / oh, bela alma apaixonada, / volve para mim aplacada, / contigo se eleva quem te foi fiel, / Ah, se a ira dos mortais / nos moveu uma guerra tão cruel, / se separados fomos na terra, una-nos Deus no Céu. / Oh, bela alma / una-nos Deus no Céu, / Eu sigo-te!" (DONIZETTI, 1996, 31).

de Mona e JPW. Mona pela sua eminente morte, JPW pela dupla morte de suas duas amadas, Mona e Helena, e a morte de Karen-Marie.

A ária *Caro Mio Ben*, do napolitano Tommaso Giordani¹⁹² (1730-1806), foi cantada por Gigli e gravada nos anos de 1919 a 1922, em Milão e Nova York. Expressa uma grande paixão e diz que a alma sem a sua amada tem o seu coração enfraquecido. O seu fiel suspira sempre e pede-lhe que cesse, cruel tanto rigor.¹⁹³ *Caro Mio Ben*, dá a atmosfera ao momento em que JPW rompe com Helena e acaba consolando-se com Mona. JPW diz a Mona que a ama e sente-se muito entristecido, tomado de grande dor e amor ao mesmo tempo. Ele também sofre por Helena tê-lo deixado. *Caro Mio Ben* é seguida de outra ária *Amarilli, mia bella*,¹⁹⁴ de Giuglio Caccini (1546-1614). Em termos gerais a pequena canção diz que a sua amada não crê que ele a tenha como o seu amor. Ele pede à sua amada que acredite. Se lhe abrissem o coração, veriam que está escrito que *Amarilli* é o seu amor. Gigli cantava canções denominadas napolitanas, que mostram exacerbada emoção pelo tema do amor. Tom Murphy tem como técnica de composição aludir em duplicidade ou multiplicidade quando pretende colocar as alusões em um mesmo nível de qualidade ou valor. Em sua dupla citação com as árias *Amarilli* e *Caro Ben*, entendemos que o autor procura mostrar um momento de transição musical. *Amarilli* é um madrigal, “gênero musical com base em texto poético, escrito para uma ou mais vozes. De caráter não religioso remonta o século XII, mas com seu apogeu entre os séculos XV e XVI” (CIVITA, 1979, 7), época

¹⁹² Tommaso Giordani nasceu em Nápoles, em 1730. para o repertório da companhia teatral de seu pai que viajava pela Europa. A companhia de ópera italiana deixou Nápoles em 1745 e percorreu a Itália para atingir Graz, Frankfurt, Amsterdã e Londres (1735). Ele tocava cravo e compunha aberturas e árias novas para as óperas, principalmente bufas napolitanas, Após a dissolução desta companhia, fixou-se em Londres e Dublin, onde ensinou piano. Giordano morreu em Dublin, Irlanda, em fevereiro de 1806. Entre suas composições encontram-se uma vasta quantidade de aberturas, sonatas, concertos e quartetos. Ele tocava órgão na Pró-catedral, de 1784 a 1798, e conduziu um *Te Deum* de sua autoria quando o Rei George III recuperou-se em abril de 1789. Sua última ópera *The Cottage Festival* foi produzida no Teatro Royal, em Fevereiro de 1796 (GRATTAN-FLOOD, 1909).

¹⁹³ *Caro mio ben / Credi mi almen, / Senza di te, / Languisce il cor. / Caro mio ben, / Senza di te, / Languisce il cor. / Il tuo fedel, Suspira ognor, / Cessa, crudel tanto rigor, / Cessa, crudel tanto rigor, / Tanto rigor. / Caro mio ben, / Credi mi almen, / Senza di te languisce il cor. / Caro mio ben, / Credi ami almen, / Senza di te languisce il cor. / English version by Theodore Baker: Thou, all my bliss Aruetta / Thou, all my bliss, Believe this: When thou art far / My heart is lorn. / Thou, all my bliss, / When thou art far / My heart is lorn. / Thy lover true / Ever doth sigh; / But for go / Such cruel scorn! Do but for go / Such cruel scorn (GRATTAN-FLOOD, 1909).*

¹⁹⁴ *Amarilli, mia bella, / Non credi, o del mio cor, / Dolci desio, d'esser tu l'amor mio? / Credilo pur: e se timor t'assale, / Dubitar non ti vale. / Aprimi il petto e vedrai scritto in core: / Amarilli, Amarilli, Amarilli, / Amarilli è il mio amore. / Amarilli, minha bela, / Não crês, ó minha amada, / Doce Desejo, ser tu o meu*

em que Giuglio Caccine a compõe (1546 a 1614). Segundo Stanley Sadie, Giuglio Caccini (1551-1618) foi compositor italiano, do final do Renascimento e do início da era Barroca. Foi um dos fundadores do gênero de ópera e criador do novo estilo Barroco. Em 1579, cantou na corte dos Medici. Foi tenor e fazia seu próprio acompanhamento na viola. O trabalho mais influente de Caccini foi uma coleção de madrigais e canções para voz solo e baixo contínuo, publicados em 1601 *Le Nuove Musiche*. *Amarilli, Mia bella* é um destes madrigais. Escreveu três óperas *Euridice* (1600), *Il Rapimento di Cefalo* (1600) e *Euridice* (1602) e teve muita influência na corte dos Médici estando próximo do Grã Duque Francesco e de sua esposa Eleonora de Pietro de Medici.

O estilo recitativo provou ser muito popular não somente em Florença, mas em todos os lugares na Itália. Florença e Veneza eram os centros musicais mais desenvolvidos na Europa no final do século XVI, e a combinação das inovações musicais de cada lugar resultou no desenvolvimento que ficou conhecido como estilo barroco. Caccini criou um tipo de expressão musical direta, tão facilmente compreendida quanto o discurso falado que mais tarde desenvolveu-se em um tipo de recitativo para a ópera, que influenciou inúmeros outros estilos e elementos textuais da música barroca (SADIE, 2001, 2). A outra ária, *Caro Mio Ben*, é napolitana, um pouco posterior à de Caccini, composta por Tommaso Giordani, (1730-1806) e mostra sentimento lírico equivalente. Os dois autores das árias também compuseram óperas. As árias *Caro Mio Ben* e *Amarillis* mostram coincidências no sentimento lírico-amoroso e na letra com a ária da ópera *Áttila*, mostrando um momento de transição entre a poesia musicada do Trovadorismo transposta para a ópera que coincidentemente surge na época de Tommaso Giordani e Giuglio Caccine. O momento de transição do trovadorismo para a ópera encontra-se na relação entre *Amarilli* e *Caro Mio Ben* que se relacionam com a ópera *Áttila*. *Caro Mio Bem* apresenta similaridade na letra com a ópera *Áttila*, Odabella diz: “Apiede-se do meu martírio, você é o único que minha alma ama com um imenso amor, Creia-me, meu coração é puro, Sempre te fui fiel.” *Caro Mio Ben*, apresenta composição muito similar que diz: “Caro meu bem, creia-me ao menos, que sem você o meu coração se enfraquece. O seu fiel suspira sempre, cessa, cruel, tanto rigor.” Segundo Keith Spence, a primeira ópera é composta em Florença,

amor? / Creia por favor; e se i temor te assalta, / Duvidar não te vale. / Abra-me o peito e verá escrito no coração: *Amarilli, Amarilli, Amarilli, / Amarilli é o meu amor.* (SADIE, 2001).

em 1597. Elaborada por um grupo de artistas eruditos e nobres, é uma tentativa de regresso à simplicidade do antigo drama grego. Os compositores desta época sentiram que entrelaçar as linhas complexas do som da música eclesiástica medieval e dos madrigais seculares era um processo demasiado complicado e que a emoção ficava abafada num labirinto de notas. As palavras deviam ser declamadas de maneira mais inteligível possível (SPENCE, 1979, 76). A inclusão da ópera *Átilla* com similaridade de composição mostra o momento de transição musical do final do século XVI, quando um grupo de nobres italianos pretendeu libertar a música da complexidade renascentista e restaurar o espírito de pureza que existia nas peças gregas. Combinaram a arte da canção com o drama narrativo (SPENCE, 76, 1979) A alusão às três árias, *Caro Mio Ben*, *Amarillis* em duplicata no mesmo parágrafo das rubricas e depois *Te sol, te sol quest'anima* mostram que o autor mantém composição similar às alusões dos precursores da psicologia como Jung, Freud, Otto Rank, Ernest Becker, Stanislav Grof em uma alusão múltipla. As alusões às árias, à psicologia e aos arquétipos do Bem e do Mal, na história de Fausto, remetem a um momento de transição da época medieval para a contemporaneidade, também ligando-se à alusão a Galileu Galilei na experiência com o raciocínio abstrato científico que utilizamos na modernidade. O autor procura mostrar-nos um momento de transição na música com o amor, no trovadorismo e na ópera, na psicologia e religião com seus arquétipos do Bem e do Mal, bem como na ciência. A Idade Média transita para o Renascimento e chega à contemporaneidade irlandesa.

Caro Mio Ben e *Amarillis* remetem ao grande amor que Gretchen sente por Fausto quando este a abandona, porém Fausto está mais entretido com Mefistófeles. Fausto em Goethe, não está mais interessado em Gretchen, e sim em sua Helena, por quem tem grande paixão e que alude ao amor que JPW sente por sua Helena, agora que ela o deixou. Fausto, em *Mefistófeles*, não se importou com seu filho recém-nascido, abandonando Margarida, que comete o infanticídio. Mona ao revelar que Karen-Marie é uma fantasia para compensar sua frustração em não ter filhos também comete o infanticídio. Durante a orgia das bruxas, em *Mefistófeles*, Fausto tem uma visão de Margarida, com uma estranha linha vermelha ao redor de seu pescoço, mas Mefistófeles o convence que é uma aparição da Medusa e ele é iludido pelo mundo e prazeres que Mefistófeles lhe oferece. Os medos de Fausto pelas visões de Margareta

provaram ser bem fundamentados. Gretchen é condenada por assassinar sua mãe e seu filho recém-nascido. Mona e sua afilhada Karen-Marie aludem à Gretchen com seu recém-nascido. Na Cena Oito, JPW assim que Mona sai de seu consultório toma mais algumas pílulas de Mantrax, seguidas de bons goles de vodka. Tem uma repentina cólica de estômago da qual se recupera rapidamente. Em seguida envolve-se com seu demônio, o Gigli, da ópera *Mefistófeles*, que ele ouve na vitrola. Está ouvindo a ária *Tu sol quest anima*, de *Áttila*, com Elisabeth Rethberg,¹⁹⁵ Ezio Pinza e Gigli em um trio. Rethberg, Gigli e Pinza cantam juntos o Ato III, da ópera *Attila*, de Verdi. A ópera em três Atos ocorre no século V, na Aquiléia, cidade que foi saqueada pela invasão dos bárbaros Hunos, comandados por Átila. Na ópera, Uldino, um jovem bretão, escravo de Átila, apresenta-lhe um grupo de virgens da cidade que foram poupadas do massacre após terem lutado corajosamente ao lado de suas famílias massacradas. Entre o grupo encontra-se Odabella, que testemunhou seu pai sendo assassinado e que também acredita que Foresto, a quem ama, esteja morto. Átila, impressionado por sua beleza, a leva para fazer parte de sua corte. Odabella finge submeter-se a ele, mas jura e planeja a vingança. Ézio, um general romano que se opõe ao atual Imperador Romano Valentiniano, oferece ajuda a Átila em suas futuras campanhas em troca do comando da Itália. Átila recusa a proposta indignado, uma vez que planeja conquistar Roma e o resto da Itália pela força. Ézio recusa qualquer aliança e diz que continuará como seu inimigo no campo de batalha. A ária *Te sol, te sol quest'anima*, encontra-se na Quarta Cena, do Terceiro Ato. As rubricas em *Gigli Concert* indicam que a soprano de abertura deve ser associada com Mona, o tenor solo com a ação de JPW e o solo baixo que se segue deve ser relacionado com a entrada do Irlandês e associado com a sua ação. Elisabeth canta como soprano; Gigli, como tenor e Pinza como baixo.

