

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

**INTERTEXTUALIDADE  
EM QUATRO PEÇAS DE MARINA CARR**

**Zoraide Rodrigues Carrasco de Mesquita**

**São Paulo  
2005**

**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**

**INTERTEXTUALIDADE  
EM QUATRO PEÇAS DE MARINA CARR**

**Zoraide Rodrigues Carrasco de Mesquita**

**Tese 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 Doutor em Letras.**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Munira Hamud Mutran**

**São Paulo  
2005**

Para António João, Renata e Isabel

Para Máira (*in memoriam*)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos que, direta ou indiretamente, participaram comigo da longa trajetória na elaboração desta tese: à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Munira Hamud Mutran, por sua orientação segura e pelas muitas leituras do meu trabalho, numa prova de dedicação incansável; à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maureen Murphy, pelo incentivo e pelas valiosas sugestões; à Dr<sup>a</sup>. Beatriz Kopschitz Xavier Bastos, pelos debates em torno dos rumos deste trabalho; às colegas Rosa Erlichman e Sandra Stevens, da Universidade de São Paulo, e aos amigos Ramon Américo Vasques e Simone de Almeida e Silva, da Universidade Ibirapuera.

## RESUMO

Este trabalho examina modalidades intertextuais em quatro peças de Marina Carr – *Low in the Dark* (1989), *The Mai* (1994), *By the Bog of Cats* (1998) e *Ariel* (2002) -, tendo por objetivo mostrar que a obra da dramaturga, embora organicamente integrada na tradição dramática irlandesa, exibe um ponto de tensão entre o desejo de preservação de aspectos tradicionais do teatro irlandês e a rebeldia que se traduz na subversão de velhas fórmulas. Esses dois pólos entre os quais se situam as peças da dramaturga revelam-se através da paródia, da alusão, do travestimento e da reescritura, por um lado, e, por outro, através da mistura dos gêneros. As peças selecionadas evidenciam a trajetória percorrida por Marina Carr na medida em que ao mesmo tempo em que se afirmam como locais, lidam com temas que ultrapassam as fronteiras do nacional.

## PALAVRAS-CHAVE

INTERTEXTUALIDADE – PARÓDIA – ALUSÃO – TRAVESTIMENTO –  
REESCRITURA

## **ABSTRACT**

This thesis examines modes of intertextuality in four plays by Marina Carr - *Low in the Dark* (1989), *The Mai* (1994), *By the Bog of Cats* (1998) and *Ariel* (2002) -, and aims at demonstrating that her theatre production, although organically integrated into the Irish drama tradition, presents a point of tension between the wish to cling to traditional features of Irish theatre and the rebellion against them. These two poles between which the playwright's work can be defined are revealed, on the one hand, through intertextual forms such as parody, allusion, travesty and rewriting and, on the other, by the mixture of genres. The chosen plays show evidence of Marina Carr's trajectory insofar as they present marks of Irishness and at the same time deal with themes that are not restricted to national problems.

## **KEY WORDS**

INTERTEXTUALITY – PARODY – ALLUSION - TRAVESTY – REWRITING

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>p. 1</b>
<b>CAPÍTULO 1: Modalidades intertextuais em duas peças de Marina Carr .....</b>	<b>p. 31</b>
<b>CAPÍTULO 2: A reescritura de <i>Medéia</i>.....</b>	<b>p. 85</b>
<b>CAPÍTULO 3: A conjunção de três pré-textos em <i>Ariel</i>.....</b>	<b>p. 134</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>p. 180</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>p. 197</b>

## INTRODUÇÃO

**The Mai set about looking for that  
magic thread that would stitch us  
together again...**

Marina Carr

O teatro irlandês tem apresentado grande produtividade nos últimos 50 anos, mas é pouco conhecido no Brasil. Entre nós só são divulgados os dramaturgos irlandeses já conhecidos internacionalmente, como Oscar Wilde, George Bernard Shaw, William Butler Yeats e Samuel Beckett. Até recentemente, podiam ser registradas apenas duas exceções a essa regra: a encenação de uma peça de Brendan Behan (*The Hostage*) e uma de John Millington Synge (*The Playboy of the Western World*). *The Hostage* recebeu duas traduções, com títulos diferentes, em português: *O Refém* (Alfredo Mesquita), e *Bordel* – encenada no Teatro São Pedro, em São Paulo – na tradução de Paulo Villaça. A peça de Synge, traduzida por Millôr Fernandes, foi levada ao palco no Rio de Janeiro, em 1960,



num espetáculo que mereceu uma avaliação positiva de Décio de Almeida Prado, embora o crítico inicie suas considerações com as seguintes palavras: “*O Prodígio do Mundo Ocidental* é uma peça tão estranha quanto o seu longo título, tão desconcertante quanto a própria Irlanda” (1964, p.183). A estranheza e o desconcerto não são empecilhos, no entanto, para a apreciação da peça, e muitos outros dramaturgos irlandeses com certeza mereceriam a admiração do público brasileiro. Nesse sentido, o trabalho que a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Munira Hamud Mutran desenvolve na Universidade de São Paulo sobre estudos irlandeses é de grande valia, tendo já produzido alguns frutos, como a recente encenação de *Dancing at Lughnasa*, no Teatro da Cultura Inglesa de Higienópolis, São Paulo, com tradução e direção de um dos seus ex-orientandos, Domingos P. Nunes. Tal iniciativa divulgou um dos mais importantes nomes do teatro irlandês, Brian Friel. Domingos, cuja tese de doutorado, defendida no início de 2005, versou sobre Stewart Parker, outro excelente dramaturgo irlandês contemporâneo, dirigiu leituras dramáticas de quatro peças da produção teatral da Irlanda no século XX e organizou uma série de debates, visando à discussão de dramaturgia e estética, política e sociedade, de modo a possibilitar o confronto entre duas realidades, a brasileira e a irlandesa. Assim, não apenas Brian Friel teve mais uma de suas peças divulgadas (*Philadelphia, here I come!*), mas também três outros dramaturgos de peso foram apresentados: William Butler Yeats (*At the Hawk’s Well*), Sean O’Casey (*Juno and the Paycock*) e novamente Synge, com sua peça mais famosa (*The Playboy of the Western World*).

Este trabalho faz parte desse projeto integrado sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Munira H. Mutran, cuja proposta é o mapeamento das produções do teatro irlandês contemporâneo. Tomamos conhecimento, então, de um mundo fascinante que inclui, além desses autores citados, Frank McGuinness, Thomas Kilroy, Sebastian Barry, Tom Murphy, Hugh Leonard

e ... Marina Carr. Há quatro anos, havia apenas algumas poucas referências a essa dramaturga, mas a situação se modificou e atualmente o interesse por ela é enorme, como atestam as várias comunicações no último congresso da IASIL (International Association for the Study of Irish Literatures), realizado em Galway, Irlanda, em julho de 2004: Mika Funahashi (“Analysing the wounds caused by the mother: Marina Carr’s theatre and a short story”); Michael Lachman (“Traumatic spaces in the plays of Marina Carr, Martin McDonagh and Conor McPherson”); Paula Murphy (“Mythic and modern: the drama of Marina Carr”); Melissa Sihra (“Imaginative spaces of excess and transformation in the theatre of Marina Carr”) e nosso próprio trabalho (“Bringing the past into present day Ireland”).

Marina Carr é considerada uma das mais talentosas dramaturgas do teatro irlandês contemporâneo. A beleza das imagens que brotam das situações vividas pelas personagens, produzindo o impacto dos diálogos, somada à habilidade em explorar a riqueza dos dialetos e seu senso de teatralidade tornam suas peças instigantes e provocativas e justificam sua aclamação dentro e fora da Irlanda. Mesclando realismo e o mundo mítico e sobrenatural, humor, grotesco e tragédia, suas peças sugerem múltiplas leituras, permitindo abordagens de diversos ângulos. Em pouco tempo de carreira, ela é tida como uma dramaturga de imaginação fértil, capaz de grandes criações. Em recente pesquisa na Irlanda, seu nome foi incluído entre os doze dramaturgos irlandeses da atualidade que, provavelmente, serão lidos e terão suas peças produzidas daqui a um século. Especulações à parte, a pesquisa mostra, em todo o caso, seu sucesso nos dias atuais.

O interesse de Marina Carr pela dramaturgia começou muito cedo, como ela própria recorda: quando criança, costumava brincar de fazer teatro, com a “peça” desenvolvendo-se à medida que ia sendo representada, o sofrimento intenso das “personagens”, o senso de

justiça infantil, que exigia a restauração da ordem, com a derrota do mal, representado pelo bandido e, especialmente, pela bruxa. Esta, entretanto, era invencível: dona de poderes mágicos, infundia temor e respeito. Adulta, Marina Carr guarda zelosamente essas lembranças e reflete que a figura da bruxa talvez representasse o Tempo, cujo alcance e significado as crianças não podiam compreender, e por isso mesmo lhes causava medo. O mal, a magia, o mistério, o olhar inocente e maravilhado da criança são os elementos presentes na declaração da dramaturga, quando explica seu processo de criação:

Se há algo que procuro quando escrevo minhas peças é a visão das crianças de como as coisas são, eram ou deveriam ser, e talvez num momento eu possa captar tudo isso, da maneira como o primeiro dramaturgo o faria. (CARR, 1999, ix-x)<sup>1</sup>

Quanto ao Tempo, este parece primordial para alguém que acredita, como Marina Carr, em sua não-linearidade, que acredita no eterno retorno e que vivemos todos dentro e fora do tempo. Passado, presente e futuro – idas e voltas, o passado determinando o que há de vir, determinando os seres, prendendo-os ao que já foi e continua sendo.

Nascida em 1964, em Dublin, filha de uma diretora de escola e de um servidor público e também dramaturgo amador, Marina Carr cresceu em Gortnamona, County Offaly, situado em Midlands, área que constitui o triângulo central da Irlanda, entre Tullamore, Athlone e Clonmacnoise. Essa região topograficamente diversificada, com suas montanhas, com o mistério e a fascinação de seus *bogs*, passará a representar para ela “uma metáfora para a encruzilhada entre os mundos” (CARR, apud WELCH, 1999, p.

---

<sup>1</sup> “If I’m after anything when I’m writing plays, it’s the scuts’ view of things as they are or were or should be, and perhaps once in a blue moon be given a sideways glance of it all as the first dramatist might see it and how it should be done”. (Obs.: As traduções dos textos em língua estrangeira ao longo deste trabalho, salvo indicação em contrário, são nossas).

239)<sup>2</sup> e estará presente em suas peças produzidas a partir de 1994, através do cenário e do sotaque indicado nas rubricas. O espaço e o dialeto, portanto, são a marca de *Irishness* que a dramaturga imprime à sua obra. Entretanto, nesse espaço realista, são introduzidas figuras sobrenaturais, ultrapassando, pois, a representação mimética da realidade; por outro lado, não faltam alusões a lendas e mitos, o que contribui para expandir o alcance de suas peças para áreas universais da experiência humana.

Na década de 1980, Marina Carr mudou-se para Dublin e, após graduar-se em 1987, em Inglês e Filosofia, pela University College (UCD), morou por um ano em Nova Iorque, dando aulas e escrevendo. É possível, como especula Sarahjane Scaife, atriz irlandesa que vivia nessa mesma cidade na época, que a vida fervilhante de Nova Iorque, com seus espetáculos de rua, com o teatro experimental que então lá se praticava, mesclando teatro de bonecos, ópera e musicais, possa ter tido influência sobre a futura dramaturga, em cujo trabalho se verifica a mesma sensação de vertigem que se experimentava naquela cidade americana, o êxtase incrível e as quedas bruscas, como que provocadas pela ingestão de uma droga: “Este sentido dos dois lados da moeda – negro desespero e humor cortante e agudo – está presente o tempo todo no trabalho de Marina” (SCAIFE, 2003, p. 8-9)<sup>3</sup>. A atriz está certa; por mais sufocante que seja o enredo da peça, como acontece, por exemplo, em *On Raftery’s Hill*, de 2000, sempre há lugar para o humor, aqui trazido por Shalome, a mãe do protagonista, uma personagem esclerosada, com raros momentos de lucidez.

Após retornar a Dublin, Marina Carr chegou a iniciar seus estudos de pós-graduação sobre Samuel Beckett, no Trinity College, um projeto abandonado, mas não esquecido, uma

---

<sup>2</sup> “[I think it’s no accident it’s called the Midlands. For me at least it has become] a metaphor for the crossroads between the worlds.”

<sup>3</sup> “This sense of the two sided coin of black despair and sharp cutting humour is present all the time in Marina’s work.”

vez que ela expressou recentemente seu desejo de retomar os estudos acadêmicos. Suas primeiras peças revelam a influência do famoso dramaturgo, ela própria confessando que tentava mesmo ser beckettiana.<sup>4</sup> A esta primeira fase de sua produção teatral (1989-1991), seguir-se-á um segundo momento que revelará outras paixões da dramaturga, como William Shakespeare e os clássicos gregos. Esta segunda fase – chamada de Midlands -, que tem início com *The Mai* (1994), estaria se encerrando em 2002, tendo em vista a declaração de Marina Carr, em entrevista a Melissa Sihra, na ocasião em que estava terminando de escrever *Ariel*: “É minha despedida a Midlands [...]” (CARR, apud SIHRA, 2001, p. 55).<sup>5</sup>

Nos anos de 1995 e 1996, Carr tornou-se escritora residente do Abbey Theatre, o teatro nacional da Irlanda, passando, em 1999, a desenvolver o mesmo trabalho no Trinity College. Ainda em 1996, foi recebida como membro da Aosdána, instituição que reúne artistas proeminentes das áreas de literatura, música e artes visuais. Em 2003, foi convidada para ministrar dois cursos numa universidade norte-americana (Villanova University) sobre dramaturgia e sobre escritores irlandeses, entre os quais William Butler Yeats, John Millington Synge, James Joyce e Samuel Beckett.

Marina Carr escreveu nove peças até o momento, observando-se que, de 1994 a 2002, ela manteve um ritmo regular de trabalho, apresentando, a cada dois anos, uma nova peça. Sua obra inclui a adaptação de *The Cherry Orchard*, de Anton Tchekhov, para o Abbey Theatre, e uma peça curta para o público infantil, *Meat and Salt*. Também escreveu contos, tendo recebido o prêmio *Hennessy Short Story Prize*, por “Grow a Mermaid”.

---

<sup>4</sup> “With *The Mai* Carr found her own voice leaving behind what she described as ‘my Beckett phase.’ (CARR, em entrevista para James F. Clarity - “A Playwright’s Post-Beckett Period”, *The New York Times*, 3 Nov. 1994, apud MORSE, 2001, p. 37)

A dramaturga tinha vinte e cinco anos quando a Companhia Crooked Sixpence encenou sua primeira peça, *Low in the Dark*, em 24/10/1989, no Projects Arts Center, em Dublin. Trata-se de uma peça de vanguarda, cabendo-lhe a classificação de teatro não-dramatúrgico, conforme a definição que José Eduardo Vendramini propõe para um tipo de teatro “que é criado diretamente no palco e não a partir de um texto, o que não impede que se possa chegar a ele, no final do processo” (VENDRAMINI, 2001, p. 81)<sup>6</sup>.

De fato, de acordo com depoimento de Sarahjane Scaife, a Crooked Sixpence tinha um projeto que consistia em montar um espetáculo que, ao invés de partir de um texto já escrito, surgisse dos jogos dramáticos e da interação entre os atores que pertenciam à companhia. Marina Carr, nessa época conhecida no meio teatral apenas pela leitura dramática de *Ullaloo*, de sua autoria, foi chamada para acelerar o processo. Ela, então, escrevia algumas cenas que eram propostas para o grupo; feito o ensaio, todos juntos debatiam sobre as reformulações necessárias e, assim, a peça foi sendo escrita e montada, à medida que os ensaios prosseguiam.

As três peças seguintes – *The Deer’s Surrender* (1990), *This Love Thing* (1991) e *Ullaloo* (1991)<sup>7</sup> – não foram publicadas, mas, de acordo com o crítico Christopher Murray (1997), continuam na mesma linha de *Low in the Dark*: são peças de vanguarda, irreverentes, feministas, que lidam com a inveja do útero, a representação cultural das mulheres, o sonho de um futuro *unisex*.

---

<sup>5</sup> “It’s my goodbye to the Midlands, [I think]”.

<sup>6</sup> O teatro não-dramatúrgico é, segundo Vendramini, uma vertente do teatro experimental, aquele que rompe com o tradicional por prescindir da figura do Autor. Esse tipo de teatro não quer contar uma história; trata-se de um “evento cênico, sem intenção narrativa”, o que resulta em fragmentação, embora o espectador possa “estabelecer elos narrativos”. Não há, no teatro não-dramatúrgico, um enredo organizado, “seja em ordem cronológica, seja fora dela”; apresenta-se como um “jogo de armar” e, “nesse sentido, este é um tipo de teatro absolutamente sintonizado com as propostas da vanguarda que já ecoaram na literatura, como na obra de Julio Cortázar, por exemplo”(VENDRAMINI, 2001, p. 83). A primeira impressão quando se

Foi, entretanto, quando abandonou a vanguarda, que Marina Carr firmou-se no teatro irlandês. Sua quinta peça, *The Mai* (1994), foi a vencedora do Festival de Teatro de Dublin, teve sua estréia no Peacock Theatre, anexo do Abbey, e contou, em seu elenco, com duas atrizes consagradas, de extensos currículos (Olwen Fouéré, no papel de The Mai, e Derbhle Crotty, como Millie), além da participação do prestigiado músico Micheál O Súilleabháin. A direção ficou a cargo do não menos conhecido Brian Brady, diretor do Peacock. *The Mai* é considerada por muitos o ponto alto da carreira de Marina Carr, tornando-a conhecida também fora da Irlanda, através de novas produções da peça nos Estados Unidos (1997) e na República Tcheca (2001).

As duas peças seguintes contêm muitos elementos comuns, já presentes em *The Mai*: há não apenas a recorrência de um vínculo entre espaço e personagem principal, mas também o suicídio de cada uma das protagonistas. Assim, da mesma forma que o lago Owl exerce atração sobre The Mai, prefigurando seu destino trágico, em *Portia Coughlan*, é no rio Belmont, envolto em lendas, que se dá o suicídio de Portia, enquanto em *By the Bog of Cats*, Hester Swane, a protagonista, tem seu destino ligado ao espaço da ação – é no Bog of Cats que deve permanecer e é aí que ela se suicida. O tema da morte é, aliás, relevante no trabalho de Marina Carr, que diz acreditar que o significado maior, provavelmente o único, de nossas vidas, é o fato de nos encontrarmos a caminho da morte, a certeza do fim inexorável. A dramaturga está convencida de que a maneira como se morre explica a maneira como se viveu e esclarece, afinal, o motivo pelo qual estamos aqui; a morte significa apenas que encerramos nossa etapa neste mundo e, a partir daí, inicia-se uma viagem maior. No palco, então, “não há nada mais lindo do que olhar para o arco que uma

---

fez a leitura de *Low in the Dark* foi a de que se tratava exatamente desse tipo de teatro. Como o texto existia, só foi possível esclarecer a questão com o depoimento de S. Scaife, em “Mutual Beginnings” (2003).

vida descreve e a completude dessa vida” (CARR, apud SIHRA, 2001, p. 56).<sup>8</sup> Pode-se dizer que *The Mai*, *Portia Coughlan* e *By the Bog of Cats* formam uma espécie de trilogia, em virtude de apresentarem várias semelhanças entre si, pois, além do destino trágico das protagonistas, estas apresentam comportamentos obsessivos e frustram-se em seu desejo de encontro com o Outro.

*Portia Coughlan* (1996) estreou no Peacock e dois meses depois foi levada no Royal Court Theatre, em Londres; posteriormente, foi encenada nos Estados Unidos e em Rotterdam. Esse “drama brutal e apaixonado das relações familiares e da desintegração pessoal” (RUANE, 2003, p. 83)<sup>9</sup> mostra o conflito interno de uma mulher de 30 anos, atormentada pela imagem de Gabriel, seu irmão gêmeo, morto quinze anos antes, e por quem nutria um desejo incestuoso. É notável que Christopher Murray tenha visto na personagem de Portia algo de “Medéia do drama contemporâneo” (1997, p. 238)<sup>10</sup>, pois é justamente essa peça de Eurípides que vai servir de inspiração para *By the Bog of Cats* (1998). A observação de Christopher Murray é sugestiva, na medida em que percebemos, de fato, que Portia se desdobra em Hester, heroína da peça de 1998. A primeira é semi-selvagem, não suporta as responsabilidades de mãe e esposa, ao passo que a segunda é a mulher selvagem, mas mãe amorosa. Enquanto Portia transfere a outros o cuidado dos filhos, Hester, paradoxalmente, acaba por matar a filha para não abandoná-la.

*By the Bog of Cats* teve sua *première* não mais no Peacock, mas no próprio Abbey Theatre, um atestado do salto da dramaturga, já que este é o teatro mais prestigiado de Dublin. Também esta peça foi encenada nos Estados Unidos e em Rotterdam. Para a atriz

---

<sup>7</sup> *Ullaloo* foi a primeira peça a ser escrita pela dramaturga, mas não a primeira a ser encenada.

<sup>8</sup> “On stage there is nothing more beautiful than looking at the arc of a life and the completion of that life.”

<sup>9</sup> “*Portia Coughlan* is a brutal and passionate drama of family relationship and personal disintegration [...]”



Olwen Fouéré, que fez o papel da personagem principal, Hester Swane, esta peça é “profundamente política” em sua abordagem sobre o *tinker*, considerado um *outsider*; é a “ira cultural de uma cultura colonizada, que está sendo banida, à qual não se permite existir” (FOUÉRÉ, 2003, p. 169-170).<sup>11</sup>

Nas duas obras seguintes, não são as personagens femininas, mas sim as masculinas que ocupam o primeiro plano: Red, de *On Raftery's Hill* (2000), que parece um desdobramento de Xavier Cassidy, da peça anterior, exerce sua prepotência contra a família, e, aproximadamente, o mesmo comportamento tem Fermoy Fitzgerald, de *Ariel* (2002).

*On Raftery's Hill* foi uma co-produção do Druid Theatre, de Galway, Irlanda, e do Royal Court Theatre, de Londres. Foi pela primeira vez encenada no Town Hall, em Galway, e, com diferença de alguns dias, teve sua *première* no John Fitzgerald Center, em Washington, durante um festival de artes irlandesas nos Estados Unidos. O tema principal é o incesto, envolvendo quatro gerações da família Raftery. Das peças de Marina Carr, a partir de 1994, esta é a única em que não há mortes, mas a situação de Sorrel, vítima de violência sexual por parte do pai, é ainda mais pungente, se levarmos em conta que ela deixa de lado todos os seus projetos de vida para se encerrar em Raftery's Hill, e essa morte-em-vida é ainda pior que a própria morte, como, aliás, Curtains, uma personagem de *Low in the Dark*, já propunha. É como se as personagens de *On Raftery's Hill* permanecessem numa espécie de purgatório, sem possibilidade de mudança. A própria

---

<sup>10</sup> “Portia Coughlan bids fair to be the Medea of contemporary drama”.

<sup>11</sup> “So that Hester's rage is also a cultural rage, of a colonized culture which is being driven out, not allowed to exist [...]”

Marina Carr, em entrevista para Melissa Sihra (2001), explica que as personagens precisam se fazer merecedoras da morte e, nessa peça, isso não acontece.

*Ariel* foi produzida pelo Abbey Theatre, em 2002. Baseada em *Ifigênia em Aulis*, de Eurípides, a ação mostra a ascensão de um político, Fermoy Fitzgerald. Segundo Fintan O’Toole, *Ariel* é o retrato de um mundo em que “os três pilares da sociedade – Igreja, Estado, Família – estão em avançado estado de decadência” (O’TOOLE, 2003, p. 89).<sup>12</sup> De fato, pode-se dizer que cada uma das personagens desta peça, à exceção de

Ariel, contribui para esse estado de decadência da família. Dissimulações, traições, cumplicidade em atos abomináveis, perversões, ciúmes, comportamentos agressivos, megalomania: todos esses ingredientes aparecem nas personagens que compõem a família Fitzgerald. A Igreja é representada pelo irmão de Fermoy, o monge Boniface, de boa índole, mas pouco ortodoxo, ex-alcoólatra, e cujas histórias sobre os padres idosos, esclerosados, com quem convive, ridicularizam essa instituição.

As encenações de peças de Marina Carr não só na Irlanda, em teatros de grande prestígio, mas também no exterior, bem como os vários prêmios recebidos – *Best New Irish Play* (por *The Mai*), *Susan Blackburn Award* (por *Portia Coughlan*), *Irish Theatre Award for Best Play* e *Dublin Times Best Play Award* (ambos por *By the Bog of Cats*) – atestam a qualidade desta jovem dramaturga, que já ocupa um lugar de destaque na história da dramaturgia irlandesa. O respeitado crítico Christopher Murray, em *Twentieth Century Irish Drama*, inclui Marina Carr entre os dramaturgos da *avant-garde*. Ressalva, porém, que a vanguarda é sempre um momento transitório na história do teatro na Irlanda. Para

---

<sup>12</sup> “[...] the three pillars of the old Ireland – Church, State and Family – are in an advanced state of decay.”

definir o termo, o autor toma como parâmetro os traços distintivos atribuídos à *avant-garde* inglesa, propostos por Christopher Innes em *Modern British Drama* (1993) – “exploração de estados de sonho ou de níveis instintivos e subconscientes da psique” e “foco de convergência quase religioso no mito e na magia, envolvendo padrões ritualísticos de *performance*” (MURRAY, C., 1997, p.231)<sup>13</sup> -, e conclui que tais características já existiam no teatro irlandês desde William Butler Yeats e John Millington Synge. Adormecido esse ímpeto inovador por algum tempo, ele volta a aparecer em épocas posteriores. Entretanto, os trabalhos de cunho experimentalista têm curta existência: ou são rejeitados ou são rapidamente absorvidos. É o caso de Marina Carr, pois não é simples coincidência que a dramaturga tenha sido contratada como escritora-residente do Abbey Theatre em 1995, um ano após ter iniciado uma nova fase em sua carreira, com *The Mai*, que assinala seu afastamento da vanguarda.