Na ópera *Mefistófeles*, Odabella alude a Mona em seu papel de Gretchen, amedrontada ainda pela presença da morte de sua mãe, como também pela sua própria morte com seu câncer de pâncreas. Foresto é o Fausto apaixonado pelos

¹⁹⁵ A gravação foi feita em dezembro de 1930 pela Obert-Thorn, Mark. Elisabeth Rethberg (1894-1976), soprano alemã, foi muito famosa entre as décadas de 1920 e 1940. Era muito admirada pelo timbre de voz puro e fina inteligência musical. Ficou consagrada por suas performances nas heroínas de Mozart e Verdi. Fez sua estréia no Metropolitan Opera, com Aída. Mudou-se para os Estados Unidos, permanecendo durante mais vinte temporadas. Ezio Pinza (1892-1957) é lembrado por sua performance

prazeres mundanos, que reconquista sua Gretchen ou Mona por alguns momentos enquanto ela está aprisionada e na iminência da morte. Como também é Odabella que quer assassinar Átilla, também está próxima de sua própria morte. Mona ainda tem sonhos de ser a esposa de um fazendeiro e sente que as pessoas desperdiçam muito a energia no mundo que poderia ser utilizada para amenizar a dor e ser dedicada mais às crianças. Porém, ela diz a JPW que agora é tarde demais e pela primeira vez sente JPW tão próximo. Odabella arrisca sua vida ao casar-se com Átilla, reconhecendo a presença do mal assim como Gretchen vê o mal em Mefistófeles, que apressa Fausto e não deixa que ele fique por muito tempo com ela em sua cela. Ela se recusa a aceitar o que Fausto lhe oferece, preferindo a morte para redimir seus pecados e conseguindo o perdão divino. Odabella não pode se entregar a Átilla. Gretchen corresponde a Mona na cena em que JPW, ao saber de sua eminente morte fica mais próximo em seu relacionamento aludindo a um momento de aproximação que Fausto e Gretchen têm juntos quando ele a visita no cativeiro em *Fausto*, de Goethe. JPW desliga a vitrola com a voz de Gigli, como demônio Mefistófeles, por alguns momentos e aproxima-se de Mona. Mefistófeles não está presente por pouco tempo. Ézio, o general romano é o nosso Benimilo, italiano, que representa a sua nação irlandesa, mostrando problemas com sua cidadania, tendo nascido em outro país e assumindo a nacionalidade do país que vive, a Irlanda. Ele não aceita sua própria identidade, defendendo a italiana, apesar de morar na Irlanda, imigrante em seu próprio país. Benimilo é como Ézio, um general que trai sua pátria, Itália. Benimilo chega assim que Mona sai. Ele veio despedir-se e contar que está tudo bem. Os itinerantes foram embora, mediante algum pagamento e ele reatou com sua esposa. Benimilo aconselha que JPW volte para casa, pois caso fique “eles” o matarão. Sua visita é rápida. Tão logo sai, JPW liga a vitrola e ouve o trio cantando *Te sol, te sol quest’anima*. Agora parece discernir as palavras com que Gigli canta sua ária. Aproveita para tomar mais algumas pílulas de Mantrax. Mefistófeles, na voz de Gigli conseguiu influenciar JPW como Mefistófeles influenciou Fausto, em *Mefistófeles*, de Boito. JPW besunta um sanduíche com geleia e coloca muitas pílulas de Mantrax como recheio e come acompanhando tudo com muita vodka. Ele está cometendo suicídio e deixando o lado de Gigli assumir e diz: “Esta noite eu vou fazer mágicas. Se um homem pode curvar

de *Becque* em *South Pacific*, porém era um baixo espetacular e astro de ópera internacional. A sua voz era caracteristicamente vibrante e sua linha vocal musical.

uma colher com o firme e constante olhar, eu vou cantar como Gigli ou morrer”.¹⁹⁶ Ele canta *Tu che a Dio spiegasti l’ali*, de *Lucia di Lamemmor* até que termine e então desmaia. Acorda às seis horas da manhã, pedindo que sua mãe não o deixe no escuro e percebe que não está morto. Fica horrorizado, toma fôlego e resmunga para verificar o ocorrido. Verifica se a vitrola está desconectada da tomada. Coloca em seguida algumas coisas dentro da velha maleta de couro e o que restou da vodka em seu bolso. Quando está para sair tem uma idéia, liga a vitrola, pressionando o botão para repetir a operação, e convida a música a tocar em direção à janela aberta. Gigli canta *O Paradiso* enquanto JPW tece um último comentário: “Não se importe com a pocilga, Benimillo...a humanidade ainda possui um ouvido delicado... é isso aí... é isso aí... cante para sempre”.¹⁹⁷ A menção de *O Paradiso* alude ao último ato de *Mefistófeles*. Gretchen é condenada e Mefistófeles leva Fausto à clássica noite de Walpurgis onde encontra sua Helena de Tróia e com ela tem um idílio amoroso. Gretchen foi condenada porém ainda mantém a pureza e inocência de uma menina não sendo após a morte levada ao Inferno e provavelmente ao Paraíso. É provável que JPW esqueça Mona, sua Gretchen, e provavelmente volte a ligar para Helena, continuando a vida humana onde o homem esquece de viver a sua presente realidade e idealiza outra em sua subjetiva mente de homem moderno. JPW provavelmente continuará em sua *Noite de Valpurgis Clássica* na Irlanda contemporânea à procura dos prazeres de seu amor não correspondido.

Além das árias que dão atmosfera às ações das personagens em *Gigli Concert* e que ao mesmo tempo reescrevem a história de Fausto através das histórias das óperas ou canções, bem como de *Mefistófeles*, que é uma reescritura a partir de *Fausto*, de Goethe, que por sua vez foi reescrito a partir de *Uma Trágica História de Dr. Fausto*, de Marlowe, temos as alusões e citações que tecem a malha da realidade na contemporaneidade. Murphy utiliza-se de precursores da Psicologia contemporânea com alusões múltiplas que tem como finalidade uma superestrutura que sustenta toda uma forma de composição em *Gigli Concert*. Estas alusões de suporte estrutural também foram encontradas em *The Morning After Optimism* e *The Sanctuary Lamp*. O

¹⁹⁶ “*This night I’ll conjure. If man can bend a spoon with beady steadfast eye, I’ll sing like Gigli or I’ll die.*” (MURPHY, 1994, 238)

¹⁹⁷ “*Do not mind the pig-sty, Benimillo...mankind still has a delicate ear... That’s it...that’s it... sing on forever...*” (MURPHY, 1994, 240)

dinamologista charlatão mostra-se um entendido em Psicologia, utilizando-se de conceituados autores para fazer a sua terapia com Benimilo. JPW está ressentido pela forma com que o Irlandês o tratou: de charlatão e parasita, tão logo melhorou, dizendo que havia um fedor no chiqueiro que era o seu escritório. Com seu orgulho ferido JPW revida, mencionando algumas obras que usou na terapia. Roubou a primeira da biblioteca e outras recebeu como doação: “Kierkegaard, leia-o, faz sentido, roubado da Biblioteca South Side. Aqui, Jung, Freud, Otto Rank, Ernest Becker, Stanislav Grof, doações anônimas em sua causa”.¹⁹⁸ A citação desses autores insere seus textos dentro do intertexto da terapia realizada por JPW, contextualizando a peça *Gigli Concert* dentro da contemporaneidade, pois são precursores da Psicologia moderna. Consideramos a citação e a alusão como formas de intertextualidade. Ao mencionar os nomes desses teóricos Murphy utiliza-se de citações em multiplicidade e ao incorporá-los em sua teoria ao longo de *Gigli Concert*, na atuação dos dois personagens durante a terapia, utiliza-se de alusões. Consideramos as alusões segundo o conceito de José Luíz Fiorin: “Na alusão não se citam as palavras (todas ou quase todas), mas reproduzem-se construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras, sendo que todas mantêm relações hiperonímicas com o mesmo hiperônimo ou são figurativizações do mesmo tema.” (FIORIN, 31, 1999). A primeira citação com o nome de “Jung”¹⁹⁹ tem sua correspondente alusão no intertexto referindo-se a arquétipos. Para Jung, dentro do inconsciente coletivo há “estruturas” psíquicas ou arquétipos que dão origem tanto às fantasias individuais quanto às mitologias de um povo. Os arquétipos do Bem e do Mal são muito comuns em todas as culturas humanas e para Fadiman uma extensa variedade de símbolos pode ser associada a um dado arquétípico como imagens míticas de mulheres como Vênus, Virgem Maria, mãe natureza ou símbolos de apoio como a Igreja e o Paraíso (FADIMAN & FRAGER, 1939, 51). O demônio na forma do tenor Gigli, demonstra um símbolo do inconsciente de Benimilo. Para Jung, os conteúdos de um arquétipo podem ser integrados na consciência, mas eles próprios não têm esta capacidade. É necessário que Benimilo

¹⁹⁸ “ (...) Kierkegaard, you read it, make sense of it, stolen out of the South Side Library. Here Jung, Freud, Otto Rank, Ernest Becker, Stanislav Grof, anonymous donations to your cause, courtesy of Eason's, Greene's – Trinity College! Heidegger (...)” (MURPHY, 1994, 226).

¹⁹⁹ Carl Gustav Jung (1875-1961) psiquiatra e psicólogo suíço, cuja teoria pós-freudiana da psicanálise, denominada psicologia analítica, salientava as influências positivas de impulsos arraigados, ligava a psicologia individual a padrões culturais arquetípicos e exerceu grande influência sobre o pensamento do século XX em muitos outros campos, entre eles a história, a religião e as artes (ROHMANN, 2000, 228).

conscientize-se da problemática do cantar para que a energia psíquica que está se mostrando em forma de arquétipo como Mefistófeles torne-se racional e normalize seu comportamento social. Alusivamente, Murphy coloca-nos o que o paciente denomina como demônio, sob prisma da Psicologia moderna, um arquétipo, em uma projeção de energia. JPW em sua terapia, não considera o Irlandês seriamente quando ele menciona que Gigli é o demônio. “Ele é o? Oh por Deus, Benimilo, sai dessa”.²⁰⁰ Um conceito religioso do Renascimento se torna na contemporaneidade um conceito de Psicologia. E o Irlandês reconhece que isso de fato é uma coisa ridícula e estúpida de se dizer. JPW utiliza-se da teoria moderna da Psicologia para tentar explicar o desejo de Benimilo de querer cantar de Benimilo e explicar o demônio. O que no Renascimento era visto como uma entidade do Mal, na modernidade toma a forma de um fenômeno psíquico da mente. Para Leandro Karnal, no início do Renascimento o demônio tinha atingido uma importância ímpar. Tornou-se unanimidade dos cristãos, luteranos, calvinistas e católicos que estavam convencidos de seu poder. No século XVII, começa a decadência do mito do Mal, em parte por uma laicização do mundo. O universo teológico e mágico vai cedendo lugar a causas materiais. Crescem formas de evitar o infortúnio, aumenta a confiança no indivíduo e na força da vontade diante do destino. Intelectuais do século XVIII preferem Voltaire e Locke ao *Malleus Maleficarum*. No século XIX, médicos passam a acreditar em micróbios e no século XX, os psicanalistas explicam sintomas que eram atribuídos a possessões. O mundo de Freud e de Newton tem pouco espaço para Deus ou sua corte inversa (KARNAL, s/d, 98).

Ao citar cada psicoterapeuta, o autor alude a um tipo diferente de terapia e emoção que JPW utiliza em seu paciente, bem como insere a terapia de tais precursores de psicologia em alusões no texto de *Gigli Concert*. Nesse processo de composição em *Gigli Concert*, Murphy mostra como a Psicologia explica o comportamento do homem moderno, na personagem de JPW, com os arquétipos religiosos do Bem e do Mal, da Idade Média e do Renascimento que culminam em uma possível explicação psicológica na modernidade.

Ao colocar alusões discursivas, no mesmo texto, que se complementam com as citações de nomes dos próprios autores como Jung, Freud, Otto Rank, Ernest Becker,

²⁰⁰ “He’s the? Oh for God’s sake, Benimillo, snap out of it.” (MURPHY, 1994, 184).

Stanislav Grof o autor utiliza a polifonia. As alusões e citações são mecanismos de intertextualidade e constroem a polifonia com os outros textos. Para José Luíz Fiorin, a intertextualidade e a interdiscursividade concernem à questão das vozes e, mais ainda, à questão bivocal de que falava Bakhtin, quando um texto ou um discurso ressoa outro texto ou outro discurso, tendo sob a voz de um enunciador, a de outro (FIORIN, 1999, 34). Segundo Isidoro Blikstein, o discurso seja qual for, nunca é totalmente autônomo. Suportado por toda uma intertextualidade, o discurso não é falado por uma única voz, mas por muitas vozes, geradoras de muitos textos que se entrecruzam no tempo e no espaço, a tal ponto que se faz necessária toda uma escavação “filosófico-semiótica”, para recuperar a significação profunda desta polifonia (BLIKSTEIN, 1999, 5). As alusões e as citações às árias de música e aos precursores da psicologia criam uma polifonia em *Gigli Concert*, além das diferentes vozes com fontes em *Fausto*, de Goethe, Marlowe e Boito.

Tom Murphy também utiliza alusões discursivas à *anima* e *animus* de Jung em *Gigli Concert*. Para Rohman, uma característica importante no conceito de consciência de Jung é expresso na *persona* do indivíduo, “a face pública” e o “eu social”. A *anima* representaria o oposto inconsciente da nossa *persona* “pública” nos traços que escondemos até de nos mesmos porque se chocam com nossa auto-imagem consciente; isso se aplica em especial aos atributos do sexo oposto, o lado “feminino” dos homens (*anima*) e o lado “masculino” das mulheres (*animus*) (ROHMANN, 2000, 229). Para Jung a *anima* ou *animus* é a personificação da natureza feminina do inconsciente do homem e da natureza masculina do inconsciente da mulher. Tal bissexualidade psíquica é o reflexo de um fato biológico; o maior número de gens masculinos (ou femininos). Desde a origem todo o homem traz em si a imagem da mulher; não a imagem desta ou daquela mulher, mas a de um *tipo* determinado. Tal imagem é, no fundo um conglomerado hereditário inconsciente, de origem remota, incrustada no sistema vivo, tipo de todas as experiências da linhagem ancestral em torno do ser feminino, resíduo de todas as impressões fornecidas pela mulher, sistema de adaptação psíquico herdado, o mesmo acontecendo à mulher (JUNG, 1975, 351). Benimilo parece estar sofrendo de uma *anima* que esconde sua *persona* quase que completamente configurando-se na personificação do tenor Gigli, e assumindo sua identidade. Ele quer cantar como o tenor italiano, uma vez que os melhores momentos

de sua vida ocorreram quando representou o papel de uma mulher. Em sua adolescência, Benimilo não era um grande tenor, mas era o melhor da sua redondeza. Ele cantava o canto gregoriano no coro e todo o tipo de árias como as músicas de Rossini e Gounod. Um dia, três jovens vieram de Macerata para convidá-lo a cantar em uma opereta. A idéia era que ele representasse o papel de uma garota tendo que se vestir de mulher. Sua mãe a princípio disse que era impossível, fora de questão, e não permitiu. Porém, eles retornaram e insistiram. O pai concordou. Foi um tremendo sucesso. Benimilo apegou-se a um papel vivido em sua adolescência, quando foi muito aplaudido. Naquela época, ele não acreditava que aquilo tudo era em sua homenagem.

Dois pontos fortes apresentam-se na composição psicológica do Irlandês: a vontade de travestir-se e cantar no palco. O real na pessoa do personagem torna-se a personificação em Beniamino Gigli que é irreal em *Gigli Concert*. Para a construção do personagem de Benimilo, Murphy alude a Beniamino Gigli, tenor considerado como o único e verdadeiro sucessor do lendário Enrique Caruso, que coincidentemente como Benimilo, nasceu em uma pequena cidade de Recanati, perto de Ancona, na costa adriática chamada Macerata, onde atuou ainda rapaz, aos dezessete anos de idade como uma heroína em uma produção de estudantes na opereta *La Fuga di Angelica* (“A Fuga de Angélica”). Isto coincide com a vida de Benimilo em sua terra natal. Gigli veio de uma família pobre e de poucas posses e teve que trabalhar pelos seus estudos, primeiramente em uma farmácia e depois como um empregado doméstico. Essa narrativa da verdadeira vida do tenor coincide com a narrativa do personagem de Benimilo, em *Gigli Concert* que também trabalhava na farmácia como um menino de recados e uma espécie de faz-tudo. Em 1932, Gigli tem problemas com seu salário em decorrência da crise econômica e da redução de taxas pelo governo. Ele deixa seu contrato no Metropolitan em Nova York e retorna à Itália, permanecendo lá por toda a década. Seu retorno à Itália coincide com o retorno de Benimilo à Itália nas suas memórias passadas de terra natal. A *persona* do Irlandês parece mascarar-se na personalidade de um personagem histórico. Para Nicholas Grene, a personificação do irlandês Benimilo no tenor Beniamino Gigli representa um tipo de fuga de sua própria identidade, uma alternativa para a perfeição formal para aquela classe de trabalhadores que fazem trabalho bruto no mundo inadequado em que os

personagens vivem. Posteriormente, o personagem apresenta a sua história verdadeira quando fala de sua adolescência na Itália – uma classe social destituída de formação; tendo em seu irmão mais velho uma pessoa tirânica e abusiva; sem a romântica ascensão à fortuna e à fama como vemos no lendário Gigli (GRENE, 2004, 213). A “persona” em Benimilo apresenta-se através de sua *anima*, usualmente parte de um inconsciente coletivo e pessoal não visível no consciente, mas que por decorrência de alguma forma de repressão na personagem mostra-se consciente em uma vontade irreprimível de querer cantar como Beniamino Gigli. As alusões à psicologia de Jung mostram-se inseridas na peça através de uma decodificação que o leitor ou o público faz. Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Paródia*, diz que: “algumas referências a outros textos são claramente explícitas ao público, enquanto que outras são de difícil percepção, e conseqüentemente são incorporadas no contexto da obra como um todo”. A identidade estrutural do texto dependerá de uma coincidência em nível de estratégia de decodificação (reconhecimento e interpretação por parte do público e de codificação que o autor deu à obra (HUTCHEON, 1985, 85). Porém, apenas o reconhecimento de outro texto não é suficiente para que o sentido seja incorporado ao texto que está sendo decodificado. Como John Frow afirma, “o importante na interpretação textual não é a identificação em si de um texto em particular, mas a estrutura discursiva à qual pertence que implica em um tipo de conhecimento que se espera como relevante para a leitura do texto (FROW, 1993, 46). O leitor reconhecerá o discurso da psicologia de Jung se tiver conhecimento dos arquétipos ou de alguma idéia de repressão psicológica e suas conseqüências no ser humano. Caso o leitor ou público não reconheça a alusão à psicologia junguiana, não se reconhecerá também a idéia da “persona” como manifestação do ego e a leitura será parcial e não completamente decodificada segundo a intenção do autor. Murphy construiu personagens apresentando problemas psicológicos, simulando uma terapia real que se mostra irreal, uma vez que a coerência textual de composição tece uma irrealidade dentro da camada de realidade em que os personagens estão inseridos, com traços de surrealismo. Trata-se de uma terapia, mas que tem como pano de fundo a possessão demoníaca na ironia e no espírito de época, não de Goethe na Alemanha, mas de Murphy na Irlanda, de cantar como um tenor famoso. Benimilo e JPW enfrentam o caos em suas mentes, em um delírio entre o real e o irreal, o suicídio

e a demência, porém encontram um caminho para o equilíbrio através de uma autoconscientização e transformação.

Encontramos a citação a Freud com correspondentes alusões inseridas no texto de *Gigli Concert* através da atuação dos personagens JPW e Benimilo. Freud (1856-1939), médico e psiquiatra austríaco, criador da psicanálise e autor da teoria do inconsciente transformou fundamentalmente as idéias sobre a personalidade. Segundo Chris Rohmann, na sua Teoria da Sedução, Freud reconhece fantasias incestuosas além dos abusos reais, sendo um dos primeiros exemplos na convicção de que as sementes das neuroses adultas estão semeadas no desenvolvimento psicosssexual (ROHMANN, 2000, 170). Pode-se, de uma maneira muito simplista, traçar um paralelo entre os sintomas que Benimilo apresenta e a teoria freudiana, mostrando que Murphy teve a intenção de aludir ao psiquiatra austríaco em seu texto. Benimilo teve uma péssima noite, brigou com sua esposa, embebedou-se, rugiu obscenidades e como consequência sua esposa fez as malas e saiu de casa, levando o filho. Benimilo chega três horas adiantado para a consulta com JPW, em um domingo de manhã, em um estado desesperador. JPW decide então definitivamente consertar o Irlandês com sua terapia. Começa a falar sobre seu primeiro encontro sexual quando criança, pedindo que Benimilo fale somente de assuntos sexuais, caso contrário não será ouvido. Benimilo então fala de sua primeira experiência sexual aos vinte e três anos e conta como ficou entusiasmado. Correu para contar para seu irmão Danny. Discorre também sobre seu relacionamento com seus irmãos, seu irmão mais velho, que assumiu o lugar de seu pai em casa e era muito autoritário. Após contar sobre sua infância e primeiras experiências sexuais Benimilo tem um acesso de rugidos, choro, gritos e, embora ainda mostre a vontade de cantar, mostra-se mais relaxado e controlado. Parece que ele começa a melhorar quando fala dos seus problemas de infância e de sua sexualidade. Murphy constrói a história colocando um pouco sobre a terapia de cada teoria psicanalítica que leu. Encontramos no desabafo de Benimilo uma alusão a Freud com os problemas de infância que têm seu desenvolvimento em neuroses da infância. As alusões à psicologia não necessariamente correspondem às teorias psicanalíticas em sua íntegra no original, mas fazem com que se tenha certas impressões e sentimentos durante a leitura, lembrando os autores das teorias de psicologia, mesmo que parcial ou superficialmente. As alusões, segundo José Luiz

Fiorin, são processos de intertextualidade na incorporação de um texto em outro texto, ou para reproduzir o sentido incorporado, ou para transformá-lo.” (FIORIN, 1999, 30). Algumas destas alusões são claramente explícitas ao público, enquanto que outras são de difícil percepção e são naturalizadas e adaptadas ao contexto da obra no seu todo: “A identidade estrutural do texto dependerá de uma coincidência a nível de estratégia de decodificação (reconhecimento e interpretação por parte do público e de codificação que o autor deu à obra”.²⁰¹ (HUTCHEON, 51, 1985). Caso o público não reconheça a codificação dada pelo autor as alusões serão naturalizadas na obra e não interpretadas conforme a codificação do autor. A técnica de composição de Tom Murphy volta a repetir-se, primeiramente através de uma citação com o nome de Freud e depois através de uma alusão discursiva à sua terapia que tem como explicação que a grande maioria dos problemas psicológicos na sexualidade adulta tem como causa problemas sexuais não resolvidos na infância e na família.²⁰²

Outra alusão discursiva a Freud parece formar-se quando JPW menciona sua teoria terapêutica através de três círculos simbolizando processos psíquicos ou metafísicos. O problema de Benimilo é explicado através de três círculos definidos como *pools*²⁰³ elementares. O primeiro dos círculos contém um útero cósmico, a piscina do ser, existir. Mais abaixo, chega-se ao segundo círculo, onde temos a existência do aqui e do agora. Este círculo é perfeito em sua forma, porém dentro dele encontra-se muita confusão. Círculos dentro de círculos, concêntricos e excêntricos, não tendo os mesmos centros, com linhas retorcidas, objetos em torvelinho, e no fundo, uma região escura, desespero, o que Benimilo sente. O problema do Irlandês é encontrar uma região de clareza, que existe na segunda piscina. Porém, paradoxalmente será da área escura, da elevação da escuridão do desespero, do segundo círculo, que a solução aparecerá. Segundo JPW, o caminho é esquadrihar a piscina central, o

²⁰² Para Sigmund Freud, à medida que um bebê se transforma em criança, uma criança em adolescente e um adolescente em adulto, ocorrem mudanças marcantes no que é desejado e em como estes desejos são satisfeitos. As modificações nas formas de gratificação e as áreas físicas de gratificação são os elementos básicos na descrição de Freud das fases de desenvolvimento. Freud usa o termo *fixação* para descrever o que ocorre quando uma pessoa não progride normalmente de uma fase para outra, mas permanece muito envolvida numa fase particular. Uma pessoa fixada em uma determinada fase preferirá satisfazer suas necessidades de forma mais simples ou infantil, ao invés dos modos mais adultos que resultariam de um desenvolvimento normal. As fases de desenvolvimento seriam: oral, anal, fálica e genital (FADIMAN & FRAGE, 1939, 12-13).

²⁰³ poça, piscina . (CROWTHER, 1998, 895).

círculo do meio, e localizar as linhas retorcidas, círculos e alguns nós. Tais áreas quando esquadrihadas poderão apresentar sério risco, necessitando não somente de concentração, mas um encontro estranho e muito singular. O terceiro círculo é o mais perigoso. Um pequeno passo em falso em relação ao objetivo a ser alcançado e acaba-se na “terra da banana”.²⁰⁴ As piscinas parecem aludir à teoria freudiana de Consciente, Pré-consciente e Inconsciente, sendo “*banana land*”, o inconsciente. Segundo Fadiman & Frager, a teoria de Freud tem três elementos principais: o Consciente, que inclui tudo o que estamos cientes num dado momento; o Inconsciente, que engloba os elementos instintivos, além do material reprimido pela consciência e o Pré-consciente, que é uma parte do inconsciente, mas que pode tornar-se consciente com facilidade (FADIMAN & FRAGER, 1939, 7). Provavelmente, JPW está tentando fazer Benimilo tornar-se consciente de sua vontade de cantar para acessar alguma região de seu inconsciente. Deve-se notar que pelo fato de JPW e Benimilo mostrarem-se em uma relação similar a psicólogo ou psiquiatra com paciente alude-se a uma terapia dos precursores e fundadores da ciência da Psicologia, Freud e Jung, considerados os pais da Psicologia moderna.