Robert Welch, em *The Abbey Theatre – 1899-1999: Form and Pressure*, também insere Marina Carr na tradição do Abbey, um teatro que, de acordo com o crítico, mesmo tendo apresentado abertura para as peças de vanguarda, não deixou de se pautar pelas recomendações de William Butler Yeats em relação ao tipo de peças a serem ali encenadas. Para se ter uma idéia mais clara do que significa a tradição do Abbey Theatre, é preciso remontar às suas origens. Quando, em 1897, Edward Martyn, William Butler Yeats e Lady Gregory cogitaram da organização de um teatro em Dublin, como um espaço que permitisse a encenação de peças de autores irlandeses, com temas também irlandeses, a idéia que os animava era o combate a uma tradição colonialista. O sonho realizou-se com a

---

<sup>13</sup> “[... the avant-garde has two main features: 1) exploration of states or the instinctive and subconscious levels of the psyche; 2) a quase-religious focus on myth and magic involving ritualistic patterns of performance.”

fundação, em 1903, do Irish National Theatre, que veio a dar origem a uma companhia teatral, em 1904, conhecida como Abbey Theatre. A realização do projeto teve como consequência a implantação de uma nova tradição: a nacionalista. Como as duas primeiras peças representadas nesse teatro – *The Countess Cathleen*, de Yeats, e *The Heather Field*, de Martyn – eram poéticas e realistas, passou-se a conceber a tradição do Abbey como predominantemente realista, sem esquecer, porém, que os melhores efeitos são alcançados quando cenas da vida real misturam-se à poesia. Assim pensa Christopher Murray quando afirma que, desde o início, “o propósito comum” dos fundadores do teatro nacional da Irlanda era “dar voz à alma de um povo”; a representação, “espelhando a realidade”, deveria estar impregnada de “sonhos e símbolos”; quanto ao estilo de produção, este deveria, da mesma maneira, “ter sua base no realismo, mas aspirar a algo além do naturalismo, algo poético e transcendente” (MURRAY, C., 1997, p. 2-3).<sup>14</sup> Tal concepção não é exatamente a mesma de Robert Welch, para quem a definição da tradição do Abbey como sendo “predominantemente realista e verbal” (1999, p. 213)<sup>15</sup> é inadequada, porque incompleta, na medida em que, argumenta o crítico, o projeto de Yeats era mais abrangente, dada a sua insistência em que as peças a serem ali representadas não deveriam espelhar a realidade superficialmente, mas deveriam, sim, mergulhar fundo na complexidade da vida. Quanto à inclusão de Marina Carr nessa tradição, Welch pauta-se pela declaração da dramaturga em relação a Midlands - “uma metáfora para a encruzilhada entre os mundos” - e comenta que é isto mesmo – a encruzilhada entre os mundos – o que Yeats e Lady Gregory esperavam, em sua concepção do teatro como “um espaço de abertura e

---

<sup>14</sup> “[...] a common purpose was formulated to [...] give voice to the soul of a people. [...] Representation, mirroring of reality, was from the outset to be bound up in dreams and symbols. Production style was likewise to have its base in realism but to aspire to something beyond naturalism, something poetic and transcendent.”

<sup>15</sup> “[The Abbey tradition is commonly defined as being] predominantly realistic and verbal [...]”

intermediação entre as profundas memórias da tradição irlandesa e os fatos do presente” (WELCH, 1999, p. 239).<sup>16</sup> Para Welch, portanto, Marina Carr, que conserva dentro de si as lembranças de Midlands, mesmo depois de ter experimentado o cosmopolitismo de Dublin, onde passou a morar, figura entre os dramaturgos que dão continuidade ao projeto dos fundadores do Abbey, no sentido de que sua obra, sem deixar de refletir o tempo presente, apresenta tópicos que pertencem à memória do povo irlandês. Welch não deixa de valorizar, porém, a habilidade da dramaturga em explorar os recursos da linguagem. De uma maneira ou de outra, portanto, o crítico insere-a na tradição. Na verdade, como lembra Gilbert Murray, no campo da arte a tradição não pode ser desconsiderada, uma vez que o apelo ao sentimento artístico funde-se numa tradição comum: a “expectativa natural, seja para satisfazer ou surpreender, ultrapassar ou desapontar, é sempre essencial para o efeito artístico” (1955, p.18)<sup>17</sup>, o que não exclui a rebeldia contra essa mesma tradição.

A fortuna crítica da dramaturga, embora se restrinja a um número reduzido de publicações, abre amplas perspectivas de pesquisa.

Recentemente, foi lançado um livro inteiramente dedicado ao trabalho da autora: *The Theatre of Marina Carr: Before Rules Was Made* (2003). O título, sugestivo, contendo erro de concordância, é um trecho de *On Raftery's Hill*, em que uma das personagens – Dinah - fala da quase inocência de sua relação incestuosa com o pai. O volume, organizado por Cathy Leeney e Anna McMullan, duas estudiosas do teatro irlandês contemporâneo, interessadas especialmente em obras escritas por mulheres, reúne algumas notas dispersas (notas introdutórias, apreciações sucintas publicadas em jornais e referências breves nos

---

<sup>16</sup> “This is what Yeats and Lady Gregory hoped that theatre would be, a space for opening up an inter-traffic between the deep memories of Irish tradition, and the actuality of the present.”

<sup>17</sup> “[His] natural expectation, whether we try to satisfy or to surprise it, to surpass, or to disappoint it, is always an essential element in the artistic effect.”

programas oferecidos no teatro) e ensaios, nem todos inéditos, de críticos e diretores de teatro, atrizes, professores de dramaturgia, acadêmicos e escritores. A maioria dos ensaios de *Before Rules Was Made* tem como foco principal a representação em cena, as soluções encontradas para o cenário e a avaliação da recepção das peças dentro e fora da Irlanda.

Outros estudos sobre a obra da dramaturga incluem artigos em revistas especializadas, como a *Irish University Review* e o *ABEI Journal - The Brazilian Journal of Irish Studies* - , publicação anual editada por Munira H. Mutran e Laura P.Z. de Izarra. Referências a Carr também são feitas no volume *Theatre Stuff* (2000), por críticos interessados em discutir a questão de mulheres escritoras e o significado da reescritura de tragédias gregas na produção teatral irlandesa da atualidade. Além disso, por sua contemporaneidade, há algumas entrevistas com a autora e apreciações sucintas sobre o teatro de Marina Carr em jornais, como *The Irish Times*, *The New York Times*, o *Guardian*, o *Chicago Sun-Times*, cujos críticos julgam as peças assim que são levadas ao palco, registrando a recepção imediata do público. Começam a surgir também estudos acadêmicos sobre a obra da dramaturga: Melissa Sihra, da Queen's University, Belfast, acaba de concluir seu trabalho de pós-graduação, no qual examina o espaço, o dialeto e a subjetividade feminina, além de estudar os aspectos políticos das peças de Carr. Outra pesquisadora é Enrica Cerquoni, da National University of Ireland, Galway, que também trabalha com a obra da dramaturga em seus estudos de pós-graduação. Comunicações em congressos - Mônaco, 1998; São Paulo, Brasil, 2002; Galway, Irlanda, 2004 - contribuem igualmente para diferentes ângulos de análise.

Os ensaios, artigos e resenhas sobre Marina Carr mostram as seguintes tendências: sua inserção no contexto do teatro irlandês, com o estabelecimento de semelhanças e diferenças com outros dramaturgos; aproximação de suas peças com as tragédias gregas;

análise textual, centrada na subjetividade das personagens femininas; leitura de uma perspectiva política e histórica; exame de técnicas utilizadas pela dramaturga; exame de outros elementos, como o grotesco e o sobrenatural; estudo do espaço e análise de produções de suas peças no exterior.

Quanto à forma, não há um estudo que discuta detalhadamente esse aspecto, salvo o de Eilis Ní Dhuibhne (“Playing the Story”). Algumas considerações a respeito são feitas na Introdução de *Before Rules Was Made*, pelas organizadoras dessa publicação. Frank McGuinness (“Masks: An Introduction to *Portia Coughlan*”) e Melissa Sihra (“Reflections Across Water”) também abordam brevemente a questão.

Para McGuinness, Carr reinventa a tragédia, na medida em que suas personagens morrem não por uma falta de conhecimento, mas, ao contrário, por um “excesso fatal de autoconhecimento”<sup>18</sup> (2003, p. 79), pela linguagem que queima como fogo, por uma verdade que mata. Para as organizadoras de *Before Rules Was Made*, Carr apropria-se das regras dos diferentes gêneros e os reinventa,

criando um espaço dinâmico no qual as normas sociais e teatrais determinantes de gênero masculino ou feminino, de propriedade, identidade e tradição tornam-se irônicas, paralisantes e, algumas vezes, distorções monstruosas, como se vistas de uma dimensão ‘anterior ao estabelecimento de regras’.

(LEENEY;MCMULLAN, 2003, xv)<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> [Marina Carr’s] characters die from a fatal excess of knowledge.”

<sup>19</sup> “[...] creating a dynamic space in which the determining social and theatrical norms of gender, property, identity and tradition become ironic, stifling and sometimes monstrous distortions, as if viewed from a dimension ‘before rules was made’”.

Essa subversão operada por Carr mostra que a dramaturga, ao mesmo tempo em que se utiliza das formas disponíveis, dando continuidade à tradição, consegue inovar, mesclando a tragédia, a tragicomédia e o melodrama. Entretanto, nem sempre essa característica da dramaturga é devidamente considerada. Uma das críticas mais vigorosas a respeito é a de Donald Morse, que faz uma apreciação elogiosa a *The Mai*, “uma heroína incrivelmente forte” (2001, p. 28)<sup>20</sup>, mas enfaticamente condena *On Raftery’s Hill* e *By the Bog of Cats*, tidas por ele como versões exageradamente melodramáticas da personagem irlandesa no palco. Dura crítica, se considerarmos que o grande esforço empreendido pelos irlandeses no sentido de valorizar sua cultura tinha como um dos focos de ataque, desde Yeats, a representação da personagem irlandesa de forma caricata, geralmente ridícula, que depunha contra o sentimento de nacionalidade. O que Morse parece ignorar é que o tema do incesto, central em *On Raftery’s Hill*, a violência praticada pelo pai contra a filha, representam simbolicamente a opressão total da mulher, submetida física e emocionalmente à dominação patriarcal. Não que se deva entender que Marina Carr adote simplesmente uma posição feminista, pois também a personagem Ded, o único filho do sexo masculino de Red Raftery, é atingido pela prepotência do pai. Traumatizado por constatar o incesto de seu pai contra sua irmã, obrigado a ajudar no parto de um bebê, fruto dessa relação, Ded, sensível, com alma de artista, afasta-se da convivência com a família e passa a viver no estábulo, com os animais. Por outro lado, o autor usa o termo “melodramático” pejorativamente, o que é discutível, pois o melodrama “é apenas um gênero entre outros igualmente respeitáveis” (ABREU, 2001, p. 65). Não há dúvida de que *By the Bog of Cats* e *On Raftery’s Hill* aproximam-se do melodrama, com seu universo “opressor, agressivo,

---

<sup>20</sup> “[...] an incredibly strong heroine [...]”



violento e estranho”, para usar as palavras que Luís Alberto de Abreu emprega para definir o mundo no melodrama, mas isso não desclassifica essas peças, nem necessariamente provoca no público, como diz Morse a respeito de *On Raftery’s Hill*, tão somente pena

dos pobres atores forçados a produzir seus *clichês* e representar as personagens violentamente não-articuladas de Carr, personagens essas que despertam pouca ou nenhuma simpatia, apesar dos maiores esforços de experientes e respeitáveis atores.

(MORSE, 2001, p. 28)<sup>21</sup>

Deve-se, em todo o caso, deixar claro que a encenação de *On Raftery’s Hill*, nos Estados Unidos, à qual Morse faz referência, não teve uma boa recepção. Menos radical que o crítico, Claudia Harris procura entender as razões para o fato, atribuindo a falta de entusiasmo do público à inadequação do enredo para as circunstâncias. No ano de 2000, organizou-se um Festival de Artes Irlandesas na América do Norte, onde existem 44000 americanos descendentes de irlandeses. A história de incesto e insanidade da peça de Carr “parecia fora de lugar na atmosfera de celebração do festival”, evidenciando, com seu tom claustrofóbico, que a Irlanda não está imune aos “demônios negros” que “estão na base de relações de abuso” (HARRIS, 2003, p. 221/ 228).<sup>22</sup>

Um dos ensaios mais interessantes de *Before Rules Was Made* é de autoria da escritora Eilis Ní Dhuibhne que examina a utilização da narração como técnica teatral. Para ela, Marina Carr, tal como Edna O’Brien, é uma contista com inclinações líricas; ambas

---

<sup>21</sup> “One could only sympathize for the poor actors forced to speak their clichés and portray Carr’s violently inarticulate characters that arouse little or no sympathy despite the best efforts by seasoned, respected actors.”

mapeiam histórias trágicas de mulheres sensíveis, algumas vezes discriminadas, que não se enquadram em ambientes charmosos, mas, ao contrário, situam-se em ambientes socialmente brutais. Contrariando as outras vozes de *Before Rules Was Made*, que se detêm na apreciação das peças enquanto *performance*, Dhuibhne acredita que Marina Carr confia muito mais na força da narrativa do que na representação da história no palco. Acrescenta que o tema principal de todas as peças da dramaturga, até o momento, é o legado que os pais imprimem, permanentemente, na vida dos filhos. Baseando-se no texto escrito, literário, ela chama a atenção para a técnica empregada por Marina Carr que consiste em encaixar nas peças uma lenda ou um mito: “*Portia Coughlan* alude ao drama escrito por Shakespeare; *By the Bog of Cats* e *On Raftery’s Hill*, a mitos clássicos. No caso de *The Mai*, o paralelo folclórico não é uma história conhecida, mas uma lenda local” que “liga os acontecimentos da peça a forças tão elementares e antigas quanto o próprio lago” (DHUIBHNE, 2003, p. 69).<sup>23</sup> É a técnica narrativa, segundo Dhuibhne, que dá às peças de Carr uma dimensão maior: a lenda do lago Owl, em *The Mai*, por exemplo, injeta mistério e profundidade a uma história que, de outra forma, seria “melodramática”. Dhuibhne, como Donald Morse, usa o termo “melodramático” pejorativamente, o que é discutível, mas a argumentação da escritora é convincente. Sem a inserção da lenda do lago Owl, *The Mai* perderia o seu encanto e se transformaria numa história banal de uma mulher que se suicida por causa de seu amor desmesurado pelo marido infiel. A narração torna-se, assim, um elemento-chave e a força das peças de Marina Carr residiria, para Eilis Ni

---

<sup>22</sup> “Carr’s bleak tale of incest and insanity seemed out of place in the celebratory atmosphere of the festival. [...] The black demons Carr is exorcizing are rooted in abusive relationships from which no one would argue Ireland is immune.”

<sup>23</sup> “[...] *Portia Coughlan* alludes to Shakespearian drama, *By the Bog of Cats...* and *On Raftery’s Hill* to classical myths. In the case of *The Mai*, its folkloristic parallel is not a well-known story, but a local legend [...] [Marina Carr manages] to link the events of the play with forces which are as elemental and ancient as the lake itself”.

Dhuibhne, mais nos poderes do mito, poderes poéticos da natureza, do eterno e do divino, do que na dinâmica essencialmente humana do drama. A autora também chama a atenção para os dois registros de linguagem que operam em *The Mai*, dando à peça uma dimensão para além do humano/psicológico: certas passagens têm uma aura poética que se vincula ao apelo arquetípico dos contos de fada. Também Melissa Sihra considera que na obra da dramaturga há uma ênfase na narração de histórias e na linguagem, como um meio não só de comunicar, mas também de investigar os processos mutuamente dependentes de memória e identidade. Para Sihra, isto quer dizer que a tradição teatral irlandesa permanece literária. Destaco os julgamentos de Dhuibhne e de Sihra, uma vez que o ponto de partida deste trabalho é o texto escrito, dada a impossibilidade de assistir às produções das peças de Marina Carr.

Apenas dois ensaios de *Before Rules Was Made* – “The Mythical and the Macabre”, de M. K. Martinovich, e “Poetry Shite”, de Victor Merriman - tratam da reescritura de fontes clássicas na obra de Carr.

A diretora americana Martinovich, para produzir *By the Bog of Cats*, considerou de fundamental importância o entendimento de *Medéia*, de Eurípides, e estabeleceu, então, as afinidades entre as duas peças: a idéia de destino, a profecia, a rejeição, a vingança e o infanticídio. A protagonista da peça de Carr e Medéia, heroínas trágicas, aproximam-se por suas naturezas desafiadoras e determinadas e, por fim, destrutivas. Ambas têm vários pontos em comum, assim discriminados por Martinovich: as duas são *outsiders*, cada uma delas foi abandonada pelo amante após anos de convivência; ambas tiveram filhos com os amantes; Jasão e Carthage casam-se com mulheres cujos pais são poderosos; Medéia e Hester são exiladas; as duas mulheres abandonadas vingam-se. A diretora, portanto, fixa sua atenção nas semelhanças, tanto em relação ao enredo, como em relação às personagens

principais. Victor Merriman faz uma leitura muito diferente, já que sua atenção se volta não para as semelhanças, mas para as diferenças entre a peça de Carr e a de Eurípides. Medéia era aristocrata, descendente de um deus, e, depois de se juntar a Jasão, passou a viver num palácio, num país que não era o seu; ela tinha verdadeiros poderes mágicos e os utilizava, além de ter amigos poderosos; por fim, ela pôde escapar das conseqüências de seus crimes numa carruagem providenciada pelos deuses. Não assim com Hester que é marginalizada, mas vive num lugar que afinal lhe pertence, que não se utiliza de seus poderes, se é que os possui, não recebe nenhuma ajuda mágica, não tem amigos poderosos, comete dois crimes, sendo que o último acontece no final de sua vida, quando mata a filha. Merriman conclui, de uma perspectiva política, que a peça irlandesa espelha a crise no sonho pós-colonial, e as personagens de *By the Bog of Cats* refletem uma Irlanda rural cheia de ódio, dirigida não por eventos de sua própria história, mas por tropos de Shakespeare e da Grécia antiga. O autor argumenta que não se pode esquecer que essa peça de Marina Carr é sobre *travellers*, a terra, a Irlanda rural, sendo Hester uma *tinker* que ocupa um espaço burguês, devendo, por isso, ser afastada.

Tanto as considerações de Martinovich quanto as de Merriman são importantes para este trabalho; no Capítulo 2 procuraremos aprofundar o exame das semelhanças e dos desvios desta peça de Carr em relação a *Medéia*, de Eurípides, porém no sentido de investigar que conexões externas podem ser estabelecidas, além daquelas que atestam a filiação do teatro desta dramaturga à tradição irlandesa. É que, avaliando as peças de Carr e considerando as análises publicadas e às quais fizemos referência, podemos chegar a algumas conclusões preliminares. Em primeiro lugar, não há dúvida de que o teatro de Marina Carr não rompe com a tradição do teatro irlandês, embora possa ser considerado inovador, pois, se por um lado, não se observam rupturas de ordem formal - uma vez que há

a utilização das várias formas disponíveis (a vanguarda, a forma épica da narrativa clássica, elementos trágicos, a modalidade melodramática) -, por outro lado, esse processo, não necessariamente progressivo, efetua-se como subversão, já que as diferentes formas se mesclam. Em segundo lugar, o aproveitamento de mitos e lendas irlandesas antigas e da tragédia grega, embora não implique propriamente ruptura, mas continuidade de uma tradição, aponta para uma tensão entre a preservação de valores tradicionais específicos do teatro irlandês e um movimento de abertura para o universal, de modo a ultrapassar esses mesmos valores. Em relação ao aproveitamento dos clássicos, é útil lembrar que tomar as tragédias gregas como ponto de partida é não só uma tendência do teatro irlandês, mas também um recurso tradicional. Desde o tempo de William Butler Yeats, como observa Nicholas Grene, “tem havido um impulso [...] para as adaptações das tragédias gregas e do drama russo”, sendo este “um aspecto notável do teatro irlandês dos anos 1980 e 1990”. Grene lembra também que a tragédia grega é um recurso teatral comum, “emprestada e adaptada à vontade em todos os tempos e países para diferentes propósitos locais”(GRENE, 1999, p. 266).<sup>24</sup> Quais seriam esses “propósitos locais” é o que seria de se perguntar, pois é notável que *Ifigênia em Áulis*, de Eurípidés, tenha recebido três diferentes versões na mesma época, na Irlanda: *Iph...* (1999), de Colin Teevan, *Ariel* (2002), de Marina Carr, e *Iphigenia* (2003), de Edna O’Brien.

Há ainda um terceiro ponto a ser considerado em relação à obra de Carr, além da subversão formal e da tensão resultante de duas forças opostas - a preservação da tradição e a tentativa de libertação. Trata-se da representação da família, que constitui, via de regra, o núcleo, o foco central, sendo o tema principal de suas peças o legado que os pais

---

<sup>24</sup> “There has been a similar impulse in the adaptations of Greek tragedy and of Russian drama which have been such a notable feature of Irish theatre of the 1980s and 1990s. Greek tragedy is a sort of common joint

imprimem na vida dos filhos, como afirma, com razão, Eilis N. Dhuibhne, como já citado. Acrescentamos que esses filhos sentem a herança como um grande fardo e, sendo assim, há a necessidade de superar esse legado, ultrapassá-lo para que se possa trilhar um caminho próprio, que seja diferente daquele que os pais já percorreram, sem que se destruam os valores que merecem ser preservados. Nicholas Grene refere-se a esse aspecto da dramatização de experiências do passado condicionando o presente, experiências de privação e de pobreza pelas quais o povo irlandês passou, e suas conseqüências, ressaltando que a tendência do teatro irlandês de representar aquilo que é sintomático da vida irlandesa pode ser atribuída, em termos gerais, à consciência colonial / pós-colonial, que coloca em evidência questões de identidade nacional. Entretanto, alerta o estudioso, o drama irlandês não precisa necessariamente ser visto apenas como o reflexo da condição política do país, pois isso significaria negar-lhe uma dimensão universal. Nicholas Grene provavelmente não estaria incluindo as peças de Marina Carr em suas considerações, mas os aspectos por ele apontados são altamente relevantes, pois no teatro de Carr o passado de fato condiciona o presente em termos de experiência individual das personagens que ou são derrotadas por esse passado ou lutam

para se libertar dele. Sem se afastar da tradição – a linguagem poética, as lendas e mitos de uma civilização, os grandes mestres da Literatura -, a dramaturga inova, misturando os gêneros, impondo-se com seu talento. O que podemos dizer é que o teatro de Marina Carr, embora inovador em alguns aspectos, está organicamente integrado na tradição dramática irlandesa, sendo mais um componente desse fio que se estende desde Yeats, contribuindo com mais um passo para a continuação da tradição, deixando sua marca própria. É como se suas peças representassem a extremidade de um fio que ainda

---

stock, borrowable and adaptable at will in all ages and countries for different local purposes.”

está sendo tecido neste século XXI e tal organicidade dá-se principalmente através da linguagem, da presença do mítico e do sobrenatural e dos temas irlandeses; por outro lado, notamos a subversão, representada pela mistura dos gêneros. Essa inserção na tradição, a reverência pelos valores do passado e a ânsia de libertação provoca a tensão já referida, que cumpre examinar.

**A epígrafe do início desta Introdução, que reproduz a fala da personagem-narradora Millie em *The Mai* - “The Mai pôs-se a procurar por aquela linha mágica que nos uniria novamente [...]” (CARR, 1999, p. 111) - mostra, de certa forma, o caminho que será percorrido neste trabalho. Evidentemente a linha procurada pela personagem diz respeito à estrutura interna do texto, mais precisamente a um conflito vivido pela personagem, mas retomamos o significado metafórico dessa “linha” como uma conexão entre todas as peças de Carr e um elo, tanto com a tradição quanto com a contemporaneidade. Enfim, estamos também falando de “linha” como imagem da intertextualidade, como a vê Erin Moure:**

inter-texto. Usando e repetindo o meu próprio texto e textos anteriores de outros. Trazendo os velhos poemas para o interior de novos, fazendo de velhos versos uma linha que passa pelas palavras que estou

costurando. Som e sentido. É algo estranho e assustador.

(MOURE, apud PLETT, 1991, p. 3)<sup>25</sup>

**A proposta deste trabalho é examinar a intertextualidade na produção de Marina Carr em seus vários níveis - a alusão, a paródia, o travestimento e a reescritura - para mostrar que a dramaturga caminha no sentido de se libertar de influências e do peso da tradição. Foram selecionadas quatro peças que servirão ao propósito de mostrar essa trajetória: *Low in the Dark* (1989), *The Mai* (1994), *By the Bog of Cats* (1998) e *Ariel* (2002). É patente, como procuraremos mostrar, que sua primeira peça - *Low in the Dark* -, calcada sobretudo na paródia, conserva fortes traços de uma herança com a qual a dramaturga lida às vezes de maneira irreverente. Da aderência aos predecessores, Marina Carr liberta-se com *The Mai*, em que, das modalidades intertextuais presentes na**

---

<sup>25</sup> “inter-text. Using and repeating my own and others’ earlier texts. Pulling the old poems thru the new, making the old lines a thread thru the eye of the words I am sewing. Sound and sense. The eeriness.”

primeira peça, persiste somente a alusão. *The Mai*, que dista nove anos de *Low in the Dark*, interessa a este trabalho por evidenciar que a dramaturga desprende-se da imitação e impõe sua voz própria. Nas outras duas peças escolhidas predomina a reescritura. Em *The Mai*, *By the Bog of Cats* e *Ariel* define-se a visão de mundo da dramaturga, que se apresentava de modo difuso em *Low in the Dark*, como se, exorcizado o passado, Carr alcançasse a libertação.

Este trabalho tem o objetivo de verificar de que modo essas peças dialogam com a tradição, ao mesmo tempo em que se inserem na contemporaneidade; examinar de que modo, na reescritura, o grau de aproximação e de distanciamento do intertexto em relação ao texto-base pode revelar uma tensão entre a tradição e a especificidade da obra da dramaturga, que se abre ao universal.

As hipóteses levantadas são as seguintes: a utilização da paródia e de outras modalidades intertextuais, ao assimilar conteúdos anteriores e convertê-los num intertexto, revela, por um lado, o respeito e a admiração por obras da tradição e, por outro, um movimento de exorcização do peso do passado; a dramaturga utiliza-se da subversão da forma e de meios intertextuais para compor uma obra que se apresenta como renovadora de uma tradição, na medida em que suas peças ao mesmo tempo em que se afirmam como locais, lidam com temas que ultrapassam as fronteiras do nativo, do nacional.

Buscamos confirmar as hipóteses, mostrando que o teatro de Marina Carr exhibe um ponto de tensão entre a continuidade de uma tradição (a irlandesa) e a necessidade de ir além dessa mesma tradição, de preservar, mas não se conformar com o legado dos predecessores. É notável que em todas as peças de Marina Carr exista sempre a figura de um artista, geralmente uma personagem secundária: músicos (Robert, em *The Mai*, e Ded, em *On Raftery's Hill*), cantores (Gabriel, em *Portia Coughlan*, e Big Josie, em *By the Bog of Cats*) e um cineasta (Stephen, em *Ariel*). Independentemente de serem medíocres ou talentosos, dois desses artistas, Ded e Stephen, representam o caminho percorrido por Marina Carr, pois, enquanto o primeiro sucumbe ao autoritarismo do pai, Red Raftery, Stephen consegue se livrar do peso que a família representa para ele. Esta personagem da peça mais recente de Marina Carr é central para mostrar a trajetória mesma daquilo que buscamos comprovar: uma caminhada para a libertação de um legado que não pode ser negado, mas que urge ultrapassar. E, como não poderia deixar de ser, a forma empregada pela dramaturga, que parte da vanguarda e mistura os gêneros, reforça um inconformismo que, no entanto, tende a se apoiar no que já existe à disposição, uma herança que é retrabalhada.