Outra citação em *Gigli Concert* é a Otto Rank²⁰⁵ (1906-1926), psicólogo e psicanalista com sua terapia do “aqui e agora” que JPW cita ao descrever os círculos: “Nós viajamos por esta linha até a segunda piscina, a existência do aqui-e-agora.” Segundo E. J. Lieberman, Rank foi o discípulo mais próximo de Freud, mas que rompeu com a psicanálise na idade dos quarenta anos. Desenvolveu uma psicoterapia mais ativa e igualitária que dava ênfase no “aqui-e-agora”, ao relacionamento real, na mente consciente e na vontade contrariando Freud que ignorava a vontade e deixava o paciente à mercê do terapeuta para encontrar o caminho certo. Para Rank, o inconsciente não é tão importante como o consciente. Considerava-se a neurose como um impedimento para a criatividade (LIEBERMAN, 1985, 1-3). JPW não pede que

²⁰⁴ “*banana land*” (MURPHY, 1994, 202).

²⁰⁵ Otto Rank estendeu seus estudos à teoria psicanalítica, ao estudo das lendas, do mito, da arte e outros trabalhos sobre criatividade. Trabalhou em conjunto com Freud, tendo seu nome em muitos trabalhos de Freud como referência. Foi primeiro secretário da Sociedade Psicoanalítica e membro do Comitê do Anel dos 7 com Freud. Após seu rompimento com Freud escreveu seus principais trabalhos no desenvolvimento da psicologia, enfatizando a experiência consciente, o presente, a escolha, responsabilidade e ação em contraste com a terapia tradicional freudiana que enfatizava o inconsciente, a história do passado, os impulsos, o determinismo e o *insight* intelectual. Rank também escreveu sobre terapia com “Will Therapy” e sobre filosofia “Truth and Reality.” (LIEBERMAN, 1985, 1-3).

Benimilo reprima sua vontade de cantar, ao contrario, promete-lhe que cantará em uma próxima terapia, não lhe negando o “aqui-e-agora”. O irlandês depois de um acesso de choro diz: “Cantar? Cantar?” e JPW lhe responde: “Eu entendo. Nós o faremos”.²⁰⁶

Ainda seguindo o conjunto das citações aos precursores da Psicologia com suas correspondentes alusões temos no texto de *Gigli Concert* uma alusão a Stanislav Grof (1856-1939), psiquiatra tcheco muito conhecido no campo dos estudos da consciência. Explorou os usos terapêuticos do LSD, no Instituto de Pesquisa Psiquiátrico de Praga, na década de 1960. Para E. J. Liberman, ele também desenvolveu uma terapia denominada de Respiração Holotrópica, que não utilizava drogas para o auto-conhecimento com a utilização de recursos muito simples como uma respiração mais rápida, música e um certo tipo de trabalho de corpo para liberar a energia. Grof encontrou estados similares de consciência entre as duas terapias, porém na Holotrópica com resultados mais controlados. Ele concluiu que o LSD e os demais alucinógenos, como a psilocibina, a mescalina, a triptamina e semelhantes, funcionam como amplificadores e catalisadores das atividades psíquicas, capazes de abrir a consciência às percepções incomuns e precipitar experiências extraordinárias (LIEBERMAN, 1985, 1-3). Ao construir o personagem Benimilo utilizando a droga Mantrax misturada com vodka, Murphy descreve um estado alterado de consciência, com Benimilo querendo cantar como Gigli e interpretando-o como um demônio em consequência dos barbitúricos que toma. Uma das explicações plausíveis para Murphy aludir a Grof é de que Benimilo pode estar vivenciando um destes estados de consciência, e seu mundo material do dia-a-dia parece diferente, uma vez que o que é real e irreal parece tornar-se um só. O seu mundo material parece menos real e o mundo dos seres arquetípicos, no caso o demônio Gigli, torna-se muito convincente para ele. Convém mencionar que Declan Kiberd considera todos os acontecimentos no consultório de JPW como irrealis e frutos da sombra²⁰⁷, similar ao alter-ego ou duplo. O

²⁰⁶ "Irish Man: To sing? To sing? JPW: I know. We'll do it." (MURPHY, 1994, 219).

²⁰⁷ Segundo Jung, a sombra é a parte inferior da personalidade, soma de todos os elementos psíquicos pessoais e coletivos que, incompatíveis com a forma de vida consciente, não foram vividos e se unem ao inconsciente, formando uma personalidade parcial, relativamente autônoma, com tendências opostas à do consciente. Enquanto elemento do inconsciente pessoal, a sombra procede do eu; enquanto arquetipo do “eterno antagonista”, procede do inconsciente coletivo. A tarefa do início da análise é tornar a sombra consciente. Negligenciar e recalcar a sombra ou identificar o eu com ela pode

Irlandês seria o resultado da criação do ego patológico de JPW. Seria a sua vaidade e a força que nos termos de Otto Rank é um exemplo perfeito do ego de amor mórbido, que impede a formação de uma personalidade equilibrada (RANK, 1971, 48). JPW King apresenta grande demanda de energia para com Helen e sua inabilidade para o amor é percebida por Mona. O Irlandês e Mona desaparecem tão logo JPW consegue cantar e é curado pela oferta de Mona de um amor incondicional (KIBERD, 2000, 157).

A última alusão, que encontramos para com as citações em multiplicidade é ao filósofo Kierkegaard²⁰⁸ (1813-1855), considerado por muitos historiadores como o primeiro representante da filosofia existencialista. A alusão ocorre quando JPW apresenta os círculos a Benimilo, explicando o tratamento terapêutico, menciona a palavra “desespero” várias vezes. Ele diz que a tarefa será acessar o segundo círculo, que no fundo possui uma área escura, um sedimento, “o desespero”. Ele classifica três principais pontos em sua terapia: em primeiro lugar, a culpa existencial; em segundo, o demônio gêmeo paralisante, a síndrome do eu-sou-quem-eu-sou e em terceiro, o desespero. Murphy provavelmente alude ao ensaio de Kierkegaard: “O Desespero Humano”. Em um dos tópicos deste ensaio, o filósofo discute o desespero sob a categoria da consciência. A consciência quando aumenta mede a intensidade sempre crescente do desespero, que quanto mais aumenta, mais intenso se torna. O fato, visível em toda parte, é sobretudo nos dois extremos do desespero. O do diabo é o mais intenso de todos, do diabo, do espírito puro, e, por essa razão, consciência e limpidez absolutas; sem nada de obscuro nele que possa servir de desculpa, de atenuante: por isso o seu desespero é o próprio cume do desafio. Eis o máximo. No mínimo, é um estado, uma espécie de inocência, sem nenhuma aparência de desespero. Assim, no mais elevado da inconsciência, o desespero está no seu menor grau, a tal ponto que quase nos perguntamos se ainda é lícito dar-lhe esse nome (KIERKEGAARD, 1979, 217). Benimilo sob este ponto de vista acessou um grau maior de consciência e está em contato com um grau maior de desespero. A volta ao estado de inconsciência seria para Kierkegaard um estado de normalidade, onde o homem

determinar dissociações perigosas. Como ela é próxima do mundo dos instintos, é indispensável levá-la continuamente em consideração (JUNG, 1975, 359).

²⁰⁸ Seus principais ensaios discutem a existência e a razão, a angústia da sensualidade, a existência autêntica, o estético e o ético. Entre suas principais obras destacam-se *Sobre o Conceito de Ironia* (1841), *Discursos Edificantes* (1843/44), *Um Fragmento de Vida* (1842), *Temor e Tremor* (1843), *O Desespero Humano* (1849).

não estaria em contato com seus arquétipos na íntegra; no caso de Benimilo, ele está em contato com os seus arquétipos e um deles se apresenta como o demônio na forma de cantar como Gigli.

Para Richard Tarnas, o pensamento ocidental com a laicização culminou em uma longa evolução até o presente século (TARNAS, 2000, 341), que desvinculado da cristandade, encontra-se no homem moderno descrito por Murphy, em *Gigli Concert*. Os seus dois protagonistas vivenciam uma representação dos arquétipos da religiosidade do passado, o Bem e o Mal, com fina ironia e comicidade. O que no passado amedrontava o homem, com uma moral imposta no pecado da religião, hoje se transpõe em mecanismos da mente humana, que podem ser controlados pelo homem ocidental. O estranhamento da realidade em *Gigli Concert*, tem explicações na teoria do inconsciente na Psicologia da terapia tradicional ou não abrindo uma nova dimensão para se entender a crença religiosa. JPW mostra-nos que está utilizando diferentes teorias para terapeutizar seu paciente.

A paródia na sua irônica transcontextualização é inversão, é repetição com diferença (HUTCHEON, 1991, 32). Murphy apropria-se de temas da *Trágica História do Dr. Fausto*, de Marlowe; do *Fausto*, de Goethe, bem como da ópera de *Mefistófeles*, de Boito e os transcontextualiza para a Irlanda contemporânea, reescrevendo-os diferentemente em uma paródia. A paródia, segundo Hutcheon, apresenta um conjunto de características e constrói-se através da decodificação do leitor feita nas alusões e citações com repetição, transformação e distância crítica do tema que foi apropriado da obra original, colocando o leitor como participante na recriação do texto codificado pelo autor, bem como nos elementos contextuais que mediatizam ou determinam a compreensão dos modos paródicos. Hutcheon também enfatiza a necessária competência do decodificador para o reconhecimento da paródia (HUTCHEON, 1985, 33). As alusões constroem gradativamente a intertextualidade em uma polifonia com outros textos tais como os precursores da Psicologia, as óperas e suas árias, a história de Fausto, com suas diferentes reescrituras, que mostram a transição de algumas características do pensamento medieval, renascentista e romântico evoluindo para a contemporaneidade, na psicologia, na música, e nos conceitos do Bem e do Mal.

Conclusão

Os personagens nas peças de Tom Murphy geralmente representam a sociedade irlandesa como uma nação em um momento de crise como em *The Morning After Optimism* quando Rosie e James mostram-se como projeções de uma Irlanda problematizada pela falta de empregos e oportunidades. Nesta Irlanda dos anos 1950 e 1960, os sonhos e ilusões não são possíveis. Para os sonhos serem concretizados deve-se procurar refúgio fora da sociedade irlandesa que não pode oferecer o sonho americano simbolizado nos filmes de Doris Day. Os irlandeses têm dificuldades em viver sua própria realidade, e seus sonhos devem ser modificados, talvez completamente destruídos, para que possam ser adaptados para a realidade em que os personagens vivem. Ao utilizar-se da tradição clássica, dos contos populares e da música em seu texto, o autor afirma ainda mais a identidade irlandesa. Os personagens sofrem transformações psicológicas e culturais, mas permanecem mais irlandeses do que antes, uma vez que, ser irlandês é não desistir de seu próprio país, mesmo que o sacrifício seja o de seus próprios sonhos e de suas próprias ilusões.

Murphy retrata em suas peças os excluídos da sociedade que são discriminados ou não possuem meios de sobreviver. Após um período de sofrimento, transformam-se e conseguem superar as dificuldades. Ao assassinar seus alter-egos com muitíssima crueldade e frieza, James e Rosie assumem suas vidas, reconstruindo seus sonhos dentro de si mesmos e refletindo os nas pessoas que compartilham de suas vidas. Apesar do final mostrar personagens frios em relação ao assassinato de si mesmos, a peça tem uma moral positivista, pois fortalece James e Rosie para enfrentarem suas vidas, agora dentro da realidade que existe, e não em antigos ideais de infância e embasados na sociedade da qual não participam. Eles continuam sendo os excluídos, mas conformados e mais amadurecidos.

Os personagens de *Sanctuary Lamp* assemelham-se aos personagens de *The Morning After Optimism*, por serem excluídos e socialmente discriminados. *Sanctuary Lamp* constrói personagens realisticamente permeados de uma inocência pueril e próxima de uma sacralidade mítica, apesar da difícil vida que levam com seus erros e problemas como: envolvimento em programas sexuais para ganharem sua vida,

drogas, agressões e brigas entre si. A igreja é palco de uma discussão crítica e religiosa, que ritualiza uma forma mais natural e humana de confissão. Mostrando-se capazes de assumir sua própria espiritualidade e religiosidade, independentemente dos ícones elaborados e aprovados socialmente em uma Igreja, os personagens não aceitam a Igreja como instituição. Harry e Francisco sofreram uma grande perda emocional e procuram na religião a resposta para seus problemas; a Igreja porém, parece não lhes proporcionar a solução espiritual e o apoio que necessitam. Criam então, seus próprios rituais renovando os antigos. Questionam a religião da Igreja Católica e acham outras explicações para a vida das almas após a morte.

Sanctuary Lamp mostra uma sociedade em conflito político e social em um ciclo de alcoolismo e desemprego, onde as mães trabalham e procuram em seus filhos o apoio emocional que lhes falta. Maudie provavelmente representa o modelo de uma adolescente que será vitimada pelo assédio masculino decorrente de um contexto social, econômico e cultural através de gerações em decorrência de escassez de emprego, domínio britânico e falta de condições sociais adequadas para a classe mais desfavorecida

Em *Gigli Concert*, pelo acúmulo de trabalho o homem moderno sofre uma crise existencial. Como consequência procura ajuda com um dinamologista, e não em uma igreja, o que seria mais provável por parte de um irlandês. Benimilo está mergulhado em uma atmosfera de maldade, desejando coisas ruins para seus filhos e querendo até mesmo vê-los mortos. Tem pensamentos relacionados com ganchos e foices. O Irlandês Benimilo parece sofrer de uma possessão demoníaca que se caracteriza no desejo irrefreável de cantar como o famoso tenor Beniamino Gigli. O problema começou quando uma espécie de nuvem desceu sobre ele e agora ele não quer construir mais nada em seu trabalho. A construção do personagem mostra traços surrealistas com a intuição e a emoção de querer cantar como o tenor Gigli. Será JPW, que cantará e conseguirá a cura em meio a um caos psicológico. Outros traços surrealistas em Benimilo configuram-se na família que crucifica o amor, no pecado original, na desumanização no trabalho na vida moderna, como também a seriedade, o desespero e a idéia de suicídio de JPW.

Tom Murphy utiliza da paródia em *Morning After Optimism*, *Sanctuary Lamp* e *Gigli Concert* inserindo a tradição através da transposição de cenários da Antigüidade, do Renascimento, da Idade Média, do Romantismo, da Grécia Clássica para a contemporaneidade, obtendo um efeito de dupla leitura na história irlandesa que remete a uma ou várias outras histórias, em outros períodos históricos com outros personagens. É como se seus personagens vestissem outras roupas imaginárias aos olhos do leitor e fossem transpostos a um outro tempo, porém mantivessem o mesmo cenário e as mesmas roupas. A dupla leitura ocorre na mente do leitor/público que conhece a história original na qual foi baseada a paródia contemporânea. As personalidades dos personagens de outros contextos históricos fundem-se com os da história na contemporaneidade, mantendo traços de estilos de épocas e gêneros literários diferentes.

Em cada uma das três peças percebe-se uma segunda camada de leitura inserida através de citações e alusões. Em *The Morning After Optimism*, o maravilhoso mostra-se através dos personagens James e Rosie e seus alter-egos, Edmund e Anastácia, que na peça tornam-se personagens reais, criando uma dimensão onde o maravilhoso e o real se encontram, em uma floresta que representa o lugar onde James e Rosie confrontarão suas ilusões, desilusões e desejos. A floresta, um refúgio longe da civilização, lhes dá a oportunidade de enfrentarem suas fraquezas e frustrações, que serão posteriormente elaboradas e superadas. Neste lugar, a infância pode ser acessada e vivenciada através do mundo do maravilhoso. Os quatro personagens da peça assumem papéis diferentes, vestindo roupas de personagens de outras histórias como *Robin Hood*, *João e Maria*, *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve e os Sete Anões*. A floresta torna-se encantada através de alusões e citações a contos de fadas.

As alusões e citações transcontextualizam os contos de fadas inserindo-os em *The Morning After Optimism*. São mecanismos de intertextualidade pelos quais resulta a forma paródica do texto ou a paródia. O autor apropria-se de um tema e o reescreve, invertendo seu significado e adaptando-o ao contexto irlandês. As alusões aos contos de fadas são utilizadas como fantasias de James e Rosie para fugirem de sua realidade irlandesa que consideram insuportável de viver, pois estão quase à beira de um colapso mental.

A forma paródica do texto em *The Morning After Optimism* mostra a dualidade cômica e trágica, bem como o efeito catártico, que libera recalques. É uma nova e diferente maneira de ler o convencional, em uma tomada de consciência crítica. A peça mostra as condições de vida na prostituição e as emoções recalcadas que devem ser liberadas. Na dualidade do texto entre o trágico e o cômico, é o cômico que alivia a tensão do trágico através dos contos de fadas.

A principal paródia em *Morning After Optimism* forma-se com a da história de crianças *João e Maria*, de Jacob & Wilhelm Grimm, que embasa a peça como um todo. Os arquétipos são utilizados como mecanismos psicológicos do inconsciente coletivo, como um refúgio, um resgate à sanidade para que James e Rosie tomem fôlego por um breve período. Representam qualidades antagônicas como o bem e o mal, a inveja e o altruísmo, e mostram dois casais que se antagonizam em qualidades boas e más, Edmund e Anastácia opondo-se a James e Rosie respectivamente.

O título "*The Morning After Optimism*" mostra acontecimentos posteriores a um período de otimismo onde James e Rosie sofrem transformações psicológicas de amadurecimento e acabam por elaborar desejos de infância que faziam com que não lidassem com suas presentes realidades. Quando negam tais sentimentos otimistas, conseguem então, reassumir a realidade com a qual não conseguiam viver. Deixam um mundo de fantasias composto de memórias e desejos de infância metaforizados em um conto de fadas. O drama mostra a vida de personagens que tiveram que abdicar do que todo ser humano precisa: realizar seus sonhos e desejos de infância.

A peça apresenta estilização com a memória da infância, o lado infantil das brincadeiras e das cantigas e os contos para crianças, pois o mundo infantil mescla-se com a vida cruel da prostituição. Em *Morning After Optimism*, as cantigas de crianças mesclam-se e escondem uma realidade muito crua para ser enfrentada diretamente, enquanto que o mundo infantil propicia uma alternativa temporária de esquecimento de mágoas e problemas.

Outro aspecto importante no uso dos contos de fadas é a oralidade que estes contos resgatam e a injustiça social que representam com suas histórias. A injustiça social na peça mostra-se através da discriminação social que um cafetão e uma prostituta sofrem na sociedade em *The Morning After Optimism* e a crueldade pode ser vista nas atitudes de James e Rosie com seus próprios alter-egos, assassinando-os, e mesmo antes disso, repudiando suas boas qualidades.

A tradição clássica e popular nas peças de Tom Murphy tece uma contundente crítica social à sociedade irlandesa. Ao adaptar temas e lendas, fala-nos de um exílio psicológico, mostrando-nos um doloroso processo de elaboração e maturidade para se conseguir sobreviver, mesmo que isto signifique abdicar de seus sonhos e ambições colocando-os sob outra forma de perspectiva, ou até mesmo eliminando-os e criando novas perspectivas de vida.

Uma segunda camada de leitura também se forma através de alusões e citações, como em *Sanctuary Lamp*, que são mecanismos de intertextualidade, com a tradição clássica e bíblica, criando polifonia com outros contextos como a cidade-estado de Atenas, a tragédia da *Oréstia*, de Esquilo (século V a. C.), o texto bíblico de Sansão e Dalila, (1400 a 1050 a. C.) e de Abraão (2805 a 1805 a. C.), bem como com a contemporaneidade na década de 1960, na América do Norte e na Irlanda. Duas principais paródias *A Oréstia*, de Ésquilo e a história bíblica de Sansão entre os Filisteus formam-se através da intertextualidade.

A paródia de Sansão entre os filisteus, em *Sanctuary Lamp* abrange todo o cenário da Igreja, utilizando os personagens Harry, Olga e Francisco, bem como de temática política e religiosa. Para mostrarmos a construção desta paródia analisamos as alusões entre a força de Sansão e a força de Harry, entre a prece de Harry, no Santuário da Lâmpada e a prece de Orestes, nas libações à Agamêmnon; entre o desabamento do templo com a crítica contundente de Francisco à Igreja Católica e o teto da igreja desabando, com a derrubada do templo por Sansão, tão logo seus cabelos crescem. Mostramos também, como o programa sexual dos amigos Francisco, Olga e Sam aludem à promiscuidade de Sodoma e Gomorra dos tempos bíblicos transposta na Irlanda contemporânea. Demonstramos a idéia do discurso de Francisco

de uma Irlanda católica que se corrompeu com a institucionalização, abandonando a religião vigente e voltando-se para a iconoclastia.

As alusões mostram ser importantes mecanismos de intertextualidade na construção das paródias da *Oréstia*, de Esquilo e Sansão entre os filisteus. Têm a função de unir o texto contemporâneo a outro texto de outra época, como a alusão à obra *O Senhor das Moscas* (1954), que mostra a violência e a perda de valores morais na alta sociedade irlandesa também mantendo coesão e coerência textual com o texto bíblico sobre a destruição de Sodoma e Gomorra em *Sanctuary Lamp*. Alude-se figurativamente à destruição da Irlanda com a instabilidade econômica e política das décadas de 1960 e 1970, bem como ao desabamento do templo na história de Sansão entre os filisteus, transcontextualizado na história de *Sanctuary Lamp*.

Fizemos uma comparação entre as várias etapas na dinâmica do destino histórico do povo hebreu com o pecado, o castigo, a conversão e a volta à consciência histórica que na Irlanda contemporânea resultam no abandono de Deus e têm como consequência na servidão a ídolos que corrompem. A escravidão sob o jugo britânico é metaforizada pelos filisteus, com a minoria dominante protestante. Os irlandeses perdem a liberdade e a vida que tinham duramente conquistado, similarmente aos filisteus no *Antigo Testamento*. A Irlanda estaria sendo castigada por uma religião que a escraviza e que ao institucionalizar-se perde o real significado de aproximar os homens. Francisco estaria liderando seu grupo à libertação, pregando uma nova forma de confissão e perdão. Harry e seus amigos estabelecem a justiça e os ídolos religiosos corretos para a Irlanda, similarmente a Abraão e a Sansão que são patriarcas fundadores e defensores de seu território, como novos líderes que ajudam o povo a conquistar a liberdade e a vida. Harry e Francisco com sua manifesta teoria religiosa aludem figurativamente aos tempos bíblicos, como na história de Abraão, com os israelitas que tem como missão trazer a benção de Deus para todas as nações da Terra, portadores de um projeto de fé, da palavra divina. Francisco e Harry são metaforicamente fundadores e portadores da palavra divina à sua maneira.

A segunda paródia em *Sanctuary Lamp* é referente à *Oréstia*, de Esquilo, em um questionamento racionalista na crítica aos padres, ao Batismo, ao Julgamento Final

bíblico feito através de alusões e citações. Existe um paralelo entre o questionamento racionalista na religião da Grécia Antiga, com filósofos da época como Sócrates (339 a. C.) e Platão (428 a. C.), e a discussão religiosa entre Harry e Francisco, bem como com os acontecimentos que tomam lugar na igreja durante a noite mostrando que o homem em *Sanctuary Lamp* liberta-se de uma concepção teocentrista e volta-se para a individualidade, decidindo seu próprio destino.

Primeiramente comparamos os cenários entre *The Sanctuary Lamp* e as *Coéforas*, na segunda peça da trilogia *A Oréstia*, no túmulo de Agamêmnon, mostrando similaridades em alusões com o cenário da Lâmpada do Santuário na igreja, onde os personagens se refugiam, aproximando as duas tragédias. Mostramos as alusões entre os diálogos de Harry e Orestes, bem como a dupla representação de Harry como Orestes e Agamêmnon. Tanto a *Oréstia*, como *Sanctuary Lamp* apresentam a idéia paralela de refúgio e proteção que usualmente procura-se em um templo. Constrói-se a alusão figurativa a um terreno purificado e santificado. Procura-se um intermediário para falar com a divindade e é necessário um ritual para se aproximar do divino e estabelecer o equilíbrio emocional no íntimo e na vida dos personagens.

A confissão na Igreja Católica mostra-se como processo de purificação e limpeza dos pecados, comparando-se com a *Oréstia* em suas libações que honram o morto e mostram Orestes clamando por vingança. Também tecemos paralelos entre a idéia de purificação na Antigüidade com o Catolicismo, com as diferentes idéias de vingança por assassinato e sua purificação no templo grego. Demonstramos existirem coincidências alusivas entre os personagens de Maudie e Cassandra, através de citações seqüenciais na *Oréstia*, e em *Sanctuary Lamp* em temas como a premonição, a demência, as visões de crianças. Em adição a isto, encontramos paralelos entre a relação de Maudie com Harry e Apolo com Cassandra.

Percebemos que as alusões são mecanismos importantes de entendimento nas peças de Tom Murphy construindo paródias que complementam a história em uma crítica social, política e religiosa, muitas vezes, não explícita na contemporaneidade, podendo dar continuidade a um efeito metafórico complementar na mente do leitor.