Tendo em vista os objetivos deste trabalho, são de suma importância estudos sobre a intertextualidade, sobretudo aqueles



que direcionam a análise, uma vez que não temos a intenção de tomar como parâmetro definições por demais abertas que não possam ser operacionalizadas. É o caso, por exemplo, da tese de Roland Barthes, para quem o intertexto é visto como “a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida” (BARTHES, 2004, p.45).

A teoria da intertextualidade, concebida por Julia Kristeva, em 1967, engloba as relações do texto com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica. Intertextualidade, para a estudiosa, designa a “transposição de um ou vários sistemas de signos num outro”. E porque o termo “intertextualidade” estava sendo tomado no sentido de “crítica das fontes”, Kristeva passou a preferir para expor suas idéias a palavra “transposição”, “que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a outro exige uma nova articulação da temática existencial, da posição enunciativa e denotativa” (KRISTEVA, apud NITRINI, 2000, p. 163), deixando claro que ela não entendia intertextualidade como um rótulo da moda para o estudo de influência.

Julia Kristeva apoiou-se no dialogismo de Mikhail Bakhtin para formular sua teoria. O formalista russo teoriza que as formas específicas do discurso trazem para a narrativa uma série de vozes e pontos de vista que se interseccionam, justapõem-se e contradizem-se. A palavra literária é vista como um diálogo entre diversas escrituras e, nesse jogo, entram o escritor, o destinatário e o contexto atual e o anterior. Importante, na teoria de Bakhtin, é sua colocação sobre verdade fechada, que se fundamenta no princípio monológico, e sobre verdade aberta, cujo princípio é dialógico. A verdade (aberta) forma-se no ponto de intersecção de diferentes consciências, no diálogo. Essa consciência dialógica, uma categoria social, é a constatação de que a verdade não pode ser tomada como imutável e imobilizada, autoritária e petrificada, mas sim como móvel e em constante construção.

O conceito de Bakhtin foi ampliado por Kristeva que define o texto literário como um sistema de conexões múltiplas, que podem ser descritas como uma estrutura de “redes paragramáticas”, entendidas estas como o “modelo tabular da elaboração da imagem literária”, ou “o grafismo dinâmico e espacial que designa a plurideterminação do sentido na linguagem poética”, como explica Sandra Nitrini (2000, p. 162-3).

A partir de Julia Kristeva intensificaram-se os estudos nesse campo e o conceito de intertextualidade tem recebido interpretações diversas, muitas vezes contraditórias entre si. Heinrich F. Plett observa que a intertextualidade é vista por alguns teóricos como restrita a determinados aspectos muito bem definidos, chegando a representar o equivalente crítico do pós-modernismo; para outros, trata-se de um elemento que sempre existiu em arte, em qualquer

tempo, remontando ao *imitatio auctorum* da Antigüidade greco-latina e, dessa maneira, seria algo supérfluo, por ser um termo novo para rotular uma prática antiga ou, usando a imagem de Plett: é como se colocássemos “vinho novo em garrafa velha” (PLETT, 1991, v).<sup>26</sup> Menos radical, mas igualmente contestatória, é a posição assumida por Cláudio Guillén que considera arbitrária a colocação de Barthes, raciocinando que se “todo texto é um intertexto”, se qualquer alusão em forma de frase ou estrutura verbal, se tudo configura o intertexto, a generalização acabaria por tornar o estudo comparativo por demais complexo, ilimitado e vago. Desse modo, o conceito de Barthes torna-se inoperante para a percepção da individualidade do escritor. Guillén, contudo, reduz demais a idéia de intertextualidade, uma vez que a limita a uma teoria do texto, a uma concepção do signo, fixando-se em comentários de citações descontextualizadas.

Outro estudioso que reelaborou os conceitos de Kristeva foi Laurent Jenny, para quem a intertextualidade consiste no “trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 14). Para o estudioso, quando ocorre a assimilação, os textos não se destróem mutuamente e o intertexto continua sendo um todo estrutural. Jenny contraria, desse modo, a declaração de Kristeva de que expressões tiradas de outros textos interseccionam-se e neutralizam-se umas às outras; também diverge dela ao defender que a intertextualidade não deixa de estar ligada à crítica das fontes. Sandra Nitrini destaca com clareza os três pontos essenciais da definição de Laurent Jenny: “o reconhecimento da presença de outros textos em toda e qualquer obra literária”; “o trabalho de modificação que os textos estranhos sofrem ao serem assimilados”; “o sentido unificador que deve ter o intertexto” (NITRINI, 2000, p. 164). Jenny considera que só é pertinente falar em intertextualidade quando é possível localizar num texto “elementos anteriormente estruturados, para além do lexema, naturalmente, mas seja qual for o seu nível de estruturação” (JENNY, 1979, p.14), de modo que a intertextualidade não é mesma coisa que simples alusões ou reminiscências, citação ou plágio.

Ruth Röhl, ao abordar as idéias de Linda Hutcheon em *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988) sobre o tema, conclui que “o retorno crítico à história dá-se através da auto-consciência ficcional e intertextualidade paródica” e o “diálogo com a história e o passado” é um diálogo através de ‘traços textualizados’, portanto eminentemente intertextual e se serve da paródia como modalidade de reescritura mais produtiva” (RÖHL, 1997, p.18-19). A paródia tem, no entanto, características próprias;

---

<sup>26</sup> “ [...] old wine in new bottles [...]”

pode ser considerada uma modalidade de reescritura, como propõe Röhl, mas com ela não se confunde. Laurent Jenny afirma que “se a paródia é sempre intertextual, a intertextualidade não se reduz à paródia” (1979, p. 11). Na primeira parte deste trabalho, uma das fontes utilizadas é *A Teoria da Paródia*, de Linda Hutcheon, na qual o termo é definido como uma repetição crítica nesse diálogo com o passado.

A busca de uma metodologia que pudesse auxiliar a cumprir os objetivos propostos neste trabalho levou à conjugação entre os estudos de Ulrich Broich e Manfred Pfister (*Intertextualität*), dois autores que serviram a Ruth Röhl em sua análise do teatro de Heiner Müller, e a perspectiva de Laurent Jenny. Para este último, a análise de uma obra literária deverá levar em conta duas etapas: a avaliação das semelhanças que persistem entre “o enunciado transformador e o seu lugar de origem” e o modo pelo qual o intertexto “absorveu o material do qual se apropriou” (NITRINI, 2000, p. 164). Ulrich Broich vê a intertextualidade como um processo específico de comunicação em que o autor do intertexto tem consciência do uso que faz de outros textos e espera que o receptor não só entenda essa intencionalidade como também perceba sua importância para a compreensão da obra. O critério sugerido por Broich consiste no levantamento das formas de marcação da intertextualidade, que devem ser pesquisadas em três áreas: no universo ficcional do texto; em textos complementares (tais como notas de rodapé, prefácio, posfácio) e em textos paralelos (como declarações do autor em cartas, entrevistas, estudos críticos). Manfred Pfister propõe seis critérios para o estudo da intertextualidade: referencialidade (“Referentialität”), comunicatividade (“Kommunikativität”), auto-reflexividade (“Autoreflexivität”), estruturalidade (“Strukturalität”), seletividade (“Selektivität”) e dialogicidade (“Dialogizität”). Tais critérios serão explicitados à medida que forem sendo utilizados, nos capítulos que se seguem a esta Introdução.

No Capítulo 1, examinamos a intertextualidade sob a forma de alusão, travestimento e paródia, em duas peças de Marina Carr: *Low in the Dark* e *The Mai*; no Capítulo 2, procedemos à análise do intertexto *By the Bog of Cats*, com o exame do grau de absorção do pré-texto, suas semelhanças e desvios em relação a *Medéia*, de Eurípides, e as conseqüências que disso advêm; no Capítulo 3, o enfoque é *Ariel*, com o estudo das relações intertextuais com os textos-base *Ifigênia em Áulis*, também de Eurípides, e *Oréstia*, de Ésquilo, e com um pré-texto secundário, *A Tempestade*, de Shakespeare.

A seleção das peças, em ordem cronológica, tem por objetivo propiciar uma visão da trajetória da dramaturga, que vai definindo melhor sua cosmovisão à medida que deixa entrever um movimento de libertação de modelos do passado. Neste sentido, este trabalho

**inicia-se com o exame de duas peças que já evidenciam a progressão desse movimento.**

## **CAPÍTULO 1**

### **Modalidades intertextuais em duas peças de Marina Carr**

**I put everything into those stories.**  
Marina Carr

Entrar em contato com a obra de Marina Carr é ser convidado a participar de uma rede de relações que a dramaturga estabelece com escritores do passado, aos quais ela devota grande admiração, especialmente Samuel Beckett, William Shakespeare e os clássicos gregos. A dramaturga utiliza-se, de modo sistemático, de modalidades intertextuais, que vão da alusão à reescritura, sendo possível, através do exame desses recursos, acompanhar um movimento de progressiva independência de modelos e influências, uma preocupação que se evidencia em sua peça mais recente, *Ariel* (2002). Entre a primeira e a quinta peça de Marina Carr (*Low in the Dark*, 1989, e *The Mai*, 1994) podemos observar, pela avaliação das modalidades intertextuais, uma diferença significativa na definição da cosmovisão da autora. Enquanto *Low in the Dark* é inteiramente construída a partir da alusão, do travestimento e, sobretudo, da paródia, num paralelismo constante com diversas obras da tradição, tendendo a tornar obscura uma determinada visão de mundo, *The Mai*, com um enredo que tira sua força da alusão a uma antiga lenda irlandesa, torna mais nítida a marca própria da dramaturga que se define, aqui, pelo aproveitamento do legado da tradição, mas não a estagnação que levaria somente a reproduzir essa herança.

Na primeira peça da dramaturga, pois, a paródia é amplamente utilizada. A antigüidade desse gênero, tal como argumenta Beate Müller, coloca-nos diante do problema de entender com precisão o significado do termo que tem sofrido alterações ao longo de tantos séculos, pois, além de sua ambigüidade, a fronteira entre esse recurso e outras formas aparentadas nem sempre é nítida.

A paródia é um fenômeno antigo. Hegénon de Taso, poeta cômico do final do século V a.C., é considerado o “primeiro autor de paródias” (ARISTÓTELES, 1964, p. 263). Para Aristóteles, que “confinava a paródia ao contexto de um ‘agon’, espécie de competição literária”, o termo servia para designar “uma adaptação de um verso épico” (MÜLLER B., 1997, p. 3)<sup>27</sup>. O tempo da epopéia já passou, mas a paródia sobreviveu, com outros pontos de referência, expandindo-se para além da literatura, “de modo que existem paródias em basicamente toda área cultural, seja ela as belas artes ou a propaganda, a moda ou o cinema, a poesia ou a política, as ciências ou a música, a narrativa ou o noticiário” (MÜLLER B., 1997, p. 4)<sup>28</sup>.

A paródia tem seus defensores e seus detratores. Enquanto os românticos, que cultuavam a originalidade, reprovavam o uso desse recurso, os formalistas russos viam esse gênero como “um agente significativo da evolução literária” (MÜLLER B., 1997, p. 6)<sup>29</sup>. Para Linda Hutcheon, esse recurso, base de construção formal e temática de muitos textos atuais, “tem uma função hermenêutica com implicações culturais e ideológicas” (HUTCHEON, 1985, p. 13), uma concepção que amplia sobremaneira o âmbito da paródia, ao mesmo tempo que reclama uma delimitação de seus domínios, para que não seja confundida com outras formas muito próximas dela, tais como o burlesco, a sátira, o pastiche, o plágio, o travestimento (ou disfarce), a citação e a alusão. Hutcheon procura distinguir essas diversas formas num esforço para definir com clareza o que é paródia, mas

---

<sup>27</sup> “Aristotle [...] saw parody as an adaptation of a verse epic [...] and he confined parody to the context of an ‘agon’, a kind of literary competition.”

<sup>28</sup> “[...] so that there are parodies in basically every cultural arena, whether it be the fine arts or advertisement, fashion or film, poetry or politics, science or songs, narrative or news.”

<sup>29</sup> “[This view was proposed, for instance, by the Russian formalists who saw parody as] a significant agent in literary evolution.”

os estudiosos definitivamente não chegaram a um consenso sobre a matéria. O próprio termo é ambivalente, se nos reportarmos à sua etimologia. Como faz notar Hutcheon, o radical grego “para” pode significar “contra”, “oposição”, mas também “ao longo de”, “próximo de”. Muitos levam em conta apenas o primeiro desses dois significados, como se parodiar um texto fosse tão somente confrontá-lo com outro “com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato” (HUTCHEON, 1985, p. 48). A estudiosa critica esse posicionamento que coloca em evidência o ridículo, como se, ao parodiar um texto, o autor pretendesse diminuí-lo, torná-lo risível; insiste, pelo contrário, em que também se leve em conta o segundo significado do radical grego, aumentando a abrangência do termo, de modo a tornar mais fecundas as discussões sobre o uso desse recurso na arte contemporânea. O objetivo é evitar a imprecisão no uso dos termos e estabelecer uma distinção entre as formas, o que não é de modo algum uma tarefa fácil.

Patrice Pavis, por exemplo, atribui à paródia traços de comicidade, ironia e zombaria: “Peça ou fragmento que transforma ironicamente um texto preexistente, zombando dele por toda espécie de efeito cômico”. Recorre, em seguida, ao dicionário *Litttré*, que aproxima a paródia do burlesco: “peça de teatro de gênero burlesco que traveste uma peça de gênero nobre” (PAVIS, 1999, p. 278). Linda Hutcheon argumenta que o burlesco não se confunde com a paródia, ainda que esta possa ser contestatória; o que os diferencia são dois aspectos importantes: primeiramente, que o burlesco sempre envolve o ridículo, enquanto a paródia, não; em segundo lugar, devemos considerar que o alvo da paródia não é necessariamente o texto parodiado: “Na maior parte dos casos, o texto parodiado não se encontra, hoje, de todo, sob ataque. É, com frequência, respeitado e utilizado como modelo [...]” (HUTCHEON, 1985, p. 130). Para corroborar seu raciocínio, a estudiosa cita Wolfgang Karrer, que fez a análise de 450 estudos sobre a paródia (1977), utilizando categorias

formais e pragmáticas, “porque também ele achava que o processo de comunicação era central para a compreensão da paródia” (HUTCHEON, 1985, p. 36). Mesmo assim, Hutcheon não concorda inteiramente com Karrer; ao contrário dele, ela não se interessa pelo mecanismo de interação do social e do psicológico com a “intenção, atitude e competência estabelecida do emissor ou do receptor verdadeiros”, mas sim pela “intenção codificada”, da maneira como “é inferida pelo receptor na qualidade de decodificador” (HUTCHEON, 1985, p. 36).

Para Hutcheon, a paródia é “repetição com diferença” e essa repetição, esse refazer de outro texto, não se confunde com o plágio, uma vez que não oculta suas fontes. Por outro lado, ao acentuar a diferença, a paródia afasta-se do pastiche que, ao contrário, enfatiza a semelhança.

Fredric Jameson não defende a paródia da forma como o faz Linda Hutcheon. Para ele, a forma pós-moderna é o pastiche, ao passo que a paródia se tornou obsoleta. Jameson vincula o *pastiche* à morte do sujeito individual:

**[...] não há mais escopo para a paródia, ela teve seu momento, e agora essa estranha novidade, o pastiche, vem lentamente tomar seu lugar. O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar e idiossincrático, é o colocar de uma máscara lingüística, é falar em uma linguagem morta. Mas há uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade lingüística. Desse modo, o pastiche é uma paródia branca, uma estátua sem olhos: está para a paródia assim como uma certa ironia branca – outro fenômeno moderno e interessante e historicamente**



**original – está para o que Wayne Booth chama as “ironias estáveis” do século XVIII. (JAMESON, 2004, p. 44-5)**

A equação de Jameson, pastiche / paródia = ironia branca / ironias estáveis do século XVIII, reafirma o pensamento do autor quanto à obsolescência da paródia na era em que vivemos, denominada por ele como idade pós-moderna ou do capitalismo tardio, ou, em outras palavras, a era da globalização. Linda Hutcheon difere de Jameson, na medida em que considera o pastiche como monotextual e “mais superficial”, ao passo que a paródia é bitextual; o pastiche “tem geralmente de permanecer dentro do mesmo gênero que o seu modelo, enquanto a paródia permite a adaptação”. Hutcheon estabelece uma equação diferente: “A paródia está para o *pastiche* talvez como a figura de retórica está para o *clichê*” (HUTCHEON, 1985, p. 55). Entretanto, a paródia pode conter o pastiche, além de essas duas formas se aproximarem porque são ambas “imitações textuais formais”, as duas “envolvem nitidamente a questão da intenção”, são “empréstimos confessados” (HUTCHEON, 1985, p. 56). Observamos, portanto, uma discordância entre Jameson e Hutcheon, mas esta reconhece que a distinção apresenta dificuldades; o que podemos depreender de suas considerações é a insistência na noção de que o pastiche assinala a semelhança, enquanto a paródia é a “repetição com diferença”. O que podemos verificar é que, na tentativa de buscar uma diferenciação clara, mesmo aqueles que acatam a idéia de Jameson, acabam por reconhecer que a paródia tem se mostrado uma forma altamente produtiva. É o caso de Daniel O’Hara, autor de *Radical Parody* (1982), que confirma a distinção feita por Jameson, mas mantém o termo “paródia”, apenas acrescentando-lhe o adjetivo “radical”, para diferenciá-la da forma tradicional da “paródia crítica”. No entanto, a definição de O’Hara para a “paródia crítica” - “imitação exagerada do estilo

característico de um escritor”; um contracanto que “atinge seu máximo efeito cômico pela utilização de linguagem rebuscada para assuntos triviais, ou, mais rara e sutilmente, o contrário” (O’HARA, apud HÖFELE, 1997, p. 71)<sup>30</sup> – é aquilo que se entende por burlesco. Hutcheon insiste nessa diferenciação: o burlesco sempre envolve o ridículo; a paródia, não. Outra questão é entender por que Jameson decreta a obsolescência da paródia num momento em que ela é usada amplamente, ocupando um lugar de destaque no campo literário. Andreas Höfele, autor de um estudo sobre a paródia n*Os Versos Satânicos*, de Salman Rushdie, procura uma forma de dar sentido a “diagnósticos aparentemente contraditórios” sobre o tema, recorrendo à dialética de Hegel: “O termo hegeliano ‘Aufhebung’ [abolição, cancelamento] capta com precisão essa dinâmica dialética de cancelar-se a si mesmo e, ao mesmo tempo, ser preservado na fusão resultante” (HÖFELE, 1997, p. 71)<sup>31</sup>.

Höfele conserva o termo, atento à ambigüidade da paródia: por um lado, a “irrealidade de padrões estilísticos literários” e, por outro, “a conquista desses padrões estilísticos” na produção ficcional. O autor cita Richard Poirier, que registra essa função dual da paródia tal como utilizada por James Joyce, e também cita John Barth, que testemunha o uso da paródia na literatura contemporânea. Nem Poirier nem Barth estão completamente de acordo com Jameson, diferindo dele, “especialmente em sua crença de que mesmo ‘sob a reconhecida égide da morte’ uma aproximação paródica gerará, nas

---

<sup>30</sup> “The exaggerated imitation of a writer’s characteristic style. [...] ‘A song sung beside’ a serious poem, [critical parody] achieves its broadest comic effects by applying high-flown language to trivial matters, or, more rarely and subtly, vice versa”.

<sup>31</sup> “The Hegelian term, ‘Aufhebung’ captures precisely this dialectical dynamic of cancelling itself out *and*, at the same time, being preserved in the resulting fusion.”

palavras de Barth, ‘um novo trabalho humano’” (apud HÖFELE, 1997, p. 74)<sup>32</sup>, o que contraria a idéia de Jameson sobre a ausência de autenticidade nos tempos pós-modernos. As considerações de Höfele sobre a polêmica encerram-se com estas palavras:

Ao passo que Barth e Poirier conceberam a poética da reflexão da paródia como o próximo passo, e possivelmente o último, na linha do tempo, o pastiche de Jameson é uma cria mutante no *nunc stans* do espaço pós-moderno, o mundo de acordo com Baudrillard, esse mundo de *simulacro* e da *pós-história*. (HÖFELE, 1997, p. 74)<sup>33</sup>

Nem o pastiche, nem a citação ou a alusão exigem a distância crítica e irônica que a paródia requer. Por outro lado, a paródia moderna não tem a intenção corretiva da sátira, o que não elimina a possibilidade de conjugação do paródico com o satírico. O travestimento também envolve o ridículo, como o burlesco, mas também se distingue da paródia e será abordado no momento oportuno. Neste trabalho, elegemos a concepção de paródia de Linda Hutcheon, que lhe dá uma dimensão crítica; para ela, a paródia pós-moderna é “uma espécie de ‘revisão’ ou de releitura contestatória do passado que tanto confirma como subverte o poder de representação da história” (HUTCHEON, 1991, p. 226)<sup>34</sup>.

Para discutir a paródia em *Low in the Dark*, de Marina Carr, interessam especialmente as considerações de Thomas M. Greene, que, em *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry* (1982), estabelece um paralelo entre

---

<sup>32</sup>“ [Uncovering] the ‘irreality’ of literary stylistic patterns, [...] [reveals only the one side of such parody. [The other side is] the *achievement* of these style patterns – of writing in general [...] Where Barth and Poirier differ most significantly from Jameson is in their confidence that even ‘under de aegis of death’ a parodic approach will generate, in Barth’s words, ‘new human work’.”

<sup>33</sup> “Whereas Barth and Poirier conceived the poetics of parodic reflection as the next, and possibly last, step on the arrow–straight line of temporal progression, Jameson’s pastiche is a mutant bred in the *nunc stans* of postmodern space, the world according to Baudrillard, the world of *simulacrum* and *posthistoire*.”

imitação e paródia que vale a pena ser transcrito: “Toda a imitação criativa mistura a rejeição filial com o respeito, tal como toda a paródia presta a sua própria homenagem oblíqua” (GREENE, apud HUTCHEON, 1985, p. 21). É este o ponto em questão: ao parodiar cânones do passado, Marina Carr está também reverenciando mestres como James Joyce e Samuel Beckett, sem abdicar do desejo subjacente de superar uma condição de sujeição ao modelo, pois a paródia é, “fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada” (HUTCHEON, 1985, p. 39). Em relação à obra de Marina Carr, o que se depreende é que o peso do passado, que se reflete na influência sobretudo de Beckett, precisa ser enfrentado para que se alcance a libertação; para se afirmar, é preciso praticar uma espécie de exorcismo, necessário para ultrapassar essa fase beckettiana, antes de poder começar uma outra, mais livre de uma influência tão forte. A idéia de exorcismo encaixa-se perfeitamente aqui e a dramaturga em questão não é a única a praticá-lo. Hutcheon constata que muitos artistas “afirmaram abertamente que a distância irônica concedida pela paródia tornou a imitação um meio de liberdade, até no sentido de exorcizar fantasmas pessoais – ou melhor, de os alistar na sua própria causa” (HUTCHEON, 1985, p. 51).

Nessa linha de raciocínio, enfatizamos as considerações de Hutcheon sobre a paródia, conceituada como essa “repetição com diferença”, como “inscrição de continuidade e mudança”, como “um ato pessoal de suplantação” e como “uma inscrição de continuidade histórico-literária” (HUTCHEON, 1985, p. 52-3), conceitos esses que sublinham a

---

<sup>34</sup> “Postmodern parody is a kind of contesting ‘revision’[...] or rereading of the past that both confirms and subverts the power of representations of history.”

ambivalência da paródia que, se não se caracteriza pela ruptura com o passado, insere um dado novo que aponta para a mudança.

Um dos contextos em que a obra de Linda Hutcheon (*Uma Teoria da Paródia*) pode ser situada é o das teorias da intertextualidade, no sentido em que a paródia pode ser vista como “uma relação formal ou estrutural entre dois textos”, uma forma, portanto, de “dialogia textual”, nos termos de Mikail Bakhtin (HUTCHEON, 1985, p. 32). Isto posto, para examinar a paródia em *Low in the Dark*, é pertinente que recorramos aos critérios propostos por Manfred Pfister para o estudo da intertextualidade, conjugando-os com os estudos de Hutcheon em dois aspectos principais: o duplo significado do radical grego que entra na composição da palavra, ampliando o seu campo de abrangência, e o *ethos*, isto é, a “principal resposta intencionada conseguida por um texto literário” ou, em outras palavras, a “reação intencionada inferida, motivada pelo texto” (HUTCHEON, 1985, p. 76), classificado por Hutcheon em três categorias: a) o *ethos* ridicularizador, quando se leva em conta que a paródia pode ser desafiadora ou contestatória (“para” = “contra”); b) o *ethos* mais respeitoso e deferente, quando não existe a intenção de ridicularizar (“para” = “próximo de”); c) o *ethos* brincalhão, que corresponderia a uma outra marcação, também possível, mais neutra, com a ausência (quase) total de agressividade. Em sentido amplo, os *ethos* propostos por Hutcheon aproximam-se de um dos critérios de Pfister, a “dialogicidade”, que diz respeito “ao grau de tensão do diálogo semântico e ideológico” entre os dois contextos, o do pré-texto e o do intertexto; quanto maior o número de incorporações que “atestam crítica, ironia ou ruptura com o pré-texto”, tanto maior será a “intensidade intertextual” (RÖHL, 1997, p. 33).

*Low in the Dark* (1989) tem recebido pouca atenção da crítica: além da referência de Christopher Murray, em *Twentieth-Century Irish Drama: Mirror up to Nation* (1997), há

apenas dois ensaios sobre a peça, um de autoria da atriz Sarahjane Scaife, num volume todo dedicado à dramaturga (*The Theatre of Marina Carr: Before Rules Was Made*) e outro, de Anna McMullan, num livro que trata do teatro irlandês contemporâneo (*Theatre Stuff*). Para Christopher Murray, que assinala o tom irreverente da peça, o absurdo está impregnado de sátira, “na medida em que as atitudes dos católicos irlandeses são parodiadas através de uma linguagem reconhecidamente tradicional” (1997, p. 235).<sup>35</sup> Scaife observa que, em *Low in the Dark*, afloram alguns tópicos que serão retomados em peças subseqüentes, como, por exemplo, o problemático relacionamento entre o homem e a mulher e a questão da morte; reconhece também que certas personagens de peças posteriores são o desdobramento, com contornos mais nítidos, das personagens deste primeiro trabalho de Carr. McMullan, fixando-se na questão do gênero (masculino/feminino), chama a atenção para o fato de que a *performance* enfatiza a rigidez dos papéis tradicionais que cabem a cada gênero. Para McMullan, a história narrada durante a peça termina com uma nota de esperança e de desafio. Pensamos que o tom é, na verdade, pessimista, pois o final da história pontua a impossibilidade de harmonia no relacionamento entre o homem e a mulher, uma questão que será desenvolvida mais adiante. A importância desta peça consiste no fato de constituir uma espécie de matriz da produção teatral da dramaturga em questão e por possibilitar o acompanhamento de sua trajetória.

Em seus dois atos, subdivididos em várias cenas curtas - seis no primeiro ato e dez no segundo-, *Low in the Dark* apresenta cinco personagens, três femininas (Bender, Binder e Curtains) e duas masculinas (Baxter e Bone). Não há menção ao tempo da ação, sendo que

---

<sup>35</sup> “[The absurdism is given a satiric thrust], as Irish Catholic attitudes are parodied through a language recognisably traditional.”

esta se concentra em situações que colocam em destaque o relacionamento entre os dois sexos. O cenário, bastante modesto, é reflexo deste tema geral, separando os espaços masculino e feminino, situados de acordo com aquilo que vai ser proposto durante a encenação: o espaço feminino é à esquerda - um banheiro -, e o masculino - com pneus, aros, uma parede inacabada e blocos de pedra- , fica à direita. O chão xadrezado nas cores creme e preto sugere dois domínios diferentes, que não se confundem, mas se entrecruzam. Não há propriamente um enredo, mas observamos a abordagem de uma multiplicidade de tópicos, como se a dramaturga quisesse abarcar toda a realidade, sem fazer dela um recorte preciso. Assim, há na peça a irreverência contra a Igreja, a desmistificação tanto do modelo de família burguesa, como da maternidade e do heroísmo, o questionamento das convenções que cercam o relacionamento entre o homem e a mulher e, num clima de *nonsense*, a proposta de superioridade da mulher sobre o homem. Tudo isso, porém, de modo fragmentário, em falas soltas das personagens, como se fossem pedaços da realidade trazidos para o texto, sem a organização necessária para a constituição de um enredo. Apesar disso, há um fio condutor que consiste numa história que vai sendo contada ao longo da peça por uma das personagens, Curtains. Tal narrativa caracteriza-se pela circularidade: tem início na primeira cena do Ato 1, prossegue nas cenas seguintes, com freqüentes interrupções, e encerra a peça, com a retomada da parte inicial. A história contada por Curtains pretende ser a condensação do que ocorre, sob um ponto de vista pessimista, na relação homem-mulher: o encontro, a paixão, os desentendimentos, as brigas, o silêncio, a separação, o sonho do reencontro. Mesmo não constituindo o enredo, a história articula-se com a ação das personagens e até o cenário, como foi assinalado, fixando o “espaço masculino” à direita, ilustra o que está sendo narrado.

Quando, na narrativa de *Curtains*, as brigas entre o casal se tornam freqüentes, o homem e a mulher, desiludidos, não vêem razão para ficar ou para prosseguir. Continuam, entretanto, sua caminhada, juntos, em silêncio, sem nenhum entusiasmo, pessoas comuns em que se tornaram, caminhando “na escuridão de um universo morto” (CARR, 1999, p. 59).<sup>36</sup> Nessa encruzilhada – do caminho e da vida – a que chegaram, encontram milhares de outros homens e outras mulheres, e ali se despedem, prometendo jamais esquecer o outro. Homens e mulheres partem em direções opostas, mantendo, entretanto, o sonho de voltar a se encontrar. As características do masculino e do feminino, porém, atrapalham a realização desse desejo. Os homens seguem para o Norte e as mulheres para o Sul; eles, acreditando que, prosseguindo sua caminhada, partindo do Norte e indo em direção ao Leste (caminhando para a direita), encontrariam as mulheres, que viriam do Sul; mas estas, com a mesma crença, acreditavam que os encontrariam caminhando para o Oeste (à esquerda). Observa-se, então, que, mesmo nessa peça fragmentária, a história de *Curtains* encerra um posicionamento feminista pelo questionamento sobre a dominação a que a mulher foi submetida durante séculos, pois seguir à direita ou à esquerda, além de evidenciar uma divergência entre o homem e a mulher, tem todo um significado. Juanito Brandão, ao discutir o mito de Orfeu, trata do “tabu das direções” e afirma que estas, assim como os pontos cardeais”, encerravam “um simbolismo muito rico”: “o matriarcado sempre deu nítida preferência à *esquerda*”, pois “esta pertence à feminilidade passiva”; a *direita* pertence à atividade masculina, já que a força está normalmente na mão direita e foi, através da força, da opressão, que a *direita* execrou a *esquerda*, a mulher”. Entretanto, a

---

<sup>36</sup> É nesta passagem do texto, no final do Ato 1, que se faz referência ao título da peça: “They were ashamed, for the man and woman had become like two people anywhere, walking low in the dark through a dead universe”. (Eles estavam envergonhados, pois o homem e a mulher tinham se tornado duas pessoas comuns, caminhando sem entusiasmo, na escuridão de um universo morto”). Grifos nossos.



esquerda, ligada ao matriarcado, não deixa de ser superior, “entre outros motivos porque é a *noite* (oeste) que dá nascimento ao *dia*, lançando o sol de seu bojo, parindo-o diariamente” (BRANDÃO, 1989, p. 144). É exatamente isto que é proposto em *Low in the Dark*: a superioridade da mulher por sua capacidade de gerar uma nova vida e nisto se funda a inveja que os homens sentem do sexo oposto. Os pontos cardeais também atestam a dicotomia matriarcado-patriarcado. Ao separarem-se dos homens, as mulheres dirigem-se para o Sul, que se situa à direita do nascimento do sol, e, em seguida, para o Oeste, que simboliza, nas culturas antigas, “a tarde, a boca da noite”, “onde ‘morre’ o sol e começa a noite”, “o lado nobre do matriarcado e nefasto para o patriarcado, porque é a *esquerda*”; ao contrário, o Leste é a aurora, ligado ao sol nascente, é “o lado nobre do patriarcado”, a direita (BRANDÃO, 1989, p. 144), e é para lá que se dirigiram os homens. O resultado é que, mantendo suas posições e convicções, o encontro verdadeiro, completo e profundo entre o homem e a mulher não há de ocorrer. É exatamente assim que termina a história de *Curtains* (e a peça): a comprovação da impossibilidade de encontro entre os sexos opostos. Isso não significa, porém, que eles não continuem procurando um pelo outro, há mesmo um encontro, mas a relação se deteriora. A história recomeça e se repete, com final já conhecido, desde o início marcado pelo pessimismo:

**[...] o homem e a mulher perceberam não apenas que jamais atingiram o norte pelo nordeste ou o sul pelo sudoeste; pior: eles nunca se encontraram. E pior ainda: eles nunca iriam, nunca poderiam, não podem e nunca hão de se encontrar.**

**(CARR, 1999, p. 99).<sup>37</sup>**

---

Além de todos os fragmentos que a compõem, a peça exibe uma outra faceta que reforça sua condição de teatro de vanguarda, aqui caracterizado como um “verdadeiro jogo de armar”, na medida em que as personagens desempenham, sem transição, três funções diferentes: em primeiro lugar, são as personagens de *Low in the Dark*; em segundo lugar, são atores e atrizes que ensaiam uma peça, fazendo “teatro dentro do teatro”; por último, são ouvintes da narrativa de *Curtains*.

Na primeira função, temos Bender e Binder, mãe e filha, a primeira de cinquenta anos, uma mulher que dá à luz seguidamente, e a segunda com aproximadamente vinte e cinco anos. A outra personagem feminina, *Curtains*, apresenta-se coberta, da cabeça aos pés, por uma cortina, e é ela quem abre e fecha a peça. Baxter, seu amante, tem pouco mais de trinta anos. Bone, perto dos trinta, é amante de Binder.

Na segunda função, Bender, Binder, Baxter e Bone ensaiam uma peça, reservando o papel de diretor a *Curtains*. A história que ela conta seria também o esboço de uma peça; alguns trechos já foram memorizados pelos “atores” e “atrizes”, talvez para uma futura representação. O fato é que as personagens, vez por outra, tomam a palavra para dar continuidade a essa narrativa, sempre sob a vigilância de *Curtains*, que não admite alterações, ainda que os outros discordem de certos detalhes da história. Há momentos em que as personagens ensaiam uma cena enfocando temas da história, como a relação homem-mulher e a maternidade. A situação de ensaio é reproduzida, incluindo as hesitações causadas pelo esquecimento das falas, resultando em diálogos confusos e engraçados, dignos de uma farsa.

---

<sup>37</sup> “[...] the man and woman realized that not only had they never met north by north east or south by south west, much worse, they had never met. And worse still, they never would, they never could, they never can

Na terceira função, como ouvintes da narrativa de *Curtains*, as outras personagens – Bender, Binder, Baxter e Bone – mostram-se, num determinado ponto, ávidos por uma boa história. Chegam a se enfeitar – as mulheres passam batom e os homens usam loção pós-barba – preparando-se, desse modo, para saborear uma passagem romântica. A excitação causada por esse “ponto alto” da história imita a reação do espectador que se identifica com as personagens, ao mesmo tempo que aponta para a ausência da realização amorosa em dois outros planos: o da vida fictícia das personagens de *Low in the Dark*, que tentam preencher, pela imaginação, um vazio existencial e, por extensão, o plano da realidade, já que Bender, Binder, Baxter e Bone representam seres humanos que, da mesma forma, encontram na ficção aquilo que desejam e que a vida não lhes oferece. Em outras passagens, as personagens-ouvintes mostram-se impassíveis, desatenciosas, ou francamente agressivas. De modo que esses diferentes comportamentos parodiam as reações do espectador em diferentes épocas ou frente a diferentes tipos de peças: a total adesão ou o distanciamento crítico. Vê-se, aqui, que o alvo da paródia bem-humorada não é propriamente um texto, mas uma situação geral referente à própria prática teatral. E não é apenas nessa terceira função que se reconhece a presença da paródia; esta pode ser reconhecida como um recurso estruturador de todo o texto. *Curtains* já deixa claro, em sua narrativa, o procedimento que percorrerá a peça, quando afirma: “Eu coloco tudo nessas histórias” (CARR, 1999, p. 50)<sup>38</sup> -, frase dita logo após um trecho em que a paródia está presente. Trata-se de uma fala em uníssono das três personagens femininas: “Em nome da mãe, da filha e do espírito santo. (Pausa) Ah! (Pausa) HOMENS!” (CARR, 1999, p. 50)<sup>39</sup>.

---

and they never will.”

<sup>38</sup> “I put everything into those stories.”

<sup>39</sup> “In the name of the mother, the daughter and the holy spirit. (Pause.) Ah! (Pause.) MEN!” (Obs.: A tradução forçosamente esconde o trocadilho, só possível em Inglês, de “Ah! (Pause) MEN!”).

Há aqui uma “repetição com diferença”, em tom irreverente e brincalhão, do final de uma prece, o “Pai-Nosso”; além disso, dividindo-se o trecho em duas partes, verifica-se que cada uma delas remete a um escritor irlandês. É de Bernard Shaw, que se define contraditoriamente como um Protestante-Católico, a frase: “Sou um Protestante convicto, creio na Santa Igreja Católica, na Santa Trindade de Pai, Filho (ou Mãe, Filha) e Espírito [...]” (SHAW, apud KIBERD, 1995, p. 429)<sup>40</sup>. A segunda parte (“Ah! ... MEN!”) remete a James Joyce, em *Finnegans Wake*, que, para efeito de comparação, citamos no original:

**[...] Jaime, and listen, with supreme regards, Juan, in haste, warn me which to ahahahah...**

- MEN! Juan responded fullchantedly to her sororal sonority [...]

(JOYCE, 1975, p. 461)<sup>41</sup>

A sugestão de amor incestuoso em Joyce e a ironia de Bernard Shaw dissolvem-se na associação das duas fontes, apontando para o *ethos* brincalhão da paródia. Mesmo assim, observa-se um tom irreverente contra a Igreja, o que está de acordo com a idéia de Hutcheon de que o “alvo da paródia nem sempre é o texto parodiado nas formas de arte do século XX” (1985, p. 70). O caráter subversivo desta paródia, que provoca o riso e não tem nenhuma intenção de corrigir ou de propor algo novo, também surpreende, mas se enquadra na visão ampla que Linda Hutcheon tem da matéria, a de que a paródia, seja subversiva ou conservadora, é, paradoxalmente, uma transgressão autorizada. A dramaturga também alcança, através dessa paródia, desbancar o homem de sua posição privilegiada, legitimada

---

<sup>40</sup> “I am a resolute Protestant, I believe in the Holy Catholic Church, the Holy Trinity of Father, Son (or Mother, Daughter) and Spirit [...]”

<sup>41</sup> Eis a tradução desta passagem proposta por Donaldo Schüler, no minicurso “A narrativa onírica de *Finnegans Wake*”, por ele ministrado durante o XXXII SENAPULLI: “J’aime, escuta, com supremo

pela história sagrada. A dessacralização operada por Carr é pesada, mas é atenuada pelo clima de humor, num contexto que beira o *nonsense*. Em todo o caso, afirma-se a superioridade da mulher, num virar pelo avesso de toda a História, num questionamento brincalhão do motivo pelo qual a mulher é esquecida. Mexe com a História, apontando para sua situação de voz legitimadora, de verdade imutável, sugerindo a indagação do que é, afinal, a verdade: o monólogo repetido através dos séculos, ou uma face escondida que deveria vir à tona?

A paródia em *Low in the Dark* vai além da imitação de frases e idéias. O que se parodia em “Ah! .... MEN!” é uma técnica usada por James Joyce, que consiste no desdobramento de um único vocábulo em dois, de modo a comunicar um duplo sentido. Trata-se de um procedimento recorrente em *Finnegans Wake*, podendo-se lembrar uma outra passagem, além da já citada anteriormente: “His liver too is great value, a spatiality! Exexex! COMMUNICATED!” (JOYCE, 1975, p. 172). O mesmo estilo é absorvido por Marina Carr, que parodia apenas o processo, não a idéia em si, também num outro momento da peça: “Binder (sussurra): Menopause, men o pause, men ... o ... pause!” (CARR, 1999, p. 78)<sup>42</sup>, numa fala insultuosa da filha para a mãe, que tem o dobro de sua idade, mas que disputa com ela quem é a mais atraente e sedutora para conquistar a atenção do sexo oposto.

---

respeito, Juan, rápido, diga-me o que está ahahahah... contecendo. – MEM! Respondeu Juan plenencantado a sua sonoridade sororal.” (SCHÜLER, 2003).

<sup>42</sup> Traduzimos as duas citações, forçosamente em inglês, para efeito de ilustração do procedimento em questão: “Seu fígado também tem grande valor, uma espacialidade! Exexex! Comunicado [ou: exexex...comungado!]” (Joyce); e “Binder (whispers): Menopausa, men ...o ...pausa, men ... o ... pausa! [ou: homens ... o .... pausa]” (Carr).

Um dos procedimentos básicos utilizados para a paródia em *Low in the Dark* é a substituição de personagens masculinas dos textos parodiados por personagens femininas. É esse o procedimento de que se utiliza a dramaturga, ao parodiar a peça de Beckett.

Tanto *Low in the Dark* quanto *Esperando Godot* têm dois atos, de extensão desigual, e conservam o mesmo cenário simples durante toda a representação. Não estamos afirmando que a dramaturga tenha tomado Beckett como modelo, mas a existência da paródia obriga a que observemos alguns aspectos entre as duas peças. Não há, em *Low in the Dark*, o ritmo característico de *Esperando Godot*, que consiste na alternância entre atividade e imobilidade. Em *Low in the Dark*, ao contrário, a atividade é intensa, mas Carr aproxima-se de Beckett em vários aspectos através da paródia e, neste caso, a dramaturga pratica o ato paródico de incorporar e sintetizar, como possível meio de se libertar de influências de ordem estilística.

O momento mais óbvio de paródia ao texto de Beckett é a cena da troca de chapéus. Em *Esperando Godot*, desde o início da peça, o chapéu é um elemento importante. Aliás, como assinala Ludovic Janvier, ninguém ignora que “a personagem beckettiana ama os chapéus, ou melhor, que ela possui, sob cada um de seus avatares, um chapéu ao qual atribui o máximo valor” (JANVIER, 1964, p. 275).<sup>43</sup> Watt, Molloy Moran e Macmann, todas essas personagens de Beckett, sempre levam consigo chapéus que nunca se perdem porque são atados por um elástico (ou barbante) à botoeira da roupa, de modo que o chapéu pode cair da cabeça, mas sempre volta. Esse objeto de uso pessoal representa, nas peças de Beckett, a própria genealogia do usuário, a placenta maternal e o pai, marcando “a dependência eterna da personagem, que provavelmente não precisará mais do chapéu

---

<sup>43</sup> “Il n’est un secret pour personne que le personnage beckettien aime les chapeaux, mieux, qu’il possède, sous chacun de ses avatars, un chapeau auquel il attache le plus grand prix.”

quando nascer de fato”, como interpreta Janvier. Isto justificaria a frase de Molloy: “Minha alma na ponta de seu elástico” (BECKETT, apud JANVIER, 1964, p. 278)<sup>44</sup>. Em *Esperando Godot*, Vladimir “tira o chapéu, examina o interior com o olhar, vasculha-o com a mão, sacode-o, torna a vesti-lo” (BECKETT, 2005, p. 21). A mesma ação é repetida diversas vezes pela personagem, enquanto Estragon, seguindo o exemplo do amigo, examina igualmente, e por apenas uma vez, sua bota. O chapéu parece adquirir qualidades mágicas em outra cena com Vladimir, Estragon, Pozzo e Lucky. Quando Vladimir pede a Pozzo que ordene a Lucky que pense, a resposta é: “Dê-lhe o chapéu [...] Ele não consegue pensar sem o chapéu.” (BECKETT, 1952, p. 58)<sup>45</sup>. Com o chapéu na cabeça, Lucky, assim que recebe o comando de Pozzo, dispara um texto longo, só interrompido quando lhe tiram o chapéu.

Tudo isso acontece no primeiro ato. No segundo, Estragon e Vladimir tiram o chapéu quando se concentram e relaxam quando o põem de volta na cabeça. Numa outra cena, Vladimir encontra o chapéu de Lucky, pega-o, contempla-o e o desamassa, e aí se inicia um jogo rápido de troca de chapéus. Vladimir coloca o chapéu de Lucky e passa o seu para Estragon, que o coloca e passa o seu para Vladimir. São agora três chapéus para duas personagens, que rapidamente alternam os chapéus dos outros e o seu em suas cabeças, até que Vladimir atire o próprio chapéu para longe. É esta cena, em ritmo muito rápido, tal qual uma dança, que é parodiada em *Low in the Dark*. Aqui, a cena se passa entre Bender e

---

<sup>44</sup> “[Le chapeau] marque la dépendence éternelle du personnage, lequel sans doute n’aura plus besoin de chapeau quand il sera vraiment né.” [...] [ Molloy]: “Mon âme, au bout de son élastique.”

<sup>45</sup> “[...] Donnez-lui son chapeau. [...] Il ne peut pas penser sans chapeau.”

Binder, com um chapéu apenas. A personagem que usa o chapéu faz pose de homem, fala como homem, enquanto a outra, sem o chapéu, faz o papel da mulher. A reclamação de Bender é que, quando Binder está usando o chapéu, ela “adora dizer coisas horrorosas” (CARR, 1999, p. 66).<sup>46</sup> No momento em que Binder se recusa a prosseguir o jogo por se sentir ofendida, Bender prossegue sozinha:

Bender (*pega o chapéu, enfia-o na cabeça e faz uma pose masculina*)

Ouçã, eu tenho meu trabalho. (*tira o chapéu*) E eu? (*chapéu de volta na cabeça*) Eu não passo todo o tempo que posso com você? (*tira o chapéu*) Não é o suficiente, eu sinto falta de você. (*com o chapéu*) Eu também sinto a sua falta. (*sem chapéu*) É mentira. (*com chapéu*) Não é. (*sem chapéu*) É. (*com chapéu*) Não é. (*sem chapéu*) É. (*com chapéu*) Não é. (*põe e tira o chapéu em ritmo acelerado*). É, não, é, não, não é, não é etc. (*Por fim, ela atira longe o chapéu*) Ah, vá para o inferno!

(CARR, 1999, p. 66)<sup>47</sup>

De modo que, em *Low in the Dark*, ao chapéu é também atribuído um significado de agente transformador, ainda que aqui seja apenas um simulacro, como se o chapéu fizesse o homem, a lembrar o famoso quadro de Max Ernst , exatamente com esse título (*O chapéu faz o homem*).

Através da paródia, Marina Carr toca muito superficialmente em questões mais profundas de identidade que o chapéu poderia simbolizar, como acontece na peça de Beckett. A cena que está a ser parodiada perde o significado essencial que tem em *Esperando Godot*, como perde também o significado mais profundo de toda a peça de

---

<sup>46</sup> “You love to say horrible things to me when you’ve the hat on!”

<sup>47</sup> Bender (*picks up the hat, slams it on her head and takes on a male pose*) Listen, I have my work. (*Takes off the hat.*) What about me? (*hat back on*) Don’t I spend all the time I can with you? (*hat off*) It’s not enough, I miss you. (*hat on*) I miss you too. (*hat off*) That’s a lie. (*hat on*) It’s not. (*hat off*). It is. (*hat*



Beckett, que Sábato Magaldi interpreta como “a procura de um sentido para a existência como ponto de partida do homem, solitário e desamparado diante do que lhe foi imposto, sem a chave para decifrá-lo” (MAGALDI, 1989, p. 341). Por outro lado, Günter Anders considera que “os heróis de Beckett são *clowns* indolentes ou paralisados” (ANDERS, 1956, p. 142)<sup>48</sup>, em contraste com outras figuras de *clowns*, que estão o tempo todo em atividade para provocar o riso ininterrupto. É justamente essa última alternativa, diferentemente de Beckett, portanto, que é adequada à peça de Marina Carr. O que se pode dizer é que predomina o *ethos* brincalhão da paródia, tônica de *Low in the Dark*, embora a atividade incessante das personagens dessa peça possa ser vista como o avesso da alternância da atividade e da imobilidade em *Esperando Godot*, na medida em que preencher o tempo com atividades fúteis que não levam a nada não é muito diferente de nada fazer.

Uma variante da cena da troca de chapéus é a confecção de um xale durante toda a peça. Bender, Binder, Baxter e Bone alternam-se nessa atividade. Mesmo sendo um trabalho tido como tipicamente feminino, os homens também participam do processo. O xale vai crescendo com o desenrolar da peça; a marcação é clara: quem está grávido, tricota; quem tricota está sendo guiado e quem usa o xale é o líder naquele momento.

O chicote de Pozzo, personagem de *Esperando Godot*, tem também, na peça de Carr, um correlato: o batedor de carpetes que Curtains carrega consigo e que é usado por Bender para limpar as cortinas que envolvem essa personagem. Embora Curtains grite ao receber as

---

*on*) It's not. (*hat off*) It is. (*hat on*) It's not. (*hat on and off at accelerated speed*) 'Tis, not, 'tis, not, 'tisnot, 'tisnot, etc. (*Eventually she throws the hat off.*) Ah, go to hell!”

<sup>48</sup> “Beckett’s heroes are *indolent* or *paralyzed clowns*.”

batidas, a rubrica informa que Bender se diverte e que “talvez” o mesmo se dê com Curtains.

Lawrence Graver afirma que muitos dramaturgos, diretores, atores e *designers*, todos eles admiradores de Beckett, não raro falam em termos de “absorver Beckett”. A impressão que se tem de *Low in the Dark* é que essa “absorção” se dá através da paródia, operando não só na recuperação de cenas de *Esperando Godot*, mas também no campo estilístico. Referimo-nos a uma das dez modalidades da desintegração da linguagem propostas por Niklauss Gessner a respeito dessa peça de Beckett: o monólogo, falso diálogo, em que cada personagem persegue sua própria linha de raciocínio, ignorando o que o outro está dizendo. Em *Esperando Godot*, logo no início da peça, enquanto Estragon luta para tirar sua bota, Vladimir divaga em torno de considerações metafísicas. Em *Low in the Dark*, há uma cena que reproduz um falso diálogo entre Binder e Bone. Eles parecem estar conversando, mas enquanto Bone explica como se deve proceder para fazer pãezinhos, Binder prossegue em sua fantasia de ver um homem grávido. A banalidade dos pãezinhos contrasta com idéias de igualdade entre os sexos, incluindo a possibilidade da gravidez masculina:

Bone: Querida, você sabe fazer pãezinhos?

Binder: “Estou grávido”, diz ele.

Bone: A temperatura tem que ser exata...

Binder: “Está?”, digo eu, dirigindo-lhe um olhar indiferente.

Bone: Tem que ser a 150 graus...

Binder: “Sim”, murmura ele, “devo ter me descuidado”... [...]

[...]

Binder: “OK! OK!”, digo eu, “Eu ficarei ao seu lado para o que der e vier, mas não estou prometendo nada, agora enxugue as lágrimas”. Outro pãezinho?

Bone: Eu não terminei estes ainda.

(CARR, 1999, p. 47)<sup>49</sup>

Só no final, portanto, dá-se o diálogo, no momento em que eles se oferecem pãezinhos, mas a verdade é que algumas cenas adiante, Bone aparece grávido.

Em outro nível, mas igualmente de ordem estilística, há a questão dos nomes das personagens que, na peça em questão, chamam de imediato a atenção por sua estranheza, pelo afastamento da convenção e pelo tom de brincadeira. O próprio texto sugere uma busca do significado dos nomes quando Bender “traduz” o nome de um italiano com quem conversa de sua janela: “Salvatore Di Bella”, “The Beautiful Saviour”, o “Belo Salvador”. Entretanto, Bender não esclarece para seu interlocutor o significado de seu próprio nome. É Binder quem interfere, explicando que a mãe se chama Bender porque “é alguém que se dobra”, alguém que durante a vida “não fez nada além de se dobrar!” (CARR,1999, p. 65)<sup>50</sup>, numa referência ao comportamento sexual da personagem. A semelhança fônica entre Bender e Binder sugere a semelhança natural de parentesco e também de comportamento, pois ambas se orgulham de serem férteis. Os dois nomes são verbos substantivados por um sufixo, e têm diversos significados: Bender pode ter, além do significado já referido, um outro: um termo insultuoso para o homem com tendências homossexuais, o que sugere um enfraquecimento da fronteira entre os sexos; Binder pode ser tanto a pessoa que trabalha com a encadernação de livros como uma máquina usada

---

<sup>49</sup> “Bone: Darling, you know when you make buns? ... / Binder: ‘I’m pregnant’, he says ... / Bone: The temperature has to be just right ... / Binder: ‘Are you?’, says I, giving him a level look ... / Bone: Has to be 150 degrees... / Binder: ‘Yes’, he whispers, ‘must’ve got caught’... / [...] / Binder: ‘OK! OK!’, I’d say, ‘I’ll stand by you for what it’s worth, but I’m not promising anything, now dry your eyes’. Another bun? / Bone: I haven’t finished these yet!”

<sup>50</sup> “[...] she is a bender! All her life she’s done nothing but bend!”

para colar as partes de um livro, ou, numa outra acepção, faixa para recém-nascidos. Curtains, como já se disse, aparece em cena completamente envolvida por cortinas e não haveria melhor nome para ela. A obviedade de uma de suas funções faz parte do humor que perpassa a peça: Curtains é a primeira personagem a entrar em cena e a última a sair – quer dizer, ela abre e fecha o espetáculo. Das duas figuras masculinas, uma delas tem um nome nada convencional – Bone (=osso)-, enquanto a outra, Baxter, parece ostentar o único nome mais apropriado para um ser humano, embora “baxter” também signifique “padeiro” ou “cozinheiro”.