Do mesmo modo que em *Sanctuary Lamp* apresenta-se um discurso de inovação para a religião vigente, mostrando um momento de transição religioso do coletivo para o individual, quando o homem decide a que deuses seguir e porque venerá-los, há na *Oréstia* a transição de uma antiga religião para uma nova. A máscara da *Oréstia*, transposta para a Irlanda contemporânea, representa a mudança política e religiosa. Na Irlanda, os católicos lutam por uma identidade religiosa e política no país, uma espécie de Teocracia, a junção do Estado e da Igreja, em correspondência com o antigo Estado grego.

A crítica religiosa ocorre através da ironia, galhofa ou ridículo, em uma paródia com caráter profano, subversivo e dessacralizador, contra o discurso dominante. A dessacralização mítica ocorre primordialmente na camada de leitura da história contemporânea, sendo a ironia utilizada com mais frequência nas cenas entre Maudie e Harry, quando ele apresenta a igreja e começam a se conhecer, trocando idéias. Francisco é outro personagem que destrói conceitos sagrados através da galhofa e do ridículo em seu discurso crítico. Além da fala, Francisco avilta a igreja através de seu comportamento profano.

Ao mesmo tempo em que dessacraliza o mito religioso na Igreja Católica, Murphy também o sacraliza mostrando a natureza e a pureza de sentimentos. Seus personagens são arrojados em seus desejos e paixões e estão envolvidos na rodaviva da vida. Ele não renega a natureza humana com sua plenitude de boas e más qualidades, ao contrário, coloca o homem como ele é, em uma dualidade do instintivo e do racionalismo, representado na peça entre a religião e seu questionamento, os sentimentos dos personagens e as decisões sobre seus destinos e religião a adotarem. O homem, para Murphy, é aceito em sua íntegra, não sendo vergonhoso ou considerado de forma negativa em sua forma natural de ser, com suas paixões e seu refreamento, não estando à mercê dos acontecimentos. A sacralização mostra-se também através da referência a textos bíblicos que dão a Harry e Francisco papéis de fundadores de uma nova religião, comparativamente a Abraão e Sansão, um patriarca e o outro Juiz dos Judeus.

Murphy constrói um texto cheio de alusões utilizando-se de diferentes fontes, épocas e estilos, comparando-as em seus conceitos, seja de um mundo maravilhoso, religioso, de sacralidade, de ritual, de política, rebelião ou mudança, inserindo a tradição literária em sua obra. Não está apenas comparando histórias ou personagens literalmente, mas criando um terceiro contexto, muitas vezes não escrito, na mente do leitor/público. Os vários contextos históricos e contemporâneos que dialogam entre si, criam uma interpretação, que remete à história da Irlanda contemporânea. Comparam-se domínios conceptuais que são um conjunto de correspondências ontológicas fixas, um domínio de origem, como uma época na antiguidade, e um domínio de chegada, como a Irlanda contemporânea, criando-se uma inferência: a metáfora. A paródia apropria-se de um tema e o reescreve com diferença, dentro de um contexto político, social. A metáfora pode estender-se criando inferências no leitor entre os dois domínios aproximando o contexto social político e histórico de uma Irlanda contemporânea com a Grécia Antiga, do século V a. C. A mensagem implícita de Murphy não está apenas na reescritura da paródia com distância crítica, mas na comparação de contextos políticos, sociais e religiosos. Apesar de não mencionar o contexto político de forma explícita, o autor utiliza-se das alusões para sugeri-lo, deixando que a mensagem seja decodificada pelo público.

As alusões no texto de Murphy são complementares na crítica social, política e religiosa em suas peças sobre a sociedade irlandesa. Não considerar as alusões em *Sanctuary Lamp* é não entender que a mensagem final do autor é de uma mudança política e religiosa, mostrando a transição da sociedade Irlandesa transcontextualizada na tragédia da *Oréstia*, bem como na continuidade da tradição religiosa desde os tempos bíblicos. O decodificador também não compreenderia o mecanismo da sacralização do texto através das alusões bíblicas a Abraão, Sansão, Davi e Golias, como também a dessacralização através da história contemporânea em si. A leitura apenas da camada da história na contemporaneidade, ignorando as alusões a outras épocas não expressa a mensagem completa do autor com a sua principal técnica de texto paródico.

Há uma camada de crítica política e social interpretativa muito contundente como vimos com James e Rosie, em *Morning After Optimism* em seus papéis de João e

Maria perdidos na floresta. Ou ainda, Harry e Francisco em *Sanctuary Lamp* que mostram alienação social, porém representam o social e a Irlanda no intento de modificá-la religiosamente. Aparentemente, as questões políticas em *Sanctuary Lamp* não são mencionadas explicitamente, mas estão em uma mensagem que precisa ser decodificada. Similarmente, em *The Morning After Optimism*, o exílio de James e Rosie em uma floresta mostra como suas vidas são precariamente vividas, conseqüência de uma falta de estrutura social apoiada pelo governo. O que se apresenta como aparente “alienação” ou como “conformismo comunitário” ou até mesmo “esterilidade de espírito” é um momento de pausa ou descanso em meio a uma batalha, para uma transformação ante a tragédia e a catástrofe que Murphy descreve em suas peças.

Os sentimentos e as ações dos personagens também são enfatizados em *Morning After Optimism* através da música. O autor utiliza um importante mecanismo para a composição paródica, a estilística, compondo a peça na forma de um melodrama com a *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz e outras formas de cantigas e músicas. Com a *Sinfonia Fantástica*, relaciona os seus cinco diferentes movimentos às cenas da peça, musicando emoções e ações dos personagens. A atmosfera da peça muda à medida que os movimentos da *Sinfonia* se alteram e a trama da peça se desenrola. A idéia fixa na composição da Sinfonia representa a aparição dos alter-egos, Edmund e Anastácia que se repetem até o seu assassinato. Os cinco movimentos da *Sinfonia Fantástica* apresentam clara e fácil correspondência nos personagens e nas emoções apresentadas na história, mostrando evidente intenção de estilização em melodrama que resulta em paródia musicada.

O uso do melodrama é para acentuar a dramaticidade das emoções, exaltando o sentimento do amor de uma forma não natural para combinar com a irrealidade das emoções que James e Rosie fantasiam com seus alter-egos Edmund e Anastácia. A música aumenta a resposta emocional e dramaticidade da história. O melodrama de Murphy ensina uma moral dentro de um mundo particular de uma floresta, utilizando-se de uma forma simplificada de um drama cantado. O autor insere na peça personagens de uma classe social preponderantemente excluída, um cafetão e uma prostituta, colocando pessoas do povo, similarmente ao melodrama na França, quando o gênero irrompeu no contexto da Revolução Francesa e o teatro tornou-se popular.

As alusões também inserem o melodrama hollywoodiano da contemporaneidade das décadas dos anos de 1950 e 1960, em *Morning After Optimism*, através de títulos de letras de músicas. Surge um universo distante e escondido da floresta. Na realidade de James e Rosie, o melodrama é um gênero exacerbado, com separação de pais e filhos, amores impossíveis ou revelações de paternidade. As músicas remetem à época retratada nas canções e mostram a vida feliz da dona de casa, casada com o homem ideal, com uma cozinha invejável e repleta com todos os utensílios domésticos como: televisão, aspirador de pó e torradeira. As canções de Doris Day representam a mulher norte-americana inteligente, ingênua em um casamento ideal aprovado socialmente.

As alusões às músicas das décadas de 1950 e 1960 também remetem à sociedade francesa, e à cantora que foi o símbolo da canção francesa: Edit Piaf. Com sua grande interpretação representou a mulher apaixonada ou desprezada de grande emotividade que em suas músicas refletia sua vida trágica, especialmente em baladas cantadas com grande apelo emocional. Piaf também é utilizada na peça metaforicamente como um dos passarinhos na floresta encantada, uma vez que seu apelido na vida real era “passarinho”. O forte apelo emocional de suas músicas é utilizado para reforçar o melodrama irlandês.

Em *Gigli Concert*, o autor tece um tipo de tapeçaria em seu processo de escrita construindo um jogo de realidade e irrealidade com traços de estilo surrealista ao situar a realidade no subconsciente e fazer com que os personagens considerem recônditos desejos que afloram no consciente como realidade, vivenciando o ilusório como real. As emoções reprimidas configuram-se em personagens que são considerados reais na história.

A paródia de Fausto é feita através de citações e alusões a músicas ao longo de toda a peça. Alude-se a um sentimento de amor ou saudade nas tramas das óperas ou apenas a algumas de suas árias, construindo-se a polifonia de *Gigli Concert* com outras três fontes: *Mefistófeles*, de Boito, *A Trágica História do Dr. Faustus*, de Marlowe, e do *Fausto*, de Goethe, uma vez que o autor utiliza-se da trama básica do

homem tentado pelo demônio, que tem seu preço em um pacto que pretende pagar com sua vida para a satisfação de seus desejos no plano terreno. A primeira canção *Daí Campi Daí Prati*, mencionada nas rubricas faz uma direta alusão à ópera *Mefistófeles*, com a entrada de Mefistófeles no tocar da vitrola em *Gigli Concert*. A tentação da maçã com Adão e Eva no Paraíso, bem como o pecado original são discutidos por JPW e Benimilo. *Daí Campi Daí Prati*, em *Mefistófeles*, mostra coincidências com *Gigli Concert* na idéia de Deus, na pureza do coração, na natureza e paz que contrapõem-se com a chegada de uma entidade do Mal. Uma segunda alusão aos sons sibilantes que o tenor Gigli utiliza na canção alude ao personagem Mefistófeles de Boito, pois ele emite sons similares quando fala com Fausto. O pacto com Mefistófeles também se mostra presente em *Gigli Concert* com JPW querendo passar uma doce hora com sua Helena, pela qual pagará com sua vida, e no desejo de Benimilo cantar como Gigli. O Fausto contemporâneo está em crise, não conseguindo lidar com seus sentimentos. Ele bebe e toma drogas testando os limites de seu corpo; o raciocínio é apenas para conscientizar-se de seus problemas. Seu preço em JPW é o prazer do amor carnal e em Benimilo o prazer do canto. Ele não é regido pelas escrituras sagradas e como em Marlowe, Goethe ou Boito tem em sua própria vida a recompensa. Procura transgredir seus limites através do prazer exagerado da música, das drogas com reações psicóticas e alucinógenas, acessando os arquétipos do seu inconsciente através dos efeitos do Mantrax. O construtor irlandês trabalha com muito afinco, mas esquece-se de viver, e somente ao final de sua terapia conscientiza-se e racionaliza mais sobre os acontecimentos de sua vida.

Gigli Concert mostra traços de um estilo romântico, pois com as árias das óperas bem como com o personagem JPW caracteriza a idéia de sacrifício no suicídio em homenagem à pessoa amada. Morre-se de amor. O Romantismo do século XVIII configura-se com a patologia do diabólico na história de Fausto, nos arquétipos do Bem e do Mal, com o personagem de Mefistófeles incorporado ora em JPW, ora em Benimilo. Murphy também mostra o *Zeitgeist* irlandês com Mefistófeles retratado na época em que o tenor era idolatrado nos bares irlandeses, representando a cultura européia e a liberdade geográfica. O Romantismo coincide com o período no qual Goethe escreveu *Fausto*, com os arquétipos do Bem e do Mal que em *Gigli Concert* representam a transição de uma visão de mundo cristão no passado para a

contemporaneidade com conceitos religiosos do Renascimento e Romantismo explicados na contemporaneidade pela psicologia moderna.

A transcontextualização da história de Fausto para a contemporaneidade da Irlanda, bem como a decodificação das citações e alusões ao longo da história em *Gigli Concert* constróem a paródia. Uma das formas em que *Fausto*, de Goethe, de Marlowe, de *Mefistófeles*, se apresenta em sua reescritura paródica é através de árias e das tramas de óperas que Murphy utiliza como *A Africana*, de Meyerbeer, *Rigoletto*, de Verdi, bem como através de outras canções românticas como *A Serenata*, de Toseli, ou *Cangia Cangia tu Voglie*, de Fasolo, que dão a atmosfera do sentimento às ações dos personagens. Segundo Affonso Sant'Anna, a paródia não é facilmente reconhecível. Ao apropriar-se do tema de Fausto, de Goethe, Marlowe ou Boito, o autor apresenta-o em outro contexto tornando difícil seu reconhecimento que é feito através de mecanismos de intertextualidade em alusões e citações. A história de Fausto é incorporada no intertexto de *Gigli Concert*, porém não corresponde literalmente em todos os detalhes, cenas ou até mesmo personagens. O texto sofre grande transformação com diferença e distanciamento crítico.

Uma técnica de composição de Murphy é utilizar alusões ou citações em seqüência no mesmo parágrafo para aproximar diferentes textos semanticamente. Ao referir-se em *Sanctuary Lamp* de que Harry está no “colo do velho cego Abraão”, aproximam-se as referências bíblicas de “Sansão cego” como líder na luta contra os inimigos e “o colo de Abraão” como um dos patriarcas fundadores e formadores dos primeiros alicerces da Religião Judaica. Semelhante técnica de composição também ocorre em *The Morning After Optimism* quando Murphy utiliza duas alusões seguidas para referir-se à contemporaneidade: “Você poderia ser quase você mesmo. E, então dizer, *non, je ne regrette rien*, não eu não terei arrependimentos. E, *che sera, sera*, se você gostar”. A alusão às duas canções e aos dois personagens bíblicos no mesmo parágrafo unem contextos semânticos políticos, sociais e religiosos de diferentes épocas.

Outro exemplo da técnica de composição, com alusões em duplicidade, é a alusão a três árias *Caro Mio Ben*, *Amarillis* em duplicata no mesmo parágrafo das rubricas e depois *Te Sol, Te Sol Quest'anima* que mostram que o autor mantém composição

similar às alusões dos precursores da psicologia como Jung, Freud, Otto Rank, Ernest Becker, Stanislav Grof em uma alusão múltipla. Ao citar cada psicoterapeuta, o autor alude a um tipo diferente de terapia e emoção que JPW utiliza em seu paciente, bem como insere a terapia de tais precursores de psicologia em alusões no texto de *Gigli Concert*. Nesse processo de composição em *Gigli Concert*, Murphy mostra como a contemporaneidade da Psicologia explica o comportamento do homem moderno, no personagem de JPW, com os os arquétipos religiosos do Bem e do Mal, da Idade Média e do Renascimento que culminam em uma possível explicação psicológica na modernidade. As alusões às árias, à psicologia e aos arquétipos do Bem e do Mal, na história de Fausto, remetem a um momento de transição da época medieval para a contemporaneidade, também ligando-se à alusão a Galileu Galilei na experiência com o raciocínio abstrato científico que utilizamos na modernidade. O autor procura mostrar-nos um momento de transição na música com o amor, no trovadorismo, na ópera, na psicologia e religião com seus arquétipos do Bem e do Mal, bem como na ciência. A Idade Média transita para o Renascimento e chega à contemporaneidade irlandesa.

A paródia na sua irônica transcontextualização é inversão, é repetição com diferença (HUTCHEON, 1991, 32). Murphy apropria-se do tema da *Trágica História do Dr. Faustus*, de Marlowe; do *Fausto*, de Goethe, bem como da ópera de *Mefistófeles*, de Boito, *João e Maria* de Jacob & Wilhelm Grimm, *A Oréstia*, de Ésquilo, entre outros e os transcontextualiza para a Irlanda contemporânea. Consideramos a paródia segundo Linda Hutcheon, construída através da decodificação do leitor feita pelas alusões e citações com repetição do tema apropriado que se transforma com distância crítica da obra original. Hutcheon também enfatiza a necessária competência do decodificador para o reconhecimento da paródia (HUTCHEON, 1985, 33). As alusões constroem gradativamente a intertextualidade que resulta em polifonia com outros textos.

A escolha da paródia por Tom Murphy em suas peças tem uma de suas explicações em uma Irlanda amedrontada em escrever. Declan Kiberd, em seu artigo "Sob Pressão – O Escritor e a Sociedade entre 1960 e 1990", mostra-nos que durante a década de 1960 e 1970, a Irlanda sofre uma espécie de censura, o *nay-saying* ("não falar"). Embora a censura tenha sido removida, muitos escritores continuam a agir como se

ainda existisse. Em 1967, o Ministro da Justiça aprova uma legislação para liberar livros, depois de um período de doze anos quando milhares de volumes entram no mercado irlandês. Em 1960, uma outra geração de escritores que tiveram sua aprendizagem como artistas em países estrangeiros retorna a Dublin, entre eles Tom Murphy, Brendan Kenelly, Brian Friel, Derek Mahon, Seamus Heaney, Tony Cronin e John Montague (KIBERD, 1996, 581-4). Porém, a explicação para o exílio, ou para as viagens no exterior, não está apenas na censura, ou insatisfação política e social. Para Patrick Lonergan em seu ensaio “Globalização e o Teatro Irlandês”, não se pode considerar que a mobilidade histórica dos escritores e empresas seja decorrente exclusivamente de uma Irlanda pós-colonial e pequena. É consequência de uma globalização mundial, com um Teatro que não está restrito geograficamente ao próprio país e estende-se a muitas nações (LONERGAN, 2002, 1-6).

Ao apropriar-se de temas da tradição e reescrevê-los com diferença através da intertextualidade, Murphy insere-se historicamente na tradição, escrevendo e representando não apenas a sua geração, mas a tradição mundial do presente e do passado, com diferença e talento individual. Nas palavras de T. S. Elliot: “Nenhum poeta, artista de qualquer espécie, tem seu significado completo sozinho. Sua significação, sua apreciação é a apreciação de sua relação com os poetas e artistas do passado.” (ELIOT, 1922, 3). Ao utilizar-se da tradição para escrever, Murphy mostra estar ciente da significação e importância desta tradição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRE, Silvio. "William Gibson – O Autor e Sua Obra" **in:** *Neuromancer*. São Paulo: Aleph, 1991.

ALLEN, Graham. "Allusion". **in:** *The Literary Encyclopedia*. University College Cork, 20 Jul. 2005.

FORT, Alice B. & KATES, Herbert S. "Riders to the Sea". **in:** *Minute History of the Drama*. New York: Grosset & Dunlap, 1935, p. 119.

ALMANAQUE ABRIL. São Paulo: Editora Abril, 1996.

AUSTIN, Michael. *Berlioz Music Scores – Symphony Phantastique*.

BARDONI, AVRIL. "Presentation". **in:** *Libreto Boito – Mefistofele*. West Germany: Neef Wittingen, 1984

BARROS, DIANA LUZ PESSOA DE. "Dialogismo, Polifonia e Enunciação". **in:** *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

BARROS, Diana Luz Pessoa de & Fiorim, José Luíz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

BARKER, Sir Ernest. *Teoria Política Grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1978.

BARNETT, Gene. A. "Tom Murphy" **in:** *Contemporary Dramatists*. London: Mcmillan Publishers, 1982.

BARTHES, Roland. "Theorie du Texte." **in:** *Encyclopaedia Universalis*, 1973.

BARTHES, R. *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984

BARKER, Clive. "Introduction" **in:** *Sandman*. Conrad Editora: SP, 1995.

BENNETT, Roy. *Uma Breve História da Música*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1986.

BERGSTROM, Robert F., *Allusive Mechanics in Modern and Postmodern Fiction as Suggested by James Joyce in his Novel Dubliners*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska, 2006

BERLIOZ, Hector. "On Imitation in Music" **in:** *The Cambridge Companion to Berlioz*. Cambridge: University Press, 2000.

BERTRANT, Denis. *Le Space et le Sense*. Paris/Amsterdam: Hadès/Benjamin, 1985.

BLIKSTEIN, Izidoro. "Intertextualidade e Polifonia". **in:** *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1999.

BONET, Carmelo M. *El Realismo Literário – Compêndios Nova de Iniciación Cultural*. Buenos Aires: Editora Nova, 1958.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 1997.

_____. *La Poétique de Dostoiévski*. Paris: Seuil, 1970.

_____. *Estética de La Creación Verbal*. México: Siglo Veintiuno, 1985.

_____. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Editora Unesp, 1990.

BILLINGTON, Michael. "Tom Murphy in Conversation with Michael Billington" **in:** *Talking about Tom Murphy*. Dublin, Ireland: Carysford Express, 2002.

BOITO, Arrigo. *Mefistófeles*. Germany: Das Compact Disc Digital Audio System/ Neef, Nittingen, 1984.

BLIKSTAIN, Isidoro. "Intertextualidade e Polifonia – O discurso do Plano Brasil Novo" **in:** *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*, São Paulo: Edusp, 1999.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1994.

BRADBURY, Malcolm & MCFARLANE, James. *Modernismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

BRAIT, Beth. "Vozes Bakhtinianas e o Diálogo Inconcluso". **in:** *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *Bakhtin – Dialogismo e Construção de Sentido*. São Paulo: Unicamp, 1997.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

BURKE, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. Baton Rouge, LA.: Louisiana State University Press, 1967.

BURKERT, Walter. *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

SADIE, Stanley. "Giulio Caccini". **in:** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Ltd., 2001.

RODRIGUES, SELMA C. "Paródia – Trunfo da Modernidade". **in:** *Perspectivas – Ensaios de Teoria e Crítica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.

CAMPOS, Haroldo. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Editora Perspectiva: 1981.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

CAVE, Richard Allen. "Tom Murphy: Acts of Faith in a Godless World" **in:** *British and Irish Drama since 1960*. Macmillan, New York, 1993.

CHAMBERS, Liliam & alii. *Theatre Talk. Voices of Irish Theatre Practitioners*. Dublin: Carysfort, 2001.

CHARTIER, Pierre. "Os Mitos Literários do Ocidente". **in:** *O Olhar de Orfeu*. Companhia das Letras, 2003.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CICCO, Cláudio de. Dante e a Divina Comédia. *Thot*. São Paulo: nº 44, 1987.

CIVITA, VICTOR. *Grandes Compositores. Vocabulário da Música*. SP: Editora Abril, 1979.

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas – Símbolos Mitos Arquétipos*. São Paulo: DCI, 2003.

CNBB – Comissão Episcopal de Pastoral. *A Bíblia Sagrada. Juízes*. Brasília: Paulus, 1995.

COHEN, Ruby. *Contemporary Dramatists*. London: Macmillan Publishers, 1982.

COULANGES, Foustel. *A Cidade Antiga*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1945.

C. MURRAY. *The Rough and Holy Theater of Tom Murphy*, Ireland: Irish University Review, Vol 17, nº 1, Spring, p. 9-17.

CROWTHER, Jonathan. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. U.K: Oxford University Express, 1998.

CULLER, j. *Teoria Literária: Uma Introdução*. Trad. Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

CURY, Mário da Gama. "Introdução". **in:** *Oréstia – Agamêmnon-Coéforas-Eumênides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

CUSASK, George. "Cathleen ni Houlihan". **in:** *The Literary Encyclopedia*. The Literary Dictionary Company,. 25 Nov. 2004.

DI CARLO, Russel E. "The Multi-Dimensional Psyche." **in:** *Towards a New World View: Conversations at The Leading Edge*. USA: Epic Publishing, 1996.

DAHLET, Véronique. "A Entonação no Dialogismo Bakhtiniano" **in:** *Bakhtin – Dialogismo e Construção de Sentido*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1997.

DONIZETTI, Gaetano. *Lucia di Lammermoor*. Rio de Janeiro: Orbis & Fabbri, 1996.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

EBBUT, Maud Isabel. *Hero-Myths and Legends of The British Race*. London: Senate, 1994.

ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

ELIADE, Mircea & COULIANO, Ion. P. *Dicionário das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ELLIOT, T.S. "Tradition and the Individual Talent". in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, 1922.

ÉSQUILO. *Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

FÁVERO, Leonor Lopes. "Paródia e Dialogismo". in: *Dialogia, Polifonia e Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, S/D.

FIKER, Raul. *Mito e Paródia*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.

FILHO, Domício Proença. *Estilos de Época na Literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

FIORIN, José Luís. "Polifonia Textual e Discursiva" in: *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*, São Paulo: Edusp, 1999.

FOGARTY, Anne. *Voices of Irish Theatre Practitioners*. Dublin: Carysford Press, 2001.

FRANZ, Marie – Louise Von. *Contos de Fadas*. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

FADIMAN, James & FRAGER, Robert. *Teorias da Personalidade*. Editora Harper & Row do Brasil Ltda., 1939.

FREITAS, Maria Tereza de Assunção. "Nos Textos de Bakhtin e Vygotski: Um encontro Possível" **in:** *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1977.

FRYE, Northrop. *Fábulas de Identidade*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

FROW, John. "Intertextuality and ontology". **in:** *Intertextuality – Theories and Practices*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1993.

GERENSER, Scott. Analysis, An In-Depth Look. 2 Oct. 1998. Lord of the Flies, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *Fausto*. Tradução de Jenny Klabin Segall. Rio de Janeiro – Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.

GOLDING, William. *O Senhor das Moscas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1954.

GRATTAN-FLOOD, W.H, *THE CATHOLIC ENCYCLOPEDIA*, Volume VI. New York: Robert Appleton Company. September 1st, 1909.