Tais nomes confirmam essa “absorção” de Beckett. A seqüência da consoante B nos nomes de quatro das cinco personagens de *Low in the Dark* lembra a seqüência dos M nos nomes das personagens de Beckett: Molloy, Moran, Malone, Murphy. Por outro lado, o uso de substantivos comuns para nomear seres humanos ou para sugerir mais do que o nome pode conter também aparece em *Finnegans Wake*, de James Joyce: os gêmeos Shem (=árvore) e Shaun (=pedra), e Isabel ou Issy (= uma nuvem). Como interpreta Margot Norris, são diversas as funções e nomes associados às figuras joycianas, estabelecendo analogias com episódios bíblicos, com a mitologia (irlandesa e clássica), a história política, a ópera e a literatura. Também o nome da personagem de Beckett - Godot - é objeto de muitas indagações. Sem um significado único, definido, esse nome poderia ser associado a God (=Deus) e a várias outras palavras francesas que teriam conexão com temas da peça, como especula Lawrence Graver (1989, p.44): *godillot* (= “velho sapato deformado” ou “bota reforçada”); *godasses* (= “botas militares”); *goddam* (= “a gíria francesa para Inglês”); *godenot* (com vários significados, entre eles “um homem pequeno, deformado”). É evidente que os nomes das personagens de *Low in the Dark* estão longe de suscitar tão sérias indagações, mas o texto sugere que, por trás da brincadeira, há algo mais. Os nomes

Bender, Binder, Bone e Baxter tornam-se um elemento cômico, quando da apresentação das personagens entre si, pois a confusão causada pela seqüência da mesma consoante inicial e pela aproximação fônica leva Bender a apresentar-se a si mesma. Além desse traço de farsa, observa-se a paródia das seqüências aliterativas que podem ser encontradas tanto em Joyce como em Beckett, mais uma absorção dos aspectos estilísticos dos dois grandes escritores. Como exemplo, seguem-se três trechos que evidenciam esse processo:

Mammy was, Mimmy is, Minuscoline's to be. (JOYCE, apud CAMPOS, 1986, 64-65)

And dug the dog a tomb. (BECKETT, 1972, p. 58)

Bone, Binder broke the bracelet. (CARR, 1999, p. 89)

Se substantivos comuns estão sendo usados para nomear as personagens, a indagação que se impõe é: até que ponto os nomes próprios identificam as pessoas? Bender, que já é mãe de três Jonathans, não sabe mais que nomes dar aos filhos. Em contraste com os nomes próprios usuais com que Bender batiza seus inúmeros bebês – nomes que falham em sua função de identificação porque são repetidos, há, por parte de Baxter e de Bone, a sugestão de substantivos comuns, que talvez fossem mais eficientes para o propósito de identificação, como, por exemplo, “Wall-Necklace” (=Parede-Colar).

*Low in the Dark* expressa a superioridade da mulher, que é invejada, entre outros atributos, por sua capacidade de gerar filhos, despertando no homem o desejo de se equiparar a ela nesse aspecto, através da gravidez. Esse tom feminista é enfatizado pelo processo de substituir personagens masculinas dos textos parodiados por personagens femininas, somado às falas das personagens e ao desenrolar dos fragmentos da peça. A idéia da superioridade feminina pode ser resumida numa das falas da personagem Bender,

que afirma: “Grandes homens sempre se parecem com mulheres. Eles sentem tão profundamente como nós, contradizem-se à esquerda, à direita, no centro, e também choram muito” (CARR, 1999, p. 75)<sup>51</sup>.

As quatro primeiras peças de Marina Carr são de vanguarda e feministas, uma conjugação inevitável, segundo o crítico Christopher Murray, que afirma ser muito difícil para a mulher escritora, na Irlanda contemporânea, ser *avant-garde* sem ser feminista. Em *Low in the Dark* temos mulheres sexualmente liberadas, sem nenhuma censura interna, isto é, nenhuma censura veiculada pelas personagens ou por qualquer outra forma que a dramaturga pudesse inserir nas falas ou nos gestos de suas personagens ou na voz de um narrador. Carr celebra a liberdade sexual da mulher, de modo apenas implícito, como indicado na rubrica do início da cena 6, Ato 1:

**Curtains entra com Baxter embaixo de suas cortinas. Ela começa a se movimentar, lentamente no início, balançando-se para trás e para a frente. Sua respiração torna-se audível, aumenta o ritmo do balanço e a respiração cresce. [...] o balanço alcança o ponto máximo. Todas as cortinas estão tremendo. Clímax. [...]. O balanço vai diminuindo até o completo silêncio. [...] Baxter aparece, saindo de trás das cortinas, nu da cintura para cima.[...] (CARR, 1999, p. 55)<sup>52</sup>**

Esta camuflada rebeldia torna-se irreverência contra a Igreja quando Carr parodia a Bíblia, momento em que a paródia adquire seu máximo grau de “comunicatividade”, nos termos de Pfister, uma vez que o episódio parodiado é o da crucificação de Cristo, de todos

---

<sup>51</sup> “Great men always sound like women. They feel as sharply as we do, they contradict themselves left, right and center and they cry a lot too.”

<sup>52</sup> “Curtains comes on with Baxter underneath her curtains. She begins moving, slowly at first, swaying back and forward. Her breathing becomes audible, the swaying increases in tempo, the breathing increases. [...] the

conhecido. Segundo LUCAS 23-33, Jesus foi crucificado num lugar chamado Calvário (ou Gólgota, em hebraico), junto com dois ladrões, um à sua direita e outro à sua esquerda. Os sacerdotes e os soldados zombavam de Jesus, aproximando-se dele, e ofereciam-lhe vinagre. Em JOÃO 19-28, o mesmo episódio é narrado com a variante de que Cristo, para que se cumprisse plenamente a Escritura, disse: “Tenho sede”. Os soldados, então, embeberam de vinagre uma esponja e, fixando-a numa vara de hissopo, levaram-na até sua boca. Jesus bebeu o vinagre, inclinou a cabeça e “entregou a alma” (BÍBLIA SAGRADA, 1996, p. 1410). Na história de *Curtains*, há a paródia dessa passagem, nos seguintes termos: o homem e a mulher, em sua caminhada, chegam a uma colina onde três homens estavam pregando três mulheres em três cruzes. A mulher do meio, que corresponde a Cristo, grita: “Quero vinagre. Dê-me vinagre!” Fora a substituição de Cristo e dos dois ladrões por mulheres, o pedido é direto, com redução do tempo e a vulgarização da situação, que não inspira nenhuma piedade. A cena esvazia-se de todo o sofrimento que envolve Cristo. Além disso, essa mulher-Cristo é exigente: ela quer vinagre; vinho, por exemplo, que lhe é oferecido pelo casal, não serve. As duas outras mulheres crucificadas também participam do tumulto. A da direita ruge: “Nós voltaremos! Nós voltaremos!”, parodiando a ressurreição de Cristo, mas num tom ameaçador e não de esperança. A da esquerda proclama: “Vista-se um homem com seda e ele continua a ser um bode; vista-se uma cabra com seda e ela continua a ser uma mulher” (CARR, 1999, p. 50)<sup>53</sup>, uma estranha proposição, epigramática à Oscar Wilde, sugerindo a animalidade masculina em contraposição à humanidade feminina, novamente um ponto de vista feminista.

---

swaying reaches its height. All the curtains are shaking. Climax. [...] The swaying subsides to silence.[...] Baxter appears behind the curtains, naked from the belly up. [...]

<sup>53</sup> “ ‘I want vinegar, [...] Get me vinegar!’ [...] ‘WE’LL BE BACK! WE’LL BE BACK!’ [...] ‘Put silk on a man and he’s still a goat, put silk on a goat and she’s still a woman!’”

Se levarmos em conta, porém, as considerações de Edna Longley, para quem as mulheres escritoras formam uma espécie de corporação na defesa conjunta de seus interesses, então Marina Carr não se apresenta como uma feminista típica, nem mesmo nessas peças, ditas “feministas”. É verdade que o fato de Bender dar à luz constantemente enfatiza não a fertilidade masculina, mas a sua própria, da qual ela se orgulha. Apesar de ter pílulas anticoncepcionais à sua disposição, ela diz esquecer-se de ingeri-las. No fundo, porém, Bender povoa um país que se ressentiu com a onda de emigração. Como informa Declan Kiberd, nos anos 1990, havia 300 000 desempregados na Irlanda. A falta de oportunidades de emprego somada aos altos impostos e à crise de endividamento da burguesia foram fatores que podem ter levado muitos jovens a entenderem que não havia futuro para eles no país. O estudioso afirma que a emigração, nesse período, assumiu “proporções crônicas”, com mais de 40 000 pessoas saindo do país em poucos anos. Em decorrência, “vilas inteiras do Oeste da Irlanda tinham nessa época muito poucos habitantes, se é que algum, com idade entre 20 e 30 anos” (KIBERD, 1995, p. 573).<sup>54</sup>

Se é certo que o modelo de família em *Low in the Dark* é um modelo alternativo – mãe e filhos -, se Bender tem diversos filhos de pais desconhecidos e se ela não é a mãe convencional, chegando ao ponto de não reconhecer Baxter que, de repente, diz ser seu filho, se a relação entre Bender e Binder é aberta e de igual para igual, ainda assim, Carr não parece estar interessada em defender os interesses feministas nem em reivindicar que a imagem da mulher veiculada pela Literatura, no caso pelo teatro, seja fiel à

---

<sup>54</sup> “Emigration, [... began again to assume] chronic proportions, with up to 40,000 leaving in some years. Entire villages in the west of Ireland now had few, if any, inhabitants in their twenties and thirties.”



mulher real. Peça decididamente não-naturalista, *Low in the Dark* expressa, sem reivindicações, a constatação bem-humorada de que a mulher é superior àqueles homens que não se parecem com elas, e que o homem sente inveja da capacidade que só a mulher tem de engravidar. Na peça de Marina Carr há a realização desse desejo: as duas personagens masculinas engravidam. Também nas situações de ensaio, quando as personagens desempenham a segunda função, citada anteriormente neste trabalho, elas se agrupam invariavelmente duas a duas: de um lado, as figuras masculinas e, do outro, as femininas. Como o tema é o relacionamento entre um casal, o papel do homem caberá a uma mulher, quando estão em cena Bender e Binder, e vice-versa, no caso de Bone e Baxter. Todas essas situações, somadas à paródia da cena da crucificação de Cristo, trazem um mesmo componente, que se observa durante boa parte da peça: uma forma aproximada da paródia, o travestimento.

O termo “travestimento” é aplicado para a mudança de identidade de uma personagem quando ela troca de roupa ou de máscara, seja às escondidas, seja com o conhecimento de outras personagens e/ou do público. A transformação, de acordo com Patrice Pavis (1999, p. 104), pode ser “individual (uma pessoa por outra)”, “social (uma condição por outra)”, “política” ou “sexual”. Essa técnica produz situações dramáticas interessantes, entre as quais o “teatro dentro do teatro”, como é o caso dos ensaios na peça em questão. Técnica bastante usada, o travestimento é, em essência, a “situação fundamental” do teatro, “posto que o ator brinca de ser outro, e sua personagem, como na ‘vida’, apresenta-se aos demais sob diversas máscaras, em função de seus desejos e projetos” (PAVIS, 1999, p.104). Uma das funções ideológicas e dramáticas do travestimento é propiciar uma reflexão sobre a verdadeira identidade do homem e, no caso de *Low in the Dark*, permitir o confronto entre os sexos masculino e feminino,

questionando a divisão do trabalho e os atributos de cada sexo: a quem cabe gerar os filhos, construir as paredes, tricotar ou fazer pãezinhos? Ou, numa perspectiva mais abrangente, quem fez o mundo, quem é superior: o homem ou a mulher?

O feminismo em *Low in the Dark* afirma-se por meio desse recurso ao travestimento, quando se verifica o resultado das *performances* das personagens que estão “representando”: Baxter e Bone criticam-se mutuamente por não conseguirem fazer satisfatoriamente o papel de mulher, apesar de se esforçarem para imitar o modo de andar e os trejeitos femininos, numa cena cômica e caricata. Ao contrário, Bender e Binder elogiam-se entre si quando uma, depois a outra, faz o papel masculino. Em resumo: a mulher, representando o homem, nada tem de cômico; o homem, representando a mulher, é ridículo. Ademais, basta o chapéu, visto como atributo masculino, para propiciar a transformação e a mulher entrar no papel masculino; por outro lado, para representar a mulher, Bone e Baxter munem-se de vários acessórios: colar, esmalte, vestido, sapatos de salto alto e bolsa. À medida que a diferença entre os sexos se dilui nesse jogo, também a relação simbólica do poder é questionada.

Wolfgang Karrer, após mencionar a presença do travestimento e do *cross-dressing* (uso de roupas do sexo oposto) não apenas como uma técnica usada em cabarés e nas comédias, mas também na televisão, no cinema (os filmes *Tootsie* e *Switch*, por exemplo), e a veiculação, em diversas versões, desses jogos entre os gêneros masculino e feminino, pelas revistas, chega à conclusão de que “o travestimento, tal como o pastiche, tornaram-se parte do pós-modernismo” (KARRER, 1997, p. 92)<sup>55</sup>. Para o crítico alemão, o “travestimento”, relacionado ao disfarce pelo uso de roupas do sexo oposto ou pela

---

<sup>55</sup> “Transvestism like pastiche has become a part of postmodernism.”

exibição de comportamentos e trejeitos do outro sexo, não tem sido suficientemente estudado nem mereceu a atualização da paródia ou do pastiche. De fato,

no *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, o termo aparece sob o verbete mais geral de “disfarce”, mas Karrer adverte que todos os disfarces de pós-modernismo são tomados como paródia, chamando atenção para o fato de que em *Uma Teoria da Paródia*, de Linda Hutcheon, o termo “travestimento” aparece de modo marginal e por apenas três vezes. Na verdade, na tradução portuguesa da obra de Hutcheon, *travesty* aparece equivocadamente como “farsa”. A reclamação de Karrer sobre a pouca atenção dada a esse recurso estende-se a Fredric Jameson, pelo fato deste último privilegiar o pastiche na “lógica cultural do capitalismo moderno”, e esquecer-se do travestimento “para descrever os jogos de gêneros pós-modernos”. Os jogos a que Karrer se refere baseiam-se no corpo e na orientação sexual, sendo que é com isso “que eles participam no que Michel Foucault chamou de disciplina do corpo e força biológica” (FOUCAULT, apud KARRER, 1997, p. 93)<sup>56</sup>. O corpo tem uma linguagem que pode refletir a sociedade patriarcal. Quando um homem se veste de mulher, há nessa atitude uma conexão com a linguagem do corpo, uma vez que este também sofre uma mudança. Karrer distingue entre o uso de roupas femininas por homens (MF) e o uso de roupas masculinas por mulheres (FM) e questiona se esses atos seriam paródias masculinas dos papéis do sexo feminino ou se seriam travestimentos. Apoiando-se em Thomas Stauder, Karrer argumenta que tanto a paródia como o

---

<sup>56</sup> “[Fredric Jameson allocates a central position to pastiche in the cultural logic of late capitalism, but he, again, does not use the term ‘travesty’] to describe postmodern gender-games. These games are grounded in the body and sexual orientations. With that they participate in what Michel Foucault has called the discipline of the body and biological power.”

travestimento são uma maneira intertextual de reescritura de textos; nenhum deles é um gênero, mas sim uma escritura cômica que pode ser aplicada a qualquer tipo de texto.

A incongruência da gravidez de um homem em *Low in the Dark*, significando que assim ele se alça ao mesmo nível (superior) da mulher, tem vários desdobramentos: o reconhecimento (afinal) de que não é o patriarcado, mas sim o matriarcado que detém o poder; o reconhecimento, por outro lado, por parte do próprio homem de que ele suplantou a mulher por inveja ou temor de sua capacidade. Seria, portanto, a defesa do feminino, mesmo que se reconheça que Marina Carr não é uma feminista radical. Por duas vezes, na peça, é a mulher que tem a fantasia de que o homem possa engravidar – e, nesse sentido, estaríamos mais próximos de uma igualdade entre os sexos. O que percebemos claramente é que as fronteiras entre o masculino e o feminino diluem-se e, nesse jogo em que se enfraquece a distinção entre os sexos, a única marca que resiste à absorção total é um tipo de atividade reservada exclusivamente para os homens: assentar tijolos para terminar a construção de uma parede, sempre inacabada, e que constitui parte do cenário da peça em si e do teatro dentro do teatro, por ocasião dos “ensaios”.

Para estabelecer a distinção entre o pastiche, a paródia e o travestimento de gênero (masculino-feminino), Karrer propõe que este último “parece preservar sua função de expressar fronteiras contestatórias através da interação simbólica entre reescritura e modelo”, o que o diferencia do pastiche e da despersonalização que reescrivem seu modelo em seus próprios termos. A paródia, por sua vez, introduz elementos incongruentes na imitação – ela mostrará algum atributo masculino, que evidenciará estar um homem a representar uma mulher. A paródia e o pastiche não precisam do *cross-dressing* para a despersonalização. Entretanto, a paródia “pode se converter em travestimento e voltar a ser

paródia ao se focalizar o mesmo ator em dois momentos” (KARRER, 1997, 111)<sup>57</sup>. É por isso que a cena que parodia a crucificação de Cristo, por seu humor ambivalente, tem também uma face do travestimento. De uma perspectiva, temos o questionamento da propalada superioridade masculina, um ataque a dogmas

estabelecidos, a dessacralização, o desrespeito a Cristo, embora de forma bem-humorada. Por outro lado, a cena pode ser lida como a interação ritual que se estabelece quando os dois sexos têm que lidar um com outro e trabalhar suas diferenças. Se levarmos em conta as ponderações de Bernd Ostendorf a respeito de um caso típico de travestimento, utilizado nos *shows* de menestréis, pode-se aplicar o termo a essa cena de *Low in the Dark*, que ficaria sendo uma paródia do texto bíblico, contendo o travestimento pela substituição de homens por mulheres.

Para Ostendorf o espetáculo de menestréis (*minstrelsy*) da década de 1920, nos Estados Unidos, pode ser definido, “em seu nível mais abstrato”, como “um ritual de interação simbólica que surge quando classes diferentes (ricos e pobres, os habitantes da cidade e os da zona rural), raças diferentes (negros e brancos), e diferentes castas (os incluídos e os excluídos) têm que lidar uns com os outros”, observando-se no *minstrelsy* “a polarização de raça, de classe e de casta”, com a função principal de “estabilizar o conceito do papel do grupo dominante e manter o estrangeiro em seu lugar” (OSTENDORF, apud KARRER, 1997, p. 102).<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> “Parody can switch to travesty and back between two shots on the same actor.”

<sup>58</sup> “On its most abstract level minstrelsy is [...] a symbolic interaction ritual which arises when different classes (rich and poor, urban and rural), different races (black and white), and different castes (ingroup vs. outgroup) have to deal with each other [...] [What makes minstrelsy work] is the race, class and caste polarity [...] there is a dominant group and an oppressed group [...] the main function is to stabilize the role concept of the dominant group and keep the alien in line.”

O travestimento tinha, então, a função de controle social. Nesses espetáculos americanos havia atores brancos masculinos vestidos como mulheres negras, no sentido de assegurar a superioridade dos brancos. Em *Low in the Dark*, Marina Carr lida com estereótipos que marcam cada sexo, mas, diferentemente dos *minstrel shows*, é uma outra fronteira social que está sendo contestada no travestimento - a de gênero. Essa técnica antiga evidencia o ridículo a que se expõem os homens atuando com roupas femininas. Nas cenas de travestimento entre Baxter e Bone, da peça de Carr, ridicularizam-se as relações estereotipadas entre os sexos. Bone, um homem grávido, está dividido e a cena explicita a crise de identidade quando ele entra no palco calçando um sapato de salto alto num dos pés e um sapato masculino no outro. A rubrica informa que ele olha para a parede (atividade masculina), olha para o tricô (atividade feminina), e toma a decisão de realizar as duas tarefas alternadamente: um tijolo, um ponto de tricô, divisão que só cessa com a entrada de Baxter, quando, então, Bone assume sua condição “feminina”.

O travestimento pode ser de sexo, raça, classe ou cultura e marcado por metonímias, como acontece em *Low in the Dark*: o chapéu que traveste a mulher, na cena entre Bender e Binder, os acessórios femininos, com que se travestem Bone e Baxter. Diz Karrer: “Hoje, o travestimento penetra num mundo do simulacro” (1997, p. 107).<sup>59</sup> Os filhos de Bender são bonecas que reforçam essa idéia de simulacro veiculada pelo travestimento. No caso da peça de Marina Carr, esse recurso é usado para questionar e subverter a divisão tradicional entre os sexos, numa sociedade que continua sendo patriarcal. Trocar de roupas (MF ou FM) é também uma forma de despersonalização, como no pastiche. Qualquer marcação do outro sexo, como a falsa maquiagem, a voz grossa, a barba, apontará para as incongruências subjacentes e, então, teremos não o travestimento, mas a paródia.

Uma outra forma de intertextualidade está presente em *Low in the Dark*: a alusão. O termo tem recebido diversas definições e deste aspecto trataremos mais detidamente em relação a *The Mai*, em que essa modalidade é mais freqüente. Por ora, fiquemos com a definição que lhe dá Udo J. Hebel (1991, p. 135): alusão é “a manifestação evocativa de relações intertextuais.”<sup>60</sup>

Em *Low in the Dark*, é possível localizar uma alusão implícita, na cena em que Bender fala de sua participação na cúpula da Igreja Católica, ao lado de um de seus filhos, ainda bebê, mas que há de ser Papa, segundo ela. A situação na peça é absurda: os inúmeros bebês que Bender gera, representados, como se disse, por bonecas que são atiradas de um lado para o outro, são identificados pela mãe como aquilo que serão no futuro: o Presidente, o médico, a ovelha negra, o Papa. É este último que merece a maior atenção de Bender que, em determinado momento, vaticina:

Nós tomaremos chá no palácio e eu aprenderei italiano e nós dois, lado a lado, lançando cruzadas, banindo o divórcio, negando a evolução, destruindo a pílula, canonizando bruxas.

(CARR, 1999, p. 55)<sup>61</sup>

Esta última ação surpreende porque destoa das outras, mais de acordo com as decisões de um Papa. A ironia, presente desde o primeiro momento, aponta para o conservadorismo da Igreja Católica, tocando em alguns pontos polêmicos, como o divórcio e controle da natalidade através de métodos anticoncepcionais, mas a estranheza fica por conta da quebra na enumeração das ações do futuro Papa que canonizaria bruxas. Isto

---

<sup>59</sup> “Today, travesty reaches far into a world of simulacra.”

<sup>60</sup> “[...] evocative manifestation of intertextual relationships.”

lembra Joana D’Arc, que foi condenada à fogueira por ser considerada bruxa e, mais tarde, depois de passados cerca de 400 anos, foi canonizada pela Igreja Católica, em 1920. A canonização de Joana D’Arc, acusada de voar como uma bruxa, vestir roupas masculinas e praticar a desobediência às leis religiosas, significa um repúdio àqueles que a castigaram. A fala de Bender também é um repúdio a uma sociedade que continua condenando as “bruxas”, aquelas mulheres que ousam desafiar o *status quo* e não se enquadram no papel reservado para elas na sociedade patriarcal. É uma reivindicação leve, bem-humorada, um posicionamento irônico frente à resistência que o movimento feminista encontra, mesmo em nossos dias.

Na segunda fase de sua carreira, a dramaturga trabalha explícita ou implicitamente com mitos da tradição ocidental. Há, portanto, um impulso para universalizar os conflitos e os temas de suas peças, embora conservando a tradição local, a marca de *Irishness*, que se instaura através do espaço e do uso do Hiberno-English<sup>62</sup> e do dialeto de Midlands. Observamos que a dramaturga se afasta da imitação, começa a desprender-se de influências, dando início a uma fase em há uma melhor definição de sua visão de mundo. Em consequência, a forma, portadora da cosmovisão do artista, não será a mesma, pois a “realidade, qualificada e quantificada em possíveis categorias, determina o gênero, a espécie, a forma e cognatos”, e vice-versa: os gêneros (ou as formas) “determinam a porção da realidade neles captada” (MOISÉS, 1982, p. 266). É através da forma que o artista organiza o caos, que ele organiza a porção da realidade à qual volta sua atenção. Por isso, a mudança de rota no trabalho da dramaturga; o embrião estava lá, na primeira peça, mas, a

---

<sup>61</sup> “We’ll have tea in the palace and I’ll learn Italian and the pair of us side by side, launching crusades, banning divorce, denying evolution, destroying the pill, canonizing witches.”

<sup>62</sup> De acordo com Terence Patrick Dolan, em *A Dictionary of Hiberno-English* (Dublin: Gill & MacMillan, 1998), o Hiberno-English, linguagem usada cotidianamente na Irlanda, é uma mistura do irlandês e do inglês.



partir de 1994, os fragmentos juntam-se para compor um enredo consistente e as personagens adquirem um contorno mais nítido, com maior profundidade. Marina Carr abandona a vanguarda e passa a utilizar-se de outras formas disponíveis, na maior parte das vezes misturando-as. As modalidades intertextuais continuam presentes, mas a paródia, que sustentava *Low in the Dark*, cede lugar a alusões, mais ou menos marcadas, mais ou menos explícitas, na primeira peça da fase de Midlands. A dramaturga confere maior profundidade a *The Mai* (1994) justamente por utilizar-se do recurso da alusão conjugado à introdução de um narrador que comanda o desenrolar da ação.

Em dois atos, *The Mai* coloca em cena quatro gerações de mulheres da família da personagem-título: a filha (Millie), as duas irmãs (Beck e Connie), duas tias (Julie e Agnes) e a avó (Grandma Fraochlán). A única personagem masculina é Robert, marido da protagonista, enquanto Millie desempenha um duplo papel: como narradora, permanece o tempo todo no palco, desempenhando sua função principal; como personagem, tem uma participação mínima na ação. O espaço é a nova casa de *The Mai*, construída de acordo com suas especificações, para abrigar não só a si e aos quatro filhos, como também para preparar um lugar que fizesse com que o marido, de quem estava separada, voltasse. Trata-se de um espaço significativo, pois representa um esforço empreendido pela protagonista para reunir toda a família novamente.