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

_____. *Talking about Tom Murphy*. Dublin: Carysford Press, 2002.

_____. *The Politics of Irish Drama: plays in context from Boucicault to Friel*. U.K: Cambridge University Press, 2000.

_____. "Tom Murphy and The Children of Loss" **in:** *Twentieth Century Irish Drama*. UK: University Express, 2004.

GRIMM, Jacob & Wilhelm. *Contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Vila Rica, 1994.

_____. *Household Tales*. Universal Library. s/d

HAINING, Peter. *Magia Negra e Feitiçaria*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1971.

HAMILTON, Edith. *A Mitologia*. Lisboa: Publicações Don Quixote, 1983.

HARRIS, Peter J. "The Politics of Irish Drama". *Abei Journal. The Brazilian Journal of Irish Studies*. São Paulo, Brasil, N° 3, Junho/2001.

HEDWIG, Schall. "Fatal Fathers and Sons in Tom Murphy's *A Whistle in the Dark*" *Abei Journal. The Brazilian Journal of Irish Studies*. São Paulo, Brazil. Nº5, Junho 2003.

HEILMAN, Robert B. *Understanding Drama*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961.

HENRY, H.T. Dies Irae. *The Catholic Enciclopedia*, Robert Appleton Company, New York, VOL IV, 2003.

HIRSCH, E.D. *The New Dictionary of Cultural Literacy*. Houghton Mifflin Company, 2002.

HOFFMANN, E.T.A. *Contos Fantásticos*. São Paulo: Imago. 1993.

HOUAISS, Antonio. *Pequeno Dicionário Enciclopédico Koogan Larousse*. Rio de Janeiro: Editora Larousse do Brasil, 1980.

JENNY, Laurent. "A Estratégia da Forma". in: *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1971.

HUNT, HUGH. *The Abbey: Ireland's National Theatre 1904-1909*. Dublin: Gill and Macmillan, 1979.

HUTCHEON, Linda. *The Theory of Parody. The Teachings of the Twentieth-Century Art Forms*. New York: Routledge, 1984.

_____. *Uma Teoria da Paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. *A Theory of Parody*. New York: Routledge, 1991.

JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Editora Cultrix, 1930.

JORDAN, Eamonn. *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Dublin: Carysfort Press, 2003.

JUNG, C.G. *Psicologia do Inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1983.

_____. *Memórias, Sonhos e Reflexões*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Armênio Amado Editora, 1985

KARNAL, Leandro. "Grandes e Pequenos Demônios". **in:** *História Viva – Grandes Temas – Edição Especial Nbr 12 – Sob a Sombra do Diabo*. São Paulo: Editora Duetto, s/d.

KELLY, Anne. F. "Bodies and Spirits in Tom's Murphy's Theatre". **in:** *Theatre Stuff: Criticals Essays on Contemporary Irish Theatre*. Ireland: Carysford Press, 2000.

KIBERD, Declan. *Inventing Ireland – The Literature of the Modern Nation*. GB: Vintage, 1996.

_____. "Theatre as Opera: The Gigli Concert" **in:** *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Dublin: The Arts Council, 2000.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. *Diário de um Sedutor. Temor e Tremor. O Desespero Humano*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

KILROY, Ian. "Making Music of the Spoken Word", Tom Murphy's Interview by Ben Barnes, Conal Morrison, Gerard Stembridge, Lynne Parker. Dublin Theatre Festival. October 1st to 14th.

KING Jr. Martin Luther, "I Have a Dream," 28 August 1963 - *Congressional Record, 88th Congress*, (Washington: U.S. Government Printing Office, 1963) Washington, vol. 109, pt. 12, pp. 16241-16242.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo. Perspectiva, 1974.

KURY, Adriano Gama. "Introduction" **in:** *Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

LAKOFF, George. *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Express, 1993.

LETELLIER, Robert Ignatius. *Meyerbeer und das Europäische Musiktheater*. Ed. Sieghart Döhring and Arnold Jacobshagen, Laaber, 1998, p.p. 148-168.

LIEBERMAN, E. James. *Acts of Will: The Life and Work of Otto Rank*. New York: Free Press, 1985.

LONERGAN, Patrick. "Globalization and Irish Theater" **in:** *New Voices Conferences at Trinity College Dublin*, 02 Fevereiro, p. 1-8, 2002.

LYONS, F.S.L. *Ireland Since Famine*. GB: Fontana Press, 1973.

MARLOW, Christopher. *The Tragical History of Doctor Faustus*. London: John Wright, 1624.

MASSUD, Moisés. *A Análise Literária*. São Paulo. Cultrix. 1991.

_____. *A Criação Literária*. São Paulo: Cultrix, 1967.

MIREAUX, Émile. *No Tempo de Homero*. Lisboa: Livros do Brasil. s/d.

MCGARRY, Patsy. "A Holy Theater of Hope" **in:** *The Irish Times Weekend Review*. September 15, 2001.

MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London & New York: Indiana University Press, 1977.

MCNULTY, Charles. *Tom Murphy's Eire Force*. Village Voice. Dublin. January 23-29, 2002.

MCREDMOND, Louis. *Modern Irish Lives: Dictionary of 20th Century Biography*, Dublin: Gill & Macmillan, s/d.

MEANY, Helen. "The Drunkard". *The Guardian*. Friday, July 25, 2003.

MERRIMAN, Vic "Staging Contemporary Ireland: heartsickness and hopes deferred". **in:** *Twentieth-Century Irish Drama*. U.K.: Cambridge, 2004.

MILLER, Arthur. "Tragedy and the Common Man" **in:** *Tragedy: Vision and Form*. 2nd ed. Ed. Robert W. Corrigan. New York: Harper. 1981.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MORA, Carlos de Miguel. "A paródia literária no Corpus Priapeorum. in: *Sátira, Paródia e Caricatura: Da Antiguidade até nossos Dias*". Aveiro: Universidade de Aveiro, 1993.

MOYSÉS, Leila Perrone. *Ensaaios – Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo, Editora Ática, 1993.

MURRAY, Christopher. *Twentieth-Century Irish Drama – Mirror Up to Nation*. Syracuse, N.Y: Syracuse University Press, 2000.

MURPHY, Tom. *Plays: 1 – Famine, The Patriot Game, The Blue Macushla*. GB: Methuen Drama, 1993.

_____. *Plays: 2 – Conversations on a Homecoming, Bailegangaire, A Thief of a Christmas*. GB: Methuen Drama, 1993.

_____. *Plays: 3 – The Morning After Optimism, The Sanctuary Lamp, The Gigli Concert*. GB: Methuen Drama, 1994.

_____. *Plays: 4 – A Whistle in the Dark, A Crucial Week in the Life of a Grocer's Assistant, On the Outside, On the Inside*. GB: Methuen Drama, 1989.

_____. *The House*. GB: Methuen Drama, 2000.

MURPHY, Mike. *Tom Murphy on Stage*. RTE Radio. Dublin. October, 2001.

GRENE, Nicholas. *Talking about Tom Murphy*. Dublin, Ireland: Carysford Press, 2002.

MUTRAN, Munira M. *Album de Retratos*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP: FAPESP, 2002.

MORGAN, Thais E. "Is there an Intertext in this Text?". in: *American Journal of Semiotics*. 3.4, 1985, p. 1-40.

NIETZSCHE. *O Anticristo – Maldição do Cristianismo*. 2ª edição. Rio de Janeiro. Clássicos Econômicos Newton, 1992.

_____. *Great Books of the Western World*. Chicago. Encyclopedia Britannica., Inc. 1952.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.

O'DWYER, Riana. Tom Murphy's Political Magic. *Irish Times*. Irlanda. 1989. p.14.

ORBIS. "Rigoletto". In *Opera Collection*. Rio de Janeiro: Orbis – Fabbri, 1996.

ORBIS. "Lucia di Lammermoor". **in:** *Opera Collection*. Rio de Janeiro: Orbis – Fabbri, 1996.

O'TOOLE, Fintan. "Introduction". **in:** *Plays 4: A Whistle in the Dark, A Crucial Week in the Life of a Grocer's Assistant, On the Outside, On the Inside*. GB: Methuen Drama, 1989.

_____. "Introduction" **in:** *The House*. GB: Methuen Drama, 2000.

_____. *The Politics of Magic*. Dublin: Raven Arts Press, 1987.

_____. "The Tom Murphy Papers in Trinity College Library" **in:** *Talking About Tom Murphy*. Ireland: Carysford Press Book, 2002.

_____. "Introduction" **in:** *Plays 3: The Morning After Optimism, The Sanctuary Lamp, The Gigli Concert*. Methuen Drama, 1994.

_____. "Irish: The State of Art." **in:** *Ireland Towards New Identities?* Oxford: University Press, 1998.

OTTO, F. Walter. *The Homeric Gods*. GB: Thames and Hudson, 1979.

PADOVANI, Umberto & Castagnoloa, Luís. *História da Filosofia*. São Paulo. Edições Melhoramentos. 1974.

POULAIN, Alexandra. "Fable and Vision: *The Morning After Optimism and The Sanctuary Lamp*" **in:** *Talking about Tom Murphy*. Dublin, Ireland: Carysfort Press, 2002.

PAVIANI, Jayme. *Platão & República*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

PEPE, A . Luz. *La Temática Fáustica em La Literatura Universal*. La Plata: Faculdade de Humanidades y Ciencias de La Educacion, 1964.

PLATO. *The Dialogues of Plato*. Chicago, London, Toronto, Geneva: William Benton Publisher, 1952.

PLATO. "FÉDON". **In:** *The Dialogues of Plato*. Chicago, London, Toronto, Geneva: William Benton Publisher, 1952.

PRAZ, Mário. "Introdução e Advertência à Segunda Edição" **in:** *A Carne, A Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

PROJECT, The GNU. *The Free Encyclopédia*. Huntington Valley. PA. USA: Farlex, Inc., 2004.

PEPE, A. Luz. *La Temática Fáustica en La Literatura Universal*. La Plata: Faculdade de Humanidades y Ciencias de La Educacion, 1964.

PILKINGTON, Lionel. "The Abbey Theater and the Irish State" **in:** *Twentieth-Century Irish Drama*. U.K.: Cambridge, 2004.

PRIESTLEY, J.B. *A Literatura e o Homem Ocidental*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.

PONCHIELLI, Amilcare. *La Gioconda*. Rio de Janeiro: Ediciones Orbis, 1996.

RANDEL, Don. *The New Harvard Dictionary of Music*. Massachusetts: Harvard University Press, 1986. ISBN 0-674-61525-5.

RANK, Otto. *The Double: A Psychoanalytical Study*. Chapel Hill: Beacon Press, 1971.

RESENDE, Amara da Cunha. Entre Nobres e Aldeões. *William Shakespeare. Livros Entre Clássicos*. São Paulo: Dueto, 2006.

RICHARDS, Shaun. *Twentieth-Century Irish Drama*. U.K: Cambridge University Press, 2004.

ROHMANN, Chris. *O livro das Idéias*. R.J.: Editora Campus, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

SADIE, Stanley. "Giulio Caccini". **in:** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers Ltd., 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

SILVA, Kalina V. & SILVA, Maciel H. *Dicionário de Conceitos Históricos*. São Paulo: Contexto, 2005.

SILVEIRA, Nice da. *Yung – Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

- SPENCE, Keith. *O Livro da Música*. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.
- STALLONI, Yves. *Os Gêneros Literários*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- STEVENS, Kera & MUTRAN, Munira H. *O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare*. SP: Global Editora, s/d.
- STRATHERN, Paul. *Sócrates*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- STRICH, Fritz. *Goethe and World Literature*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1949.
- TARNAS, Richards. *A Epopéia do Pensamento Ocidental*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- TODOROV, Tzevan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.
- TORRANO, Jaa. *Oréstia I – Agamêmnon*. São Paulo: Iluminuras, 2004
_____. *Coéforas*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
_____. *Eumênides*. São Paulo: Iluminuras, 2004
- TOMSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- VERNANT, Jean Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1995.
- VERDI, Giuseppe. *Rigolletto – Opera Collection*. Rio de Janeiro: Chinaglia Distribuidora, 1996.
- VERNANT, Jean Pierre. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. SP: José Olympio Editora, 1999.
- WEBSTER, Noah. *Webster's New Twentieth Century Dictionary of The English Language*. U.S.A: Collins World, 1975.
- WELLECC, René & Warren. Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Biblioteca Universitária. 1971.
- WELSCH, Robert. *The Abbey Theatre*. New York: Oxford University Express, 1999.

WILMER, Steve. *Setting the Orestia in Northern Ireland*. Ireland: Hugh Denard and C. W. Marshall, 2004.

WOLHEIM, Richard. *As Idéias de Freud*. SP: Editora Cultrix, 1971.

WORTON, Michael & STILL, Judith. "Introduction". **in:** *Intertextuality – Theories and Practices*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1993.

ZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.