O tempo é especialmente importante na peça, chegando ao ponto de interferir na ação e na caracterização das personagens. Há uma preocupação com as marcas temporais quanto à idade das personagens em relação às possibilidades de concretização de determinados projetos, como a maternidade e a reconstrução de sonhos esfacelados no confronto com a realidade. A experiência de uma longa vida permite à centenária Grandma juízos acertados sobre os fatos que ela presencia. O caráter de Robert também pode ser

determinado tendo em vista o modo como ele lida com o tempo. Quando ele abandonou a família, a filha mais velha tinha onze anos; quando ele retorna, cinco anos depois, traz doces de presente para as “crianças”. Robert, desatento à passagem do tempo, mostra-se igualmente desatencioso em seu relacionamento com os outros: não percebe que foi a mulher, sozinha, quem cuidou dos filhos enquanto ele esteve ausente, como não percebe que a construção de uma bela casa custou a The Mai muito trabalho durante aqueles anos todos. Por outro lado, a indicação precisa do tempo da ação – Ato 1: verão de 1979; Ato 2: um ano depois – é respeitada nas cenas de abertura de cada ato, mas essa linearidade é a todo momento rompida pela intervenção da narradora, Millie, que recorda acontecimentos passados, todos girando em torno de um evento doloroso: o suicídio da mãe, ocorrido catorze anos antes. O tempo, entretanto, dilata-se ainda mais na lembrança de histórias contadas por Grandma Fraochlán. A narradora relembra os acontecimentos à medida que lhe acodem à memória, associando fatos que ocorreram em épocas diferentes do passado, vistos da perspectiva do presente. Sonhos, acontecimentos considerados sem importância no momento em que se deram ou declarações feitas ao acaso adquirem um outro significado quando reavaliados sob essa perspectiva. Sem abolir completamente a ordem cronológica, a dramaturga procede a deslocamentos, perfeitamente compatíveis com o fluxo natural da memória, de modo que um acontecimento desperta imediatamente a lembrança de outros a ele associados, seja por meio de um recuo no passado anterior ou um avanço que antecipa o que ainda iria acontecer.

A peça inicia-se com um evento importante para a trama, nesse verão de 1979: o retorno de Robert. Ele examina o ambiente, admirado por constatar que sua volta era aguardada. Lá está, por exemplo, a estante de música, um convite para que ele pegue seu violoncelo, que sempre carrega consigo, e comece a tocar. Em seguida, entra The Mai que,

por seus movimentos corporais, toda ela atenta, olhando, captando os sons, transmite uma carga de emoções que expressam sua história: a dor do abandono convertida numa luta pautada pela fé de que o marido voltaria. Dessa forma, a presença de Robert naquela casa que havia sido construída para ele representa a realização de um sonho, o triunfo de The Mai, sua completa felicidade. Logo após essa cena de abertura em que há o reencontro do casal, ouve-se a voz da narradora evocando o dia em que o pai deixara a família, o sofrimento da mãe e sua determinação de encontrar um meio de realizar seu intento de tê-lo de volta. Com um pouco de sorte e muito sacrifício, seu e dos filhos, que tiveram que ficar sob os cuidados de outros quando The Mai, uma diretora de escola, foi trabalhar como faxineira num salão de beleza em Londres, num esforço para aumentar sua renda, a protagonista logrou construir sua nova casa no lugar mais cobiçado da região. Construída a casa de seus sonhos, cuja característica principal é uma janela muito grande, com vista para o lago Owl, iniciou-se a espera por Robert, como recorda Millie:

The Mai sentou-se em frente a esta enorme janela, seu queixo voltado para a lua, uma rusga na testa, como se ela estivesse enviando mensagens a alguma estrela longínqua, que ricocheteasse e atingisse Robert onde quer que estivesse, seus olhos bem fechados, seus lábios formando [...] palavras silenciosamente. Volte para casa – volte para casa.  
(CARR, 1999, p. 111)<sup>63</sup>

Esse desejo, expresso quase como uma prece, foi atendido, mas a felicidade durou pouco. A fala da narradora, que justapõe esse momento inicial de alegria pela reconciliação

---

<sup>63</sup> “The Mai sat in front of this big window here, her chin moonward, a frown on her forehead, as if she were pulsing messages to some remote star which would ricochet and lance Robert wherever he was, her eyes closed tightly, her lips forming two words noiselessly. Come home – come home.”

a outro, anterior, de intensa dor pela separação, revela a ironia amarga de quem detém o conhecimento de que a felicidade intensa da mãe pelo retorno do marido era apenas a suspensão, por breve espaço de tempo, do sofrimento e das frustrações que permeavam essa relação. O que acontecera cinco anos antes repetiu-se um ano depois, quando Robert envolveu-se com outra mulher, uma situação insuportável para The Mai, que o amava além de todos os limites. Grandma Fraochlán, em seu primeiro encontro com Robert, diz-lhe clara e acertadamente que não acredita que as pessoas possam mudar seu comportamento: “[...] tão certo como eu estar sentada aqui, você não ficará por muito tempo, porque nós não conseguimos evitar a repetição, Robert, nós repetimos e repetimos, a orquestração pode ser diferente, mas o tom é sempre o mesmo” (CARR, 1999, p. 123).<sup>64</sup> O desenlace é o suicídio da protagonista, que acredita não ter mais forças, aos quarenta anos, para recomeçar a luta de reconquista do marido. Donald Morse (2001) lembra, a propósito, a observação muito conhecida de um antigo poeta satírico – “Quando os deuses querem nos punir, eles atendem às nossas preces” -, que se aplica aqui em relação à realização do desejo que alimentou The Mai durante anos.

Sendo a morte da mãe a lembrança mais dolorosa de Millie, é justo que essa tragédia em família se imponha como consequência dessas reflexões: a volta do pai, o abandono anterior que certamente se repetiria, o suicídio. Assim, ainda no primeiro ato, há a antecipação desse fato que, cronologicamente e pela indicação da rubrica, deveria estar situado no final do segundo ato. O deslocamento rompe com o clímax do teatro tradicional. A cena de maior impacto, situada na primeira metade da peça, é a imagem de Robert carregando o corpo inerte da esposa nos braços. É uma cena que lembra os *tableaux* do

---

<sup>64</sup> “[...] sure as I’m sittin’ here, you’ll not be stoppin’ long, because we can’t help repeatin’, Robert, we repeat and we repeat, the orchestration may be different, but the tune is always the same.”

melodrama, neste caso um quadro emoldurado pela janela da casa e para o qual convergem o passado, o presente e o futuro. A iluminação, que ao longo da peça marca o passar do tempo – dia, noite -, é, nesse momento, uma “luz fantasmagórica” (CARR, 1999, p. 147),<sup>65</sup> sublinhando a cena. De grande efeito visual, o patético desse *tableau* vai, inevitavelmente, contaminar todos os acontecimentos seguintes, quando a narradora retoma o fio das lembranças, e lá está novamente The Mai vivendo outras situações anteriores, mas tudo estará impregnado da idéia de morte.

O segundo ato inicia-se em clima de desalento: é o dia em que The Mai completa quarenta anos; o marido, novamente ausente, limitou-se a enviar-lhe um cartão de aniversário juntamente com uma ofensiva nota de dez libras. Já se sabe, de antemão, o final trágico dessa história. Importa registrar que a dramaturga trabalha admiravelmente com a temporalidade. Ela própria acredita que o “tempo como nós o entendemos, com toda a sua lógica impositiva, é meramente uma construção do Mundo Após a Queda e, portanto, deve ser tratado com suspeita”, conforme declarou em “The Bandit Pen” (CARR, apud MORSE, 2001, p. 31).<sup>66</sup> A peça termina de modo ambíguo: The Mai, em seu último diálogo com a filha, promete ir deitar-se logo mais. Millie retira-se e, em seguida, a mãe deixa o palco. Ouvem-se sons de patos e cisnes levantando vôo, um barulho da água do lago e, depois, o silêncio. Evidentemente, a ambigüidade é aparente, pois a cena da morte de The Mai, no Ato 1, será de imediato resgatada pelo leitor / espectador.

A técnica utilizada permite, pois, deslocamentos na seqüência temporal e, mais que isso, ilumina a figura da narradora. As associações estabelecidas entre os acontecimentos

---

<sup>65</sup> “Ghostly light on the window.”

<sup>66</sup> “Time as we understand it, with all its imposing logic, is merely a construct of the Fallen World and therefore to be treated with suspicion.”

mostram que Millie está, na verdade, empreendendo uma busca maior: entender o outro para conhecer a si mesma. São lembranças suas e, assim, mais importantes que os fatos em si é a maneira como ela os reteve. Hans Meyerhoff, em *O Tempo na Literatura*, assim se pronuncia sobre o funcionamento desse mecanismo complexo que é a memória:

As coisas lembradas são fundidas e refundidas com as coisas temidas e com aquelas que se tem esperança que aconteçam. Desejos e fantasias podem não só ser lembrados como fatos, como também os fatos lembrados são constantemente modificados e revividos à luz das exigências presentes, temores passados e esperanças futuras.

(MEYERHOFF, 1976, p. 20)

Essa busca de Millie, a recaptura de um passado que envolve quatro gerações de sua família, é uma tentativa de conhecer a si própria, uma mulher de trinta anos, com um filho de cinco, sua difícil relação com o pai, Robert. A mãe era, no fundo, uma mulher solitária em seu amor desmedido pelo marido e incapaz de ouvir o que os outros lhe aconselhavam. Tentando compreender esse universo, Millie lembra-se das diferentes visões das mulheres da família sobre o amor e o relacionamento entre o homem e a mulher. Grandma amava o marido sobre todas as coisas e era amada por ele com igual intensidade. Ficou viúva quando tinha a idade de The Mai (quarenta anos). Com sua experiência de vida, vê claramente que Robert não é devotado à neta e, portanto, é contra a reconciliação. Para ela, há apenas alguns privilegiados que encontram no mundo o seu par:

[...] Você nasce, faz sexo e morre. E se você for um dos poucos que têm sorte e são abençoados pelos deuses, estes lhe enviarão um amante com quem você partilhará o amor mais raro e sublime que existe para ser

partilhado neste planeta selvagem e solitário. Eu fui uma entre os poucos privilegiados e não conheço amor mais elevado neste ou no outro mundo. (CARR, 1999, p. 143)<sup>67</sup>

As tias-avós, Julie e Agnes, são, pelo contrário, a favor da reconciliação entre Robert e The Mai, somente por defenderem a moral e os bons costumes. Connie, a tia, afasta-se do problema da irmã; seu marido, Derek, recusa-se a visitar The Mai enquanto Robert estiver por lá. Beck, a outra irmã, está preocupada consigo mesma: aos trinta e sete anos, casou-se, mas está em vias de se divorciar.

É este o legado de Millie, em sua condição de mãe solteira, que se envolveu com um homem casado e acabou por ter um filho com ele. O menino já quer saber sobre o pai, onde está, como ele é. Ela nem mesmo conseguiu que o pai do menino reconhecesse a paternidade. Rever o passado, portanto, é uma maneira de Millie situar-se e, a partir disso, afirmar-se ou negar-se como indivíduo, isto é, reconhecer a sua própria individualidade e caminhar pela vida livremente ou continuar vendo-se a si mesma como a continuidade de uma família problemática. Este é justamente um dos temas recorrentes nas peças de Marina Carr.

A imagem mais persistente que Millie guarda na memória é a da mãe à janela, esperando por Robert. No início da peça, ela mesma encontra-se à enorme janela da casa, repetindo o gesto da mãe, e isso desencadeia suas lembranças. Anthony Roche, em “Woman on the Threshold”, vê em The Mai uma semelhança com a personagem de *Rockaby*: “Sua procura é parecida com a da velha em *Rockaby* [...]” (ROCHE, 2003, p.

---

<sup>67</sup> “[...] You’re born, ya have sex, and then ya die. And if you’re one of them lucky few whom the gods has blessed, they will send to you a lover with whom you will partake of that most rare and sublime love there is to partake of in this wild and lonely planet. I have been one of them privileged few and I know of no higher love in this world or the next.”

41).<sup>68</sup> Na peça de Beckett, uma mulher absolutamente só balança-se numa cadeira, enquanto sua voz (gravada) é ouvida, repetindo sempre, com ligeiras variações, a sua solidão, a espera interminável de algo que não alcança: “um outro parecido consigo/ uma outra criatura como ela / um pouco parecido” ; “por alguém / uma outra alma vivente”. A espera, em si, é recordada, o tempo em que ela “sentava-se / à janela / imóvel à janela / que dava para outras janelas”, tantas vezes, a mesma ação de ficar à janela, esperando ali pelo outro, seu par, “para ver / para ser vista” (BECKETT, 1980, p.435-6 e 441)<sup>69</sup>. A ansiedade dessa personagem, não só de ver e, como sujeito, escolher, identificando no outro o seu par, transforma-se, com o tempo, na abdicação de sua condição de agente para a de objeto da escolha; ainda assim, nada acontece, e a mesma ação, tantas vezes repetida, a busca sem sucesso, torna-se uma coisa mecânica e a própria espera torna-se motivo de angústia e consolo, a razão da vida.

A mesma situação de esperar à janela acontece em *The Mai*. Assim que a protagonista entra em cena, sem se dar conta de que o marido acabara de voltar, “passa pela janela, vira-se para olhar o lago Owl”, arruma os livros na estante e novamente “para à janela, olha para o lago, esperando, observando” (CARR:1999, 107)<sup>70</sup>. Embora sejamos tentados a ver nessa situação de *The Mai* uma alusão à velha de *Rockaby*, especialmente porque Carr passou por uma fase que ela própria denominou beckettiana, a verdade é que não há nenhuma marcação que possa sustentar essa idéia. A única referência é a espera à janela, mas a espera de *The Mai* não é interminável, pois resolve-se temporariamente com a

---

<sup>68</sup> [...]”“Her [The Mai’s] search is like that of the old woman in Beckett’s *Rockaby* [...]”

<sup>69</sup> “[...] another like herself / another creature like herself / a little like [...] for another / another living soul [...] time she went and sat / at her window / quiet at her window / facing other windows [...] to see / to be seen [...]”

<sup>70</sup> “The Mai passes the window, turns to look out on Owl Lake [...] Drawn to the window, she looks out at the lake, waiting, watching.”



volta de Robert. A marcação que leva Anthony Roche a evocar a peça de Beckett poderia, da mesma forma, trazer à lembrança uma personagem de James Joyce, Eveline, que, no início do conto que leva seu nome, também se encontra à janela, observando: “Ela sentou-se à janela, olhando a noite invadir a avenida. Sua cabeça estava inclinada junto às cortinas da janela [...]”. Algumas páginas adiante, temos a mesma imagem: “Seu tempo estava se esgotando, mas ela continuou sentada à janela, inclinando sua cabeça junto à cortina da janela [...]” (JOYCE, 1996, p. 37/41).<sup>71</sup> A simples evocação não é, no entanto, suficiente para estabelecer conexões entre os textos.

A alusão é considerada uma subcategoria da intertextualidade por Gérard Genette. Udo J. Hebel, em “Towards a descriptive poetics of allusion” (1991), arrola várias definições que têm sido dadas ao termo. Cita, entre outros, Harold Bloom, que apontou para dois significados contraditórios da palavra no verbete do *Oxford English Dictionary*: um deles informa que a alusão envolve “qualquer referência implícita, indireta ou escondida”, enquanto outro, “também incorreto”, vincula a alusão a “referência direta, aberta”, ou seja, claramente marcada (BLOOM, apud HEBEL, 1991, p. 135-6).<sup>72</sup> Os estudos mais recentes sobre a alusão não mais se detêm, no entanto, na discussão sobre sua explicitação ou não, mas enfatizam sua qualidade relacional. De modo que há um segundo passo a ser dado após o reconhecimento desse recurso no texto, que consiste em verificar a função de determinada alusão, com o estabelecimento de vínculos internos e externos.

Hebel (1991, p. 135/136) faz referência a estudiosos que esclarecem o significado do termo: para Ziva Ben-Porat, alusão é um recurso para o estabelecimento de “conexões

---

<sup>71</sup> “She sat at the window watching the evening invade the avenue. Her head was leaned against the window curtains [...] Her time was running out, but she continued to sit by the window, leaning her head against the window curtain [...]”

entre os textos” ou para a “formulação de padrões intertextuais”, consistindo na “ativação simultânea de dois textos”, enquanto Carmela Perri define alusão como “uma conexão entre textos”.<sup>73</sup> Ben-Porat inclui títulos, nomes, epígrafes e citações exatas como possíveis marcações de alusões implícitas. Hebel sintetiza o critério proposto por Ben-Porat para o estudo da alusão, que deveria passar por quatro estágios: “o reconhecimento de uma marcação, a identificação do texto evocado, a modificação da interpretação inicial do sinal e a ativação do texto evocado como um todo, para que se forme um máximo de padrões intertextuais” (HEBEL, 1991, p. 138).<sup>74</sup>

Considerando os dois textos, o de Beckett e o de Marina Carr, observamos que a situação inescapável em que se encontra a velha de *Rockaby* apresenta-se num único bloco angustiante, enquanto em *The Mai* há a diluição da angústia nos momentos em que cessa a espera. A resolução final - o suicídio - não acontece nem em *Rockaby* nem em “Eveline”.

A morte de *The Mai* acontece no início da peça, mais precisamente a 3/4 do final. Não obedecendo a uma ordem cronológica, mas ao fluxo da memória, a narrativa de Millie traz a mãe de volta após a cena do resgate de seu corpo sem vida, de modo que a atmosfera de morte, do nefasto, perpassa toda a peça. É uma peça que articula todos os componentes de maneira admirável e a alusão explícita à lenda do lago que fica em frente à casa de *The Mai* é um aspecto importante.

**A imagem de *The Mai* à janela, esperando por Robert, separando-se dos outros, contém, evidentemente, um componente de**

---

<sup>72</sup> “[...] a fourth meaning, which is still the correct modern one [...] and involves any implied, indirect or hidden reference, [...] fifth meaning], still incorrect [but bound to establish itself now equates allusion to] direct, overt reference.”

<sup>73</sup> “[...] a device for linking texts”; [allusions as a device for] the formation of intertextual patterns”; [allusions as] the simultaneous activation of two texts” (Ben-Porat); “a link between texts” (Perri).

<sup>74</sup> “The four stages, then, read as follows: recognition of a marker, identification of the evoked text, modification of the initial interpretation of the signal, activation of the evoked text as a whole in an attempt to form a maximum of intertextual patterns”.

**solidão e angústia, que encontra eco nas águas paradas e silenciosas do lago, a respeito do qual existe uma lenda em que os mesmos componentes – a espera e a morte – estão presentes. Trata-se de uma lenda local e não muito conhecida, mesmo dos irlandeses, como informa Eilis Ní Dhuibhne. Sendo assim, “é essencial que o público ouça a verdadeira história para entender o lugar que ocupa na peça” e, utilizando-se do recurso de introduzir um narrador-personagem, “Carr lida com o problema de um subtexto obscuro da maneira mais eficiente e direta” (DHUIBHNE, 2003, p. 69)<sup>75</sup>. A alusão a essa lenda torna-se, através de Millie, explícita, bem marcada, porque, de outra forma, não haveria a possibilidade de simplesmente ativar a competência alusiva do leitor/espectador. Se considerarmos as categorias de Pfister - a referencialidade e a comunicatividade<sup>76</sup> –, fica claro, de antemão, que se faz necessária a explicitação da alusão, sob pena de não ativar a evocação e se perder um dado especialmente importante para a apreciação da peça.**

Assim explícita, essa narrativa torna claro o paralelo entre as personagens da lenda e as da peça, conferindo a estas uma dimensão mais significativa, uma vez que investe as personagens de *The Mai* de vivências arquetípicas.

*Owl Lake* (Lago Owl) não é exatamente a tradução, mas a transposição, do gaélico para o Inglês, de *loch* (=lago ou poça) *cailleach* (= feiticeira ou bruxa) *oíche* (= noite ou escuro), como explica Millie. Perde-se, de uma língua para outra, o significado desse topônimo, que encerra em si mesmo uma lenda. A denominação Owl Lake acaba por ocultar uma marcação importante, pois o nome em gaélico é, em si, uma alusão à lenda em torno do Lago da Bruxa da Noite (Ou Poça da Feiticeira Escura). Millie conta como essa bruxa fora a responsável pela infelicidade de um par amoroso. Uma jovem, Coillte

---

<sup>75</sup> “[...] and so it is essential for the audience to hear the actual story to understand its place in the play” [...] Carr deals with the problem of an obscure subtext in the most effective and direct way, by allowing Millie to tell it.”

<sup>76</sup> A referencialidade diz respeito ao grau de aproximação ou distanciamento de um intertexto em relação ao(s) texto(s)-base, indo desde a incorporação de um ou mais textos ou tipos de discurso até a simples menção ou referência a ele(s). A “comunicatividade” leva em conta a consciência intertextual do autor e do receptor e diz respeito ao emprego consciente de pré-textos por parte do autor e clareza na marcação do próprio texto, o que facilita a decodificação por parte do leitor.

(=bosque ou floresta), filha de Bloom, o deus das montanhas, apaixonou-se perdidamente por Bláth (=flor), Senhor das Flores, e, para encontrar-se com ele, atravessou vales e terras pantanosas. Uma vez juntos, eles viveram felizes durante a primavera e o verão, mas, quando o outono estava para chegar, Bláth anunciou que teria de partir, pois era chegada a época de viver com a Bruxa da Noite. Apesar de Bláth ter prometido que voltaria na primavera seguinte, Coillte não tolerou a espera e partiu à procura do amado que, sob o feitiço da bruxa, nem sequer a reconheceu. Desesperada, Coillte chorou tanto que suas lágrimas abundantes formaram um imenso lago. Um dia, a bruxa, que aguardava uma oportunidade, empurrou a jovem para dentro do lago de suas próprias lágrimas. Quando, na primavera, Bláth libertou-se do encantamento e foi procurar Coillte, ficou sabendo que ela havia se dissolvido. A lenda diz ainda que, quando os patos estão inquietos e os cisnes repentinamente alçam vôo, é porque estão ouvindo a gaita de foles de Bláth, tocando pela amada.

Não há dúvida de que a lenda do lago Owl acrescenta ao enredo da peça algo de mágico, revestindo de encantamento o tema comum da relação problemática entre um casal. Como se sabe, o folclore é uma das fontes mais utilizadas na alusão literária. Assim, é a alusão a essa lenda popular muito antiga que estabelece a conexão das personagens com figuras arquetípicas, pois, apesar de as histórias folclóricas parecerem paradoxais ou infantis, elas traduzem aspectos importantes do inconsciente coletivo. “Cada arquétipo”, esclarece Marie-Louise Von Franz, “é um sistema energético relativamente fechado, a veia energética pela qual correm todos os aspectos do inconsciente coletivo”, é “um impulso psíquico específico que produz seus efeitos como um único raio de irradiação e, ao mesmo tempo, um campo magnético expandindo-se em todas as direções” (FRANZ, 1990, p. 11). As imagens arquetípicas ligam-se a toda uma rede de associações. Assim, no caso em

questão, ao construir sua casa às margens do lago Owl, onde esperaria pelo marido, The Mai segue o caminho traçado pelo destino. A água, diz Gaston Bachelard, é “um convite à morte; é um convite a uma morte especial que nos permite penetrar num dos refúgios materiais elementares”, continuando, mais adiante: “Pesadas lágrimas trazem ao mundo um sentido humano, uma vida humana, uma matéria humana” (BACHELARD, 1989, p. 58/67). O lago formado pelas lágrimas de Coillte, que serviu ao suicídio de The Mai, diz respeito, portanto, à dor humana universal, ao trágico destino do homem sobre a terra, à impossibilidade de realização dos mais caros sonhos de viver em harmonia com o outro. Assim, a alusão a uma lenda local, por sua explicitação, possibilita que a peça alcance o seu significado universal; além disso, confere a The Mai traços de heroína trágica, presa a um destino inescapável. Referindo-se à lenda do lago Owl, é como se Millie evidenciasse o destino trágico que rondava a todos; é como se a história infeliz de Coillte e Bláth pairasse sobre todos eles que, cegos, prosseguiram como “sonâmbulos” para um precipício, sem ouvir o alerta de vozes ancestrais para que alterassem o rumo de suas vidas. Millie é a herdeira dessa história trágica; a experiência dolorosa do suicídio da mãe determina sua trajetória feita de angústia: para ela, o lago Owl é como um escudo que, ao invés de protegê-la dos perigos, impede-a de se entregar ao que é bom e esperançoso. Millie reconhece que os acontecimentos terríveis que vivenciou e que guarda na memória reprimem-na e ela hesita em sair a campo em busca de sua felicidade.

As alusões a amores infelizes e, por outro lado, a sonhos de realização amorosa, ainda se estendem à lenda de Tristão e Isolda e aos contos de fada, respectivamente. No primeiro caso, a marcação é feita através da ária “Liebstod”, da ópera de Wilhelm Richard Wagner, inspirada nessa lenda, e composta entre 1857 e 1859. Temos aí uma alusão implícita que conta com o poder sugestivo da música para evocar a tragédia que prefigura o

suicídio de The Mai, a personagem que experimentou toda a intensidade do sentimento amoroso. Nessa ópera, celebra-se o amor como a culminância da realização pessoal, que Bill Moyers interpreta assim: “Neste mundo, deixe-me ter o meu mundo, para ser condenado ou salvo com ele” (CAMPBELL, 1990, p. 202). No texto escrito, a rubrica informa o nome da ária; na *performance*, o espectador ficaria apenas com a sugestão da música, que pode ou não vir a ser identificada. Mas, como suporte, de modo explícito, The Mai, numa cena anterior, faz menção ao casal quando comenta a relação entre sua irmã Beck e o marido, com quem esta se casara secretamente e de quem está prestes a se divorciar: “Bem, não é exatamente Tristão e Isolda” (CARR, 1999, p. 131)<sup>77</sup>. Em outro sentido, há uma alusão comunicada através da fala da protagonista que, aos 40 anos, ainda guarda os sonhos de criança, que se tornam exacerbados pelo contraste com a sua realidade:

**The Mai: Ela [Grandma Fraochlán] nos encheu de esperança – esperança demais, talvez – pelas coisas que viriam. E suas histórias nos fizeram crer que alguma coisa extraordinária aconteceria em nossas vidas. Eu queria que minha vida fosse grandiosa e heróica e pura como nos tempos antigos. Eu queria marchar pelo mundo, subindo cada vez mais alto, com meu príncipe ao meu lado, e juntos nós deixaríamos nossa marca neste mundo. (CARR, 1999, p. 163)<sup>78</sup>**

**O elemento onírico dessa fala, o sonho de encontrar um Príncipe Encantado, contrasta com a atmosfera de perda, frustração e morte que perpassa a peça e que se impõe decisivamente através da alusão a Tristão e Isolda, veiculada pela música na cena que antecede o suicídio de The Mai. A concepção**

---

<sup>77</sup> “Well, it’s not exactly Tristan and Isolde-”

<sup>78</sup> “The Mai: She filled us with hope – too much hope maybe – in things to come. And her stories made us long for something extraordinary to happen in our lives. I wanted my life to be huge and heroic and pure as in the days of yore. I wanted to march through the world up and up, my prince at my side, and together we’d leave our mark on it.”

desta cena é admirável, na medida em que The Mai está ausente, quando a avó, Grandma Fraochlán, e Beck ouvem “Liebstod”; mas paralelamente, neste exato momento, a personagem está vivendo o drama de constatar que Robert está interessado por outra mulher. Diante do comportamento do marido, que antecipa uma nova separação, a angústia de The Mai atinge o limite do suportável e ela toma a resolução de se atirar no lago Owl.

Se voltarmos aos quatro estágios do processo da alusão propostos por Ben-Porat, verificamos que, no caso das alusões mencionadas, tanto a lenda do lago Owl, explicitada no próprio texto, como os contos de fadas, referidos na fala da protagonista, o reconhecimento da marcação não apresenta dificuldade; também a lenda de Tristão e

Isolda é bem marcada na fala de The Mai, mas a ária de Wagner sobre o mesmo tema só está explicitada no texto escrito, através da rubrica, e o reconhecimento dessa marcação depende do conhecimento do público, embora a sugestividade da música possa operar o efeito desejado. Ao reconhecimento, segue-se o segundo estágio proposto por Ben-Porat, o da identificação do texto evocado, que só seria problemático no caso de “Liebstod”. O terceiro estágio é a modificação da interpretação inicial do sinal, dentro do novo contexto em que o texto evocado se insere. Nesse caso, o paralelo dos pares amorosos, Tristão e Isolda, e Bláth e Coillte, têm como elemento modificador o fato de apenas The Mai ser a amante fervorosa, enquanto Robert não encara o sentimento amoroso como a própria realização do ser, mas como uma prisão e, como ele diz, ele precisa de independência. Daí o título da peça referir-se coerentemente apenas à mulher e não ao casal, evidenciando que o sentimento é só dela, não partilhado pelo outro. O último estágio apontado por Ben-Porat é a ativação do texto evocado como um todo, na tentativa de se estabelecer um máximo de padrões intertextuais. A alusão desencadeia uma rede de conexões pela evocação dos textos aludidos, que se entrelaçam com o texto em questão, ampliando-o e enriquecendo-o pelas associações sugeridas.

A longa espera de The Mai pelo marido, seu esforço por construir uma casa para lá continuar esperando por ele, a fé que tinha em seu retorno, todos esses elementos são indícios, para Clare Wallace, de um paralelismo estrutural da peça de Marina Carr com a *Odisséia*, a epopéia grega de Homero, como se fosse “o reverso da lenda de Ulisses vista da perspectiva de Penélope”. Não se fala das aventuras de Robert / Ulisses, mas sim da ação de The Mai / Penélope. O regresso de Ulisses é célebre e dele se fala longamente na epopéia grega. Penélope, sua mulher, prima-irmã de Clitemnestra e de Helena, instada a se casar novamente, devido à longa ausência do marido, esquivava-se, pretextando que tinha que tecer uma mortalha para Laertes, seu sogro, mas durante a noite desfazia o trabalho que havia tecido durante o dia. Para Wallace, da

mesma forma que acontece com Penélope, “a tentativa de The Mai de preservar sua identidade como esposa envolve uma metáfora relativa a costura” (WALLACE, 2001, p. 438)<sup>79</sup>. Para corroborar sua idéia, Clare Wallace cita a fala de Millie, recordando a procura de The Mai por essa linha capaz de unir a família, o que significa trazer Robert de volta: “The Mai propôs-se a procurar por aquela linha mágica que nos uniria novamente e encontrou-a no lago Owl [...] (CARR, 1999, p. 111)<sup>80</sup>”.

Além das alusões aqui referidas e dos seus efeitos, há ainda, em *The Mai*, alusões toponímicas, alusões à Bíblia e aos tempos modernos. No primeiro caso, a menção a Connemara situa as personagens geográfica, lingüística e culturalmente. As duas personagens associadas a essa região do Oeste da Irlanda são Julie e Agnes, tias de The Mai, descritas por Millie como as defensoras do código moral de Connemara. As preocupações de Julie e Agnes eram basicamente três: os nascimentos, os casamentos e as mortes. A expressão usada na peça - “*bastions of the Connemara click*” (CARR, 1999, p.135) – acentua o conservadorismo dessas duas personagens que defendem determinados princípios como, por exemplo, os laços indissolúveis do matrimônio, sem aceitar que algumas regras e costumes do passado estão em vias de mudança. Essas duas personagens, de comportamento convencional e conservador, são responsáveis por momentos cômicos da peça. Mesmo a mãe delas, a centenária Grandma, é mais aberta aos novos tempos, como se observa quando ela rebate os argumentos de Julie, que não aceita que Beck se divorcie: Diz Grandma: “Esta é a era da liberdade [...]” (CARR,1999, p. 141)<sup>81</sup>. Através da alusão, ridiculariza-se o conservadorismo e a falta de abertura para novas idéias, mais centradas na liberdade do ser humano e na busca de realização pessoal. Também embutida está a crítica às mulheres que se deixam dominar por uma sociedade regida por princípios que se pensam imutáveis, o modelo de mulher pura, que se afasta de todos os vícios e de todos os desvios às normas estabelecidas. Grandma, ao contrário, é uma mulher liberada que, aos cem anos, bebe, come chocolate, fuma ópio e tem idéias arejadas, contestando a supremacia do homem sobre a mulher. Não se pode dizer, no entanto, que esta peça seja feminista – o exemplo de Grandma é mais uma visão de igualdade de direitos entre os sexos, de afeto e de respeito mútuos.

O nome de Grandma – Fraochlán – constitui mais uma alusão toponímica. Filha ilegítima de uma solteirona, a “Duquesa”, como gostava de ser chamada, e de um marinheiro misterioso, não se sabe

---

<sup>79</sup> “[...] the Mai’s attempt to secure her identity as a wife involves a sewing metaphor.”

<sup>80</sup> “The Mai set about looking for that magic thread that would stitch us together again and she found it at Owl Lake [...]”

<sup>81</sup> “[...] This is the age of freedom [...]”



se espanhol, marroquino ou tunisiano, seu nome, de acordo com Clare Wallace, tem uma dupla função: a de “ancorá-la no meio de todos seus vôos de fantasia ao lugar de origem” e a de ser “um lembrete implícito do estigma social de sua ilegitimidade” (WALLACE, 2001, p. 441)<sup>82</sup>. Em lugar do nome de seu pai, ela tem o nome da ilha onde nasceu: “Fui a única bastarda de Fraochlán que as pessoas guardam na memória e esse estigma deve ter sido terrível para ela” (CARR, 1999, p.169)<sup>83</sup>, diz Grandma, referindo-se ao lugar de seu nascimento e à sua mãe.

Há também a referência à revista *Cosmopolitan*, uma publicação atual, mensal, no Reino Unido, dirigida para o público feminino, com fofocas, assuntos de beleza, um pouco de política, moda. Robert oferece à mulher uma dessas revistas no dia do aniversário dela, mesmo dia em que ela se mata. The Mai rejeita esse “presente”, e deixa isso claro para o marido após ler alguns títulos dos artigos, que não lhe interessam, tais como regimes para emagrecer ao lado de receitas de doces. A *Cosmopolitan* é uma publicação de alta tiragem, que tem seu público e cuja referência reforça a inserção da peça na contemporaneidade, além de sublinhar que os interesses da protagonista vão além do simples entretenimento com esse tipo de leitura; aliás, no início da peça, The Mai aparece ajeitando livros na estante. Também demonstra a pouca atenção de Robert em relação à esposa, ao oferecer-lhe algo que está fora de seus interesses.

A alusão ao quarto mandamento da Bíblia é reduzida a “Honra teu pai”, na fala de Robert, como recorda Millie. As brigas entre pai e filha são constantes, mas o que chama a atenção é que a figura do pai não é – nem poderia ser, nas circunstâncias em que Millie recorda a parcela de culpa de Robert pelo suicídio da mãe, a sua insensibilidade e incapacidade de mudança -, reverenciada pela filha, ao contrário da figura tradicional do pai na literatura irlandesa, que, como explica Robert Welch, sempre exerceu poder sobre o “vulnerável”, o “feminino” (WELCH, 1999, p. 232).<sup>84</sup>

É de se notar que, no momento em que a dramaturga começa a dar às suas peças um tom de abertura para temas universais, ela enfatiza as marcas de *Irishness* que, em *The Mai*, traduz-se nas alusões toponímicas referidas e no emprego do Hiberno-English, utilizado por Grandma para contar suas histórias e nos seus diálogos com as netas, sendo que a expressão que mais frequentemente aparece é *a stóir* (my beloved), evidenciando um relacionamento carinhoso entre elas. Aqui começa a se tornar clara

---

<sup>82</sup> “Her name [Fraochlán] serves a dual function, anchoring her amid all her flights of fancy to her place of origin and as an implicit reminder of the social stigma of her illegitimacy.”

<sup>83</sup> “I was the only bastard on Fraochlán in living memory and that stigma must’ve been terrible for her.”

<sup>84</sup> “[Paternity, paternal laws, the old fathers, the patria: this always subdues that which is] vulnerable, [helpless and] feminine, [...]”

a tensão a que se fez referência, no início do trabalho, entre dois pólos: de um lado, a continuidade da tradição irlandesa, já que as marcas distintivas de uma produção nacional não são abandonadas, mas, por outro lado, a busca de libertação de influências que poderiam colocar a dramaturga numa posição subalterna de seguidora dos grandes mestres, que não faltam no teatro e na literatura da Irlanda.

À medida que as peças de Marina Carr se sucedem, as referências a mitos gregos e a Shakespeare são mais intensamente utilizadas. A peça de 1998 tem *Medéia*, de Eurípides, como ponto de partida. No próximo capítulo, examinamos a intertextualidade de *By the Bog of Cats* com a tragédia grega.

## CAPÍTULO 2

### A reescritura de *Medéia*

Um clássico é um livro que nunca terminou  
de dizer aquilo que tinha para dizer.  
Ítalo Calvino

O recurso da alusão continua presente na sétima peça de Marina Carr, porém com frequência reduzida. O princípio constitutivo de *By the Bog of Cats* (1998) é a reescritura: o ponto de partida da dramaturga é reconhecidamente *Medéia*, de Eurípides. Embora Melissa Sihra considere que o enredo desta peça seja “frouxamente baseado” na tragédia do trágico grego (SIHRA, 2000, p. 257)<sup>85</sup>, trata-se claramente da assimilação do pré-texto, com a

---

<sup>85</sup> “The plot is loosely based on Euripides’ tragedy *Medea* [...]”

reformulação de seu significado em função de novos sentidos. A própria Melissa Sihra afirma, num outro ensaio, ser a peça de Carr uma “versão contemporânea de *Medéia*, culturalmente contextualizada” (SIHRA, 2003, p. 97).<sup>86</sup>

Tanto a alusão como a reescritura são processos intertextuais. Na alusão, a competência do leitor / espectador para evocar o texto aludido é essencial para que ele perceba a relação existente no diálogo entre textos que se estabelece por meio desse recurso. Ben-Porat considera que “a identificação do referente mais amplo da marcação, o texto evocado, é fundamental para o estabelecimento de padrões intertextuais além da interpretação modificada da marcação [alusiva] em si mesma” (BEN-PORAT, apud HEBEL, 1991, p. 137).<sup>87</sup> É o leitor, portanto, que potencializa sua competência e se empenha em estabelecer as relações entre os textos, a ampliação de significados que a alusão promove. Na reescritura, por outro lado, aprecia-se a maneira como o escritor reformulou o pré-texto. Sônia A. V. Pascolati, ao refletir sobre a reescritura do mito de Antígona por Jean Anouilh, observa, com propriedade, que “rescrever um texto é, de certa forma, procurar os seus vazios, suas lacunas, e preencher esses espaços com novos dados que acabam por modificar o(s) sentido(s) que lhe era(m) atribuído(s) anteriormente” (PASCOLATI, 1999, p. 236). Para o entendimento dos novos significados que afloram no intertexto são especialmente importantes os desvios em relação ao pré-texto. As poucas alusões registradas na peça de Carr que examinamos neste capítulo têm justamente a função de reforçar tais desvios e delas falaremos no momento oportuno.

Em *By the Bog of Cats*, reconhecemos, pois, a reescritura, de modo que o conceito de intertextualidade proposto por Julia Kristeva aqui se aplica cabalmente: "Todo texto se

---

<sup>86</sup> “A contemporary ‘version of *Medea*’ culturally contextualized [...]”

constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (apud NITRINI, 2000, p. 161). Para Kristeva, portanto, um texto é o resultado de vários discursos que se cruzam à maneira de vários fios que se entrelaçassem para formar um novo objeto. No caso específico da reescritura, o processo de absorção é explícito e o exame do novo objeto produzido – o intertexto – leva à avaliação do grau de assimilação, da forma como novos elementos foram introduzidos no texto-base, da leitura que uma dramaturga contemporânea faz de uma obra da Antigüidade e quais as condições culturais que determinam esse novo olhar. Um dos primeiros passos para apreender o significado do intertexto se nos oferece de modo espontâneo: é preciso estabelecer as afinidades entre o texto, ponto de partida, e o novo texto que constitui a reescritura. Por outro lado, é igualmente importante a indagação do motivo pelo qual a dramaturga se volta para os mitos clássicos e por que a escolha recai sobre Eurípidés, já que o mesmo trágico grego será novamente o ponto de partida para uma peça posterior de Carr (*Ariel*, de 2002). A partir desse exame preliminar, importa ainda buscar as diferenças entre as duas peças, para que, através das semelhanças e dos desvios, observemos se existe um avanço da dramaturga em direção à diversidade ou se ela se mantém nos parâmetros que a ligam à tradição literária irlandesa.

Por que a volta aos mitos antigos? É verdade que os clássicos têm sido retomados em qualquer época ou lugar, sendo o mito uma narrativa que, como diz Clémence Ramnoux, permanece como “o bem comum” da humanidade, de um grupo, contribuindo “para construir a abóbada de um mundo comum” (RAMNOUX, 1977, p. 19-20). Essa permanência do mito poderia ser explicada, se nos apoiarmos no pensamento de Ítalo

---

<sup>87</sup> “Identification of the marker’s larger ‘referent’, the evoked text, is mandatory for intertextual patterning beyond the modified interpretation of the marker itself.”

Calvino, pelo fato de ser possível encontrarmos no mito a base que permite a exploração do que ainda não foi dito, através de novas combinações, permutas e transformações. Daí a importância maior de buscarmos as diferenças entre o pré-texto e o intertexto, mais do que nos fixarmos nas semelhanças entre eles, visto que, quanto maior o desvio, tanto mais revelador é o intertexto. Para Ítalo Calvino, que acredita que, por um lado, a literatura, porque “contida na linguagem”, move-se num universo finito, dado o número limitado de elementos e funções que a linguagem oferece, e que, por outro lado, a literatura mesma se constitui num esforço para superar essa limitação, o mito seria “a parte escondida de toda história, a parte subterrânea, a zona ainda não explorada porque faltam ainda as palavras para chegar até lá”. O mito inclui idéias de ritual, com o concurso da palavra e do silêncio e carrega consigo “o traço de uma interdição atual ou antiga” (CALVINO, 1977, p. 76-7). É a partir dessas considerações que Calvino conceitua literatura, esclarece em que consiste a criação literária, e explica a permanência do mito:

A literatura segue itinerários que costeiam ou transpõem as barreiras das interdições, que levam a dizer o que não podia ser dito; inventar, em literatura, é redescobrir palavras e histórias deixadas de lado pela memória coletiva e individual. Por isso o mito age sobre a fábula como uma força repetitiva; ele a obriga a retornar sobre seus passos mesmo quando se perde em caminhos que parecem conduzi-la para regiões inteiramente diferentes. (CALVINO, 1977, p. 77)

Ítalo Calvino inclui, em sua declaração, a visão de Carl Jung, para quem o mito provém das profundezas do inconsciente coletivo; prossegue enfatizando a grande aventura dos escritores criativos: o mito é a senda aberta para penetrar no interdito, no esforço para dizer o indizível. Não são poucos os escritores de renome que partem dos mitos para,

dando-lhes um enfoque inovador, produzir obras magníficas, mantendo, com seu poder de recriação, a originalidade. É o caso, por exemplo, de James Joyce, Jean-Paul Sartre, Jean Anouilh, Albert Camus, e Fernando Pessoa, que conceitua o mito poeticamente:

O mito é o nada que é tudo.  
O mesmo sol que abre os céus  
É um mito brilhante e mudo –  
(PESSOA, 1990, p. 138)

O poema *Mensagem*, de Fernando Pessoa, do qual extraímos o trecho acima, é “em geral considerado como uma expressão do nacionalismo português, e portanto uma obra particularista, interessando só aos portugueses” e, mesmo assim, tem sido estudado no mundo todo como “uma obra-prima universal e universalista” (QUADROS, 1990, p.12 / 19), porque Pessoa consegue expandir a sua alma portuguesa e penetrar em domínios que dizem respeito a todos os homens.

Na peça de Marina Carr em questão também reconhecemos a inscrição na tradição literária irlandesa; as marcas de *Irishness* poderiam circunscrever suas peças a um âmbito restrito, de interesse só para os irlandeses. A retomada dos mitos clássicos, entretanto, amplia o seu alcance, embora pudéssemos dizer, então, que a dramaturga se inscreveria agora na tradição literária universal, sem rupturas, mantendo, apesar disso, “sua assinatura inconfundível”, expressão que Ruth Röhl (1997, p. 27) utiliza em relação a Heiner Müller, cuja produção teatral se apresenta em grande parte como reescritura. Nesse aspecto, podemos dizer, retomando as idéias de Ítalo Calvino, que a originalidade não estaria na criação de algo absolutamente novo, mas na recriação, naquelas “permutas” e

“transformações” que o escritor é capaz de realizar. Sabe-se que a questão da “originalidade” como critério para avaliação de uma obra sofreu alterações ao longo do tempo. Heiner Müller (1929-1995), por exemplo, foi criticado por retomar textos de outros escritores, especialmente de William Shakespeare e dos clássicos gregos. Müller tinha uma concepção própria a respeito da convivência com textos do passado – para ele, essa convivência seria “um diálogo com os mortos” (MÜLLER, H., apud RÖHL, 1997, p. 27), uma idéia que não deixa de ser familiar a Marina Carr, que afirma em “Dealing with the Dead”:

Minha fala hoje não é bem uma palestra mas uma divagação em torno de um assunto que prezo – os escritores mortos. Sei que não estou sozinha em minha afeição por esse tema. O mundo todo e todas as civilizações foram moldadas por esta grande panóplia dos mortos, cujas vozes ouvimos ao redor de nós. [...] Estes guerreiros da escrivantina, esses tecedores de canções, aqueles capazes de fabricar mitos, ao mesmo tempo que assustam com seus dons magníficos, também aperfeiçoam o coração, especialmente nesta época anti-heróica em que a busca intelectual parece voltar-se inteiramente para a desmitificação. (CARR, 1998, p. 190)<sup>88</sup>

A fala de Marina Carr ilustra cabalmente as considerações de K. K. Ruthven, para quem os “escritores, de algum modo, estão possuídos pelos mitos que relatam (ou inventam), em virtude de alguma aptidão única para pensar ‘miticamente’ numa era que tem aspirado, desde os dias de Sócrates, a pensar racionalmente” (RUTHVEN, 1997, p.

---

<sup>88</sup> “My talk today is less a lecture and more a ramble around a subject close to my heart – dead writers, more specifically great dead writers. I know I’m not alone in my affection for this subject. The whole world and all its civilisations have been shaped by this great panoply of the dead, whose voices we hear all around us.[...] These warriors of the desk, these songstitchers, these myth finders, while scaring you with their formidable gifts, do also bolster the heart, especially in this anti-heroic age where the all-consuming intellectual pursuit seems to be that of demystification.”



93). Marina Carr reverencia os grandes escritores do passado e, ao reelaborar a tradição literária, busca resgatar a grandeza dos mitos como forma de resistência ao racionalismo que afasta justamente o que pode contribuir para a compreensão do ser humano em sua totalidade. A dramaturga opõe o coração, a emoção, a sensibilidade, os sonhos de realização plena à desmitificação e, se hoje não faltam heróis fabricados, ela os opõe aos verdadeiros heróis, aqueles que permanecem ao longo dos séculos.

A volta aos mitos antigos poderia ser explicada, pois, por essa via: a necessidade de algo que vá além das explicações racionais e científicas que nos são oferecidas. O progresso material não providencia respostas que o ser humano busca para compreender o mundo em que vive e compreender-se a si mesmo. Ítalo Calvino esclarece esse impasse, quando afirma: “Quanto mais nossas casas são iluminadas e prósperas, tanto mais suas paredes ressudam de fantasmas; os sonhos do progresso e da racionalidade estão repletos de pesadelos” (CALVINO, 1977, p. 77).

É sintomático que, num país que superou suas dificuldades econômicas e vive atualmente um período de progresso e bem-estar, o mito desperte um interesse tão intenso por parte dos escritores. De acordo com Marianne McDonald, mais de quinze dramaturgos irlandeses adaptaram ou procederam à reescritura de tragédias de Sófocles, Ésquilo e Eurípides, no período que vai de 1984 a 2000.<sup>89</sup> Entre eles, está Marina Carr com a peça *By the Bog of Cats*. Para McDonald, cada um desses dramaturgos que reescreveram ou adaptaram as peças clássicas mostra a sua visão particular da situação política e histórica da Irlanda. Em relação à peça de Marina Carr, observa que as características e o

---

<sup>89</sup> Alguns dos dramaturgos irlandeses que procederam à “adaptação” de tragédias gregas citados por Marianne McDonald são: Seamus Heaney (*The Cure at Troy: After Philoctetes*, de Sófocles), Aidan Car Mathews (*Antigone; Trojans*); Tom Paulin (*The Riot Act: A Version of Sophocles’ Antigone*, e *Seize the Fire: A Version of Aeschylus’ Prometheus Bound*), Brendan Kennelly (*Antigone: A New Version; Euripides’*

comportamento da protagonista – Hester bebe e fuma, é uma *tinker* marginalizada pelos mais ricos e acaba por se suicidar e matar a filha - revelam a opressão sofrida pelo povo irlandês durante séculos subjugado pela Grã-Bretanha:

Com frequência, a solução dos irlandeses é um suicídio em vida através da bebida e de outras formas de autodestruição. O ódio contra si mesmo e a automutilação pode ser o resultado de uma internalização da construção negativa do colonizado pelo colonizador.

(MCDONALD, 2000, p. 22)<sup>90</sup>

Mesmo considerando que os clássicos são utilizados em qualquer época ou lugar, mesmo que na própria Irlanda, em épocas anteriores, vários escritores tenham revivido os mitos (James Joyce, William Butler Yeats, John Millington Synge, Sean O'Casey, Pádraic Pearse, Brian Friel), mesmo assim, o número significativo de peças irlandesas contemporâneas baseadas em mitos clássicos leva à interrogação do possível significado deste *boom*. O levantamento feito por Marianne McDonald mostra que das trinta adaptações, ou reescrituras, de tragédias gregas, quatro são baseadas em *Antígone* (Sófocles), três em *Medéia* (Eurípides) e duas em *As Troianas* (Eurípides). Acrescentando-se a essa lista a última peça de Marina Carr (*Ariel*, 2002), que tem como ponto de partida *Ifigênia em Áulis*, também de Eurípides, o número de peças baseadas nesse dramaturgo sobe para seis. De qualquer forma, o que interessa aqui, mais de perto, é que Marina Carr baseia-se no mesmo autor – Eurípides – para escrever duas de suas peças. Questão de preferência pessoal? A resposta provavelmente é positiva, mas consideremos alguns

---

*Medea: A New Version*, e *Euripides' The Trojan Women: A New Version*), Derek Mahon (*The Bacchae: After Euripides* e *Racine's Phaedra*), Frank McGuinness (*Sophocles' Electra*); Marina Carr (*By the Bog of Cats*).

aspectos a respeito de Eurípides (484-406 a.C.), que nasceu e morreu no exílio, e que recebeu uma educação esmerada, tendo sido discípulo de filósofos como Anaxágoras (500-428 a.C.) e Protágoras (480-440 a.C.). Esse dramaturgo valorizava, em suas peças, categorias marginalizadas pela sociedade, como a mulher, o camponês, o escravo, o estrangeiro. Em *Medéia*, a heroína fala da condição submissa da mulher da época e é apoiada pelo coro, também de mulheres.

Gilbert Murray considera Eurípides um rebelde, sem que isso resulte na desvalorização da tradição a que pertenceu o dramaturgo. É que Murray pensa que “todo homem que possui verdadeira vitalidade pode ser visto como o resultado de duas forças”: ele pertence a uma determinada época, a uma determinada sociedade, com suas convenções; por outro lado, ele é, “em maior ou menor grau, um rebelde contra essa tradição”, devendo-se levar em conta que “as melhores tradições produzem os melhores rebeldes”. Para Gilbert Murray, Eurípides pertence a uma “tradição forte e esplêndida” e é, ao lado de Platão, “o mais feroz dos rebeldes” (MURRAY, G., 1955, p. 14-15).<sup>91</sup> Embora não deixe de ser tradicional quanto à forma, é um rebelde, pois conseguiu libertar-se das leis que regiam os modos de expressão. Podemos entender que o dramaturgo grego não inventou uma nova forma, mas contribuiu para a inovação do gênero dramático, e isto se revela, segundo Fernando Brandão dos Santos, no tratamento diferente dado por ele aos cantos corais. Para esse estudioso, a forma é respeitada por Eurípides, pois “em suas peças encontramos os prólogos, os párodos, os episódios e os estásimos, cantos de cena e

---

<sup>90</sup> “How often the Irish solution is a living suicide in drinking, or other forms of self-destruction. Self-hatred and self-mutilation can result from an internalisation of the colonizer’s negative construction of the colonized.”

<sup>91</sup> “Every man who possesses real vitality can be seen as the resultant of two forces. [...] He is [...], in one degree or another, a rebel against that tradition. And the best traditions make the best rebels. Euripides [is the child of] a strong and splendid tradition and is, together with Plato, the fiercest of all rebels against it.”

êxodos”. No entanto, este trágico grego é considerado inovador e a novidade, já que não há ruptura da forma, “revela-se na composição interna desses elementos, em que o poeta se move com mais liberdade”. Fernando B. dos Santos conclui que a “modificação mais profunda que a dramaturgia de Eurípides fornece está relacionada com a distribuição dos cantos corais e, conseqüentemente, com o tratamento dado aos episódios” (SANTOS, 1998, p.31).

Marina Carr, por seu turno, utiliza-se, em *By the Bog of Cats*, de diferentes formas, mas mistura a tragédia e o melodrama; expressa, como seus contemporâneos, a situação política e social de seu tempo, mas insere na peça elementos primordiais que resultaram em lendas e superstições que traduzem o espírito do povo irlandês; deixa claros os sinais de identidade irlandesa, através, por exemplo, do dialeto de Midlands, substrato para essas mesmas lendas, mas alcança a universalidade ao fazer aflorar, a partir da utilização de mitos clássicos, temas como direito e justiça.

A peça de Eurípides que sustenta *By the Bog of Cats* foi, segundo informa Gilbert Murray, perdedora no concurso que se realizava em Atenas, ficando em quarto lugar, de acordo com a classificação dos juízes oficiais; no entanto, mais tarde, passou a ser vista como uma das grandes realizações do gênero trágico. Muitos autores, desde a Antigüidade até nossos dias, revisitaram *Medéia*: Sêneca (2?-65 d.C.), Pierre Corneille (1606-1684), Zorrilla (1607-1684), Richard Glover (1712-1785), Friedrich Gatter (1746-1797), Franz Grillparzer (1791-1872), todos eles tendo escrito tragédias sobre a vida infeliz da princesa da Cólquida. Temos, ainda, Luigi Cherubini (1760-1842), que compôs a ópera *Medéia*, e, mais recentemente, o filme de Pier Paolo Pasolini (1922-1976), *Medéia*, lançado em 1970, além da peça de Jean Anouilh (1910-1984); no Brasil, Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes escreveram, em 1975, a peça musical *Gota d'Água*, uma versão da tragédia grega,

adaptada à realidade brasileira; contemporaneamente, o irlandês, Brendan Kennelly, fez uma adaptação de *Medéia*.

O enredo de *Medéia* (431 a.C.) começa onde termina o de *As Filhas de Pélias* (ou *As Peliadas*), primeira tragédia de Eurípides, produzida catorze anos antes, em 455 a.C., quando o dramaturgo tinha 29 anos. No prólogo de *Medéia* há o resumo dos antecedentes da tragédia, num diálogo, portanto, com *As Peliadas*, lembrando os episódios mais importantes dessa peça anterior, relembrando a viagem de Jasão, um dos argonautas, à Cólquida, em busca do velocino de ouro. A obtenção da pele de carneiro, pertencente a Eetes, rei da Cólquida, era a condição para que Jasão recuperasse o trono de Iolcos, que havia sido usurpado por seu tio, Pélias. Jasão, então com vinte anos, desperta o amor de Medéia, filha de Eetes, e é ajudado por ela, que tem poderes mágicos, a vencer todos os desafios para a realização de sua missão. A condição de Medéia é que Jasão a leve consigo para a Grécia e lhe dê seu amor. Obtendo dele essa promessa, Medéia tudo faz: protege o amado contra o pai, que não queria lhe entregar o velocino de ouro e planejava incendiar-lhe a nau; também comete um crime para retardar a perseguição empreendida pelo pai, matando o próprio irmão e despedaçando-lhe o corpo, de modo que os soldados de Eetes demorassem a recolher os pedaços do corpo do jovem príncipe, dando tempo para que os argonautas escapassem. De volta a Iolcos, com o velocino de ouro, Jasão é surpreendido pela recusa do tio em entregar-lhe o trono. Esse ultraje é reparado por Medéia, que maquina mais um crime em nome do amor: ela persuade as filhas de Pélias a rejuvenescerem o pai, segundo um procedimento que ela dominava. As filhas de Pélias, entretanto, não tinham o poder de Medéia e o resultado, já previsto por ela, foi que Pélias morreu e suas filhas tornaram-se culpadas de um crime monstruoso. Já em *As Peliadas*, portanto, tomamos conhecimento da personalidade de Medéia, de seus poderes mágicos, de seu temperamento

explosivo e vingativo. O crime contra Pélias obriga o casal a fugir para Corinto, onde passam a viver com os dois filhos. O que desencadeia a tragédia em *Medéia* é o fato de Jasão decidir-se pela união com outra mulher, a princesa de Corinto, filha do rei Creonte. Além de ser abandonada pelo marido, Medéia tem o seu exílio da Grécia decretado pelo rei, que temia a reação da heroína. É justamente por temê-la que o rei toma tal decisão:

Medéia: Indagarei, ainda que mal me tratem,  
Por que nos expulsa da terra, Creonte?  
Creonte: Temo-te, não é preciso disfarçar palavras,  
não faças à minha filha um irremediável mal.  
Contribuem muitos motivos deste temor:  
és hábil e em muitos malefícios experta  
mas magoada frustrada do leito viril.  
(EURÍPIDES, 1991, p. 47)

Filomena Y. Hirata esclarece que o medo de Creonte deve-se à fama de Medéia de ser *sophé*, “palavra usada no século V [a.C.] para designar não só a habilidade do artesão e do poeta, a sabedoria adquirida pela experiência e pela reflexão, mas também a nova perspectiva dos sofistas e da geração que eles ensinaram”. Segundo Hirata, “Medéia é *sophé*, experta, sábia, uma pessoa de capacidade como ela admite, cuja sabedoria é usada para enganar” (HIRATA, 1991, p. 14).

Medéia sabe que possuir o saber, ser detentora de poderes mágicos provoca reações diversas; sendo “assaz hábil”, como ela se reconhece, ora parece “invejável”, ora “tranqüila”, “ora de outro modo, ora adversa” (EURÍPIDES, 1991, p. 47-49). Usando de sua habilidade, a heroína consegue que Creonte lhe conceda mais um dia antes do exílio. Nesse espaço de tempo, ela realiza sua vingança que consistiu inicialmente em eliminar os

responsáveis por sua infelicidade: “três de meus inimigos matarei: o pai, a moça e meu marido” (EURÍPIDES, 1991, p. 51). Esse plano inicial foi alterado. Medéia provoca a morte da princesa através do presente que envia ao palácio por intermédio dos filhos – “um véu sutil e coroa de ouro trabalhado”, mas envenenados; também provoca a morte de Creonte que, na tentativa de salvar a filha, acaba por perecer junto com ela, em intensa agonia; entretanto, ela não matará Jasão. A decisão tomada por Medéia não se deve apenas ao fato de ter sido preterida como mulher. Ela temia, ainda, que Jasão pudesse ter outros filhos com a princesa e que estes suplantassem os seus. Eliminada essa possibilidade através do crime cometido, criou-se um outro problema: o povo de Corinto poderia se vingar nos seus filhos. Só então ela resolveu matá-los também, não sem hesitação. Matando-os, ela os protegeria, de alguma forma, e ainda se vingava daquele que lhe causara o maior mal: Jasão. A este não foi permitido que tocasse os filhos mortos; Medéia lhes reserva um enterro no santuário de Hera; está também determinada a instituir festas para eles, preservando-lhes a memória. Vemos como o tema dos filhos é importante: Creonte expulsa Medéia por sua filha; Medéia pede para permanecer mais um dia na Grécia em nome dos filhos; Egeu promete asilo à heroína porque ela, com sua arte, comprometeu-se a fazer com que seu desejo de ser pai se realizasse; por fim, a morte dos filhos foi a maneira que Medéia encontrou para ferir mortalmente Jasão. Executada a vingança, a heroína, neta do Sol, livra-se de qualquer punição, ao fugir em sua carruagem de dragão, mas a tragédia evidentemente a atinge: “Ela também sofre, mas ama a dor, uma vez que isso [os eventos todos] significa que ele [Jasão] não terá nunca mais felicidade” (MURRAY, G., 1955, p. 83)<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> “She too suffers, but she loves the pain, since it means that he shall have happiness no more.”

Medéia é caracterizada como “malfeitora sangrenta”, “odiosa”, “impulsiva”, “experta”, “lúcida” e, ao mesmo tempo, “louca”, mas o adjetivo mais utilizado para descrevê-la é “mísera”, que ocorre nada menos que dezenove vezes no texto traduzido por Jaa Torrano (1991), ao lado de cognatos como “miseranda”, “misérrima” e “miserável”, e outros vocábulos da mesma área semântica, como “infeliz”, “frustrada” e “magoada”. Esse estado de miserabilidade e infelicidade está associado à traição de Jasão - “Medéia, mísera desonrada” (p. 31); “Mísera sou, miseranda de aflições! *Ió moi moi!* Antes eu morresse”, (p. 37) - , que tornou sua vida “hedionda”, (p. 39); também se associa à dupla condição de ser a heroína mulher e estrangeira - “De todos os que têm vida e têm noção, / nós, mulheres, somos o ser mais infeliz [...]” (p. 43); “eu, porém, órfã sem cidade sou ultrajada pelo marido, conquistada em terra bárbara, sem mãe, nem irmão, nem congêneres para abrigar-me deste infortúnio” (p. 45) - e, ainda, à sua situação de mãe, na iminência de se separar dos filhos para sempre - “Ó crianças, crianças, tendes ambos cidade e palácio, onde ao me deixarem mísera, residireis para sempre sem a vossa mãe” (p. 87); “Ó minha mísera mão, pega a espada” (p. 101); “Mísera, tu eras pedra ou ferro? / Tu, que matas com homicida sorte / a lavoura de filhos que geraste? (p.103).<sup>93</sup>

Marina Carr apropria-se do mito de Medéia registrado por Eurípides, mantém as personagens mais importantes e os tópicos que se apresentam na tragédia (o abandono, a rejeição, a vingança, o exílio, o infanticídio), mas opera desvios na reescritura, a começar pelo espaço da ação e pela morte da protagonista, além da não utilização do recurso conhecido como *deus ex machina*, que consiste na entrada em cena de uma personagem inesperada ou a intervenção de qualquer outra força, no final da peça, para resolver todos os

---

<sup>93</sup> As páginas indicadas referem-se à obra de Eurípides, na tradução de Jaa Torrano (1991).



problemas. No caso de *Medéia*, o *deus ex machina* é utilizado para providenciar a fuga da heroína, mostrando-a, no final, em toda a sua realeza.

A síntese da peça de Marina Carr colocará em evidência o paralelo entre o pré-texto e o intertexto. A ação de *By the Bog of Cats* passa-se no espaço que dá nome à peça e os acontecimentos precipitam-se no decorrer de um dia. A protagonista, Hester Swane, mantém uma ligação atávica com o Bog of Cats, pequena comunidade, onde se desenrola seu drama. Ali ela nasceu e ali deve permanecer, pois acredita que sua mãe, Josie Swane, que a abandonou na infância, há de retornar ao Bog of Cats. Aos quarenta anos, Hester, que não conseguiu superar o trauma do abandono, é uma mulher dividida internamente entre o amor filial, guardando na memória uma imagem boa da mãe, e o ódio por ter sido rejeitada e esquecida. Permeando esses sentimentos, experimenta ainda uma vaga sensação de culpa pelo abandono sem explicações.

Num único dia, acontecimentos funestos sucedem-se e o fim de Hester é duplamente anunciado, num jogo de preparação dramática: primeiramente, há a morte de Black Wing, a quem Hester tem seu destino ligado, pois segundo uma “profecia” de Josie Swane, a filha viveria tanto quanto Black Wing, o cisne negro, nem um dia mais, nem um dia menos; em segundo lugar, a aparição de uma figura sobrenatural, o Ghost Fancier que, elegante e polidamente, informa a Hester que veio buscá-la. Esses dois elementos – uma profecia e a presença de um emissário do além – estão conjugados para selar o destino de Hester. Mais concretamente, esse é também o dia do casamento de Carthage Kilbride, com quem a protagonista viveu maritalmente por catorze anos e com quem tem uma filha, Josie Kilbride, agora com sete anos. O casamento de Carthage com Caroline, de vinte anos, filha de um rico fazendeiro da comunidade, acarretará sérias conseqüências para Hester: a perda do amante, a perda da casa onde moravam, a ameaça da perda da guarda da filha, a

expulsão do Bog of Cats. No confronto com Carthage, Hester, que é uma mulher forte, decidida e corajosa, lembra a ele o quanto ela o ajudou e mostra-se, por um único momento na peça, suplicante e humilde:

Hester: E ainda assim você pegou o dinheiro, e comprou a terra, os Kilbrides que nunca tiveram nada até que eu chegasse, eu, uma cigana e tudo mais. Diga-me o que fazer, Carthage, e eu farei qualquer coisa para você voltar para mim.

Carthage: Vamos parar com isso, por favor –

Hester: Faço qualquer coisa, Carthage, qualquer coisa, tudo que puder.

Carthage: Não há nada que você possa fazer – Ouça, estou completamente envolvido em outro tipo de vida que não inclui você.

(CARR, 1999, p. 289)<sup>94</sup>

O dinheiro para comprar as terras a que Hester se refere pertencia a Joseph Swane, seu irmão, a quem ela matara, algum tempo atrás. O motivo do crime não foi exatamente para roubar o irmão, mas por ciúme. Ele vivia com a mãe, seu nome evocava o da mãe, e só Joseph tinha o carinho dessa mesma mãe que a abandonara. A ação mostra que, nesse mesmo dia em que se resolve o destino da protagonista, Hester depara-se com o fantasma de Joseph, que confirma o que outras personagens da peça já haviam dito: Josie Swane não amava a filha como esta queria crer; ela nunca falava de Hester para o irmão. Destituída de tudo o que lhe é caro, a protagonista não aceita o conselho de Catwoman, autêntica e primitiva representante do Bog of Cats, tal como seu nome indica, para que se afaste daquele lugar. Ao contrário, reage de modo selvagem, incendiando a casa que lhe fora retirada, ateando fogo no gado, enfim, destruindo a propriedade. Xavier Cassidy, pai de

---

<sup>94</sup> “Hester: And still ya took the money and bought the land, the Kilbrides who never owned anythin’ till I came along, a tinker and all. Tell me what to do, Carthage, and I’ll do it, anythin’ for you to come back. / Carthage: Just stop, will ya - / Hester: Anythin’, Carthage, anythin’, and I’ll do it if it’s in my power. / Carthage: It’s not in your power – Look, I’m up to me neck in another life that can’t include ya any more.”

Caroline, que quer expulsar Hester daquele lugar, não é tão poderoso a ponto de obrigá-la a deixar o Bog of Cats. Ele pede que ela vá embora alegando que quer proteger a filha. Os ataques de Xavier Cassidy contra Hester giram em torno da idéia de família, ele tentando destruir a lembrança boa que Hester guarda da mãe:

Xavier: Olha, Swane, eu não tenho nada a ver com sua família ou com seus pais. Só me importo comigo mesmo e tudo que me resta é Caroline, e se tiver que passar por cima de você para ter o melhor para ela, então é isso que eu vou fazer. Eu não quero, a não ser seja necessário. Então, facilite as coisas. Saia daqui hoje. (Ele tira um envelope do bolso e o coloca nas mãos dela). Isso é para você. Vamos, Caroline.  
(CARR, 1999, p. 295-6)<sup>95</sup>

Hester não vê saída para a sua situação: não quer, não pode sair daquele lugar que lhe pertence, de modo que decide suicidar-se. A morte da filha não foi planejada; foi uma decisão tomada na última hora, porque Josie assegura-lhe que quer ficar sempre ao seu lado e Hester se identifica com a filha, que tem agora a mesma idade que ela quando a mãe a deixou. Querendo evitar esse sofrimento a quem ama tanto, Hester acaba por matar a filha antes de se suicidar com a mesma arma, uma faca afiada.

Os critérios propostos por Manfred Pfister para o estudo da intertextualidade auxiliam na organização da análise e interpretação, de modo a se identificarem as relações intencionais e marcadas entre o pré-texto e o intertexto. Considerando o critério da referencialidade, verificamos a existência de um pré-texto, *Medéia*, que serve de base para a peça de Marina Carr, com referência extensa ao pré-texto. Verificamos também o

---

<sup>95</sup> “Xavier: Look, Swane, I don’t care about your family or where ya came from. I care only about me own and all I’ve left is Caroline and if I have to plough through you to have the best for her, then that’s what I’ll

segundo dos critérios de Pfister, a “comunicatividade”, já que o texto-base é um cânone da literatura universal. Assim, o receptor reconhece com relativa facilidade que, por trás da peça de Carr, existe uma outra: a de Eurípides. Ainda que a relação entre as duas peças não seja explícita, *By the Bog of Cats*, de imediato, faz o receptor se lembrar de *Medéia*, porque as duas peças mantêm uma semelhança quanto à estrutura. É justamente de acordo com esse terceiro critério de Pfister – a “estruturalidade”, que se define como uma “referência extensa ao pré-texto, identificado como base estrutural do texto inteiro”, como explica Ruth Röhl (1997, p. 33) –, que vamos verificar o grau de aproximação entre o pré-texto e o intertexto.

As protagonistas, Medéia e Hester Swane, têm em comum o fato de exibirem ambas um temperamento selvagem e de possuírem poderes mágicos, sobrenaturais. Estes revelam-se na capacidade que a primeira tem de deter o segredo da preparação de poções que rejuvenescem e de venenos que impregnam mantos; quanto a Hester, ela é capaz de ver o que os outros não vêem, de ouvir fantasmas e conversar com eles, além de, possivelmente, deter outros poderes ocultos dos quais ela não faz uso – e que não nos é dado saber. Essa natureza selvagem e decidida é que torna Medéia e Hester fascinantes. São duas mulheres que não permitem que sua natureza instintiva seja esmagada. Pode-se ver nelas características da “Mulher Selvagem”, imagem que a psicóloga junguiana Clarissa Pinkola Estés utiliza para denominar a natureza feminina primordial, para evocar o parentesco da mulher com o “feminino selvagem”, a sua própria natureza, soterrada ou negligenciada, e que, em alguns momentos privilegiados, pulsa com intensidade. Estés considera que há características comuns entre mulheres saudáveis e lobos saudáveis: “percepção aguçada,

---

do. I don't want to unless I have to. So do it the aisy way for all of us. Lave this place today. (*Takes envelope from breast pocket, puts it into her hand.*) This is yours. Come on, Caroline.”

espírito brincalhão e uma elevada capacidade de devoção”, o instinto gregário, a curiosidade, o espírito de resistência e a força, a intuição, “a grande preocupação para com seus filhotes, seu parceiro e sua família”, “experiência em se adaptar a circunstâncias em constante mutação” e “uma determinação feroz e extrema coragem” (ESTÉS, 1999, p.16).

Essa natureza selvagem deve ser buscada pela mulher:

Quando as mulheres reafirmam seu relacionamento com a natureza selvagem, elas recebem o dom de dispor de uma observadora interna permanente, uma sábia, uma visionária, um oráculo, uma inspiradora, uma intuitiva, uma criadora, uma inventora e uma ouvinte que guia, sugere e estimula uma vida vibrante nos mundos interior e exterior. (ESTÉS, 1999, p. 21)

Para Estés, a mulher selvagem é a própria psique feminina, sua “natureza intrínseca, inerente às mulheres”; seu “ID”, seu “SELF”. A Mulher Selvagem é a mulher não domesticada, livre, é o instinto feminino que volta sempre à tona, “por mais que seja proibida, silenciada, podada, enfraquecida, torturada, rotulada de perigosa, louca e de outros depreciativos” (ESTÉS, 1999, p. 22-23). É a mulher que não teme ter sentimentos de vingança, que sabe delimitar o seu território, que se enfurece diante da injustiça, que se defende, sente e ama profundamente; ela é “a força da vida-morte-vida”, é a “treva e o amanhecer” (ESTÉS, 1999, p. 27). Tal é o retrato das duas personagens de que estamos tratando. Hester é descrita como “selvagem”, “cigana selvagem”, “louca”, “bruxa perigosa” e “bruxa Jezebel”.<sup>96</sup> Medéia é descrita por Jasão como “leoa, não mulher, com uma natureza mais selvagem que a tirrênia Cila” (EURÍPIDES, 1991, p. 105), sendo Cila,

---

<sup>96</sup> Os adjetivos citados aparecem espalhados ao longo da peça (CARR, 1999): “You’re a savage” (p. 340); “that savage tinker” (p. 312); “You’re a dangerous witch, Swane” (p. 331); “[...] ya Jezebel witch [...]” (p. 285); “Are ya mad!” (p. 313).

como se sabe, um ser híbrido, metade monstro marinho com uma corrente de cachorros loucos na cintura. Em *By the Bog of Cats*, a natureza selvagem das mulheres está representada de modo manifesto nos nomes de duas personagens: Catwoman (a mulher-gato) e Hester Swane - Swane é “swan” (cisne); além disso, logo depois que Hester corta a garganta da filha, num movimento descrito exatamente como “selvagem”, ela começa a uivar como um animal. Essas indicações da natureza selvagem de Hester são feitas no texto, através das falas das personagens ou através das rubricas.

Não há dúvida de que há em ambas as peças a defesa da mulher, que é alçada ao primeiro plano. Por outro lado, Eurípides, segundo Marie Delcourt, “foi o único que ultrapassou a misoginia popular e ousou dizer que a condição das mulheres era atroz” (DEL COURT, apud TOUCHARD, 1970, p.188). Pode-se pensar nessas peças, portanto, como evocadoras das reivindicações femininas, mas não apenas isso. Mesmo no caso da peça de Marina Carr, em que a presença do feminino se intensifica, já que não é o pai (como em *Medéia*) que é lembrado, mas a mãe, que Hester pranteia; não são dois filhos (meninos), mas uma filha (menina) que faz da protagonista mãe; ainda assim, não se pode dizer que a dramaturga seja feminista simplesmente, porque há outras características de Hester Swane que envolvem problemas sociais mais abrangentes, como veremos adiante.

Além dessas características básicas que as aproximam, *Medéia* e *Hester Swane* ainda guardam outras semelhanças. Cada uma delas tem um companheiro (Jasão / Carthage) com quem tiveram filhos, mas são abandonadas por eles, que têm a intenção de se casar com mulheres mais jovens (a princesa de Corinto / Caroline), que lhes proporcionarão uma vida de maior poder econômico e maior prestígio social, sendo que os pais das noivas (Creonte / Xavier Cassidy) têm interesse em que o casamento se realize, avaliando que Jasão /

---

Carthage seriam capazes de gerir seus negócios no futuro (o reino de Corinto / as terras no Bog of Cats). Tanto Medéia quanto Hester assassinaram um de seus irmãos (Absirtes / Joseph), a primeira para atrasar a perseguição do pai a Jasão, numa atitude que patenteia a proteção ao amado; a segunda, para se vingar do fato de que Joseph era mais amado do que ela pela mãe de ambos, um ato que resulta também no favorecimento de Carthage, já que ele e Hester ficaram com o dinheiro que Joseph trazia consigo. Igualmente comum é o infanticídio perpetrado pelas protagonistas, sendo este o elemento mais bem marcado, possibilitando a identificação das duas mulheres, apesar da motivação ser diferente: Medéia mata os dois filhos, não apenas para evitar que eles paguem pelo crime praticado por ela contra o rei e a princesa, mas também para vingar-se cruelmente de Jasão; Hester mata a filha, Josie, um ato que atinge duramente Carthage, mas o que ela deseja, acima de tudo, é proteger a própria filha, que ficaria sem o amor da mãe, uma vez que Hester já havia premeditado o suicídio, porque não admitia a idéia de ser expulsa do Bog of Cats por Xavier Cassidy.

Outras personagens da peça de Eurípides – além de Medéia, Jasão, os filhos, a princesa e Creonte – encontram, de alguma forma, uma correspondência na peça de Marina Carr. Monica e Catwoman, da mesma maneira que o coro feminino em *Medéia*, entendem Hester e suas motivações, animam-na e a defendem, mas a Nutriz, o Preceptor, Egeu e o mensageiro não têm correspondentes. Em compensação, temos, em *By the Bog of Cats*, outras personagens que compõem o quadro social da pequena comunidade: a sra. Kilbride, mãe de Carthage, que representa o novo-rico; Father Willow, representante da Igreja Católica; o jovem Dunne, personagem secundária, que sonha ser astronauta, desejo que faz com que o leitor / espectador se lembre de que o tempo da peça é o presente (assinalado na rubrica, mas que parece ser negado o tempo todo pela ação, que remete a tempos remotos

ou à intemporalidade), um presente que está impregnado de futuro e que inclui o afastamento daquele espaço em que se estabelece o drama de Hester. Outras personagens são os garçons que trabalham na festa do casamento de Caroline e Carthage, e um ser sobrenatural, o Ghost Fancier. A presença do Padre e dos garçons mostra uma diferença entre as duas peças também no sentido de que o casamento de Carthage e Caroline é um grande acontecimento em *By the Bog of Cats*, enquanto que, em *Medéia*, o casamento de Jasão com a princesa é fato consumado, apenas relatado. Do cotejo entre as personagens, portanto, observa-se a manutenção de um núcleo constituído pelo par central e seus filhos – Medéia / Jasão / dois meninos e Hester / Carthage / uma menina, Josie -, e pela presença de personagens secundárias que perturbam e dissolvem a união dos casais – a princesa / Caroline e seus pais Creonte / Xavier Cassidy, responsáveis pelo projeto de usar as filhas para a consecução de seus objetivos puramente materiais; por fim, o coro de mulheres, em *Medéia*, tem a sua contraparte em duas personagens em *By the Bog of Cats* – Monica e Catwoman.

Pode-se ainda ver na peça de Marina Carr outras semelhanças com a tragédia grega. Sobre esta, propõe Filomena Y. Hirata: “Tudo gira em torno de Medéia. As personagens que atuam no drama apresentam e acentuam facetas de sua personalidade, à medida que com suas interferências dão margem a novas revelações.” (1991, p. 11). Hester Swane é, igualmente, o centro e, da mesma forma que em *Medéia*, algumas personagens de *By the Bog of Cats* iluminam a personalidade complexa da protagonista. É o caso de Catwoman, estranha personagem que se veste com um longo casaco decorado com olhos e patas de gato e que se alimenta lambendo leite de um pires e comendo ratos. Catwoman tem a capacidade de prever os acontecimentos futuros, é uma espécie de curandeira que lida com ervas, tendo também o poder de conversar com fantasmas, aos quais procura ajudar. Ela



lamenta que Hester, não vendo as coisas como são, mas como gostaria que fossem, tenha ficado obsessivamente ligada às suas recordações, o que a impediu de desenvolver todo o seu potencial:

Catwoman – [...] Você é minha parceira em feitiçaria, Hester, igual à sua mãe, pode até ser que você nos ultrapassasse, mas do jeito que você vai, como se Deus tivesse te dado um pequeno cérebro do tamanho de um sapinho em vez do dom de ver as coisas como são, não como deveriam ser, mas exatamente como são. [...]

(CARR, 1999, p. 273-4)<sup>97</sup>

O que se depreende é que Catwoman representa as características que Hester não chegou a desenvolver; é como se essa personagem fosse um desdobramento da protagonista. Da mesma forma, a filha de Hester e Carthage parece ser uma extensão da avó: os nomes são iguais (Josie), sendo apenas o sobrenome diferente, que vem do pai (Kilbride). Mas há um momento na peça em que Hester a chama pelo nome completo da avó, como se a protagonista procedesse, de modo um pouco confuso, à identificação entre os dois entes, a quem ela devotava o maior amor, e como se necessitasse do afeto e da aceitação da filha. Em outro momento da peça, Hester identifica-se com a própria filha. É um momento dramático que impele Hester a levar consigo Josie e isto determina a morte da filha, para poupar-lhe da infelicidade que Hester experimentou:

Josie: Ah, mamãe, eu quero estar onde você estiver.

---

<sup>97</sup>“Catwoman: You’re my match in witchery, Hester, same as your mother was, it may even be ya surpass us both and the way ya go on as if God only gave ya a little frog of a brain instead of the gift of seein’ things as they are, not as they should be, but exactly as they are. [...]”

Hester: Não, não pode, porque quando você vai para esse lugar você nunca mais volta.

[...]

Josie: Mamãe, eu vou ficar procurando por você o tempo todo aqui no *Bog of Cats*. Vou ficar esperando e aguardando e rezando para você voltar.

Hester: Não fique me dizendo essas coisas agora.

Josie: Me leva com você, mamãe. (Abraça Hester)

(CARR, 1999, p. 338)<sup>98</sup>

Ainda quanto à “estruturalidade”, isto é, a integração sintagmática do pré-texto no novo texto, segundo o conceito de Pfister, verifica-se um desvio importante no cotejo das duas peças no tocante à entrada das protagonistas em cena, e isso nos leva a um outro critério proposto pelo mesmo estudioso – a seletividade – que diz respeito aos desvios (exclusões e acréscimos) em relação à estrutura, motivos e personagens. Observamos que, enquanto a entrada de Medéia é retardada, Hester é a primeira personagem a se apresentar. Curiosamente, o título da peça de Carr não traz o nome da protagonista, ao passo que, na peça de Eurípides, não apenas o título já indica o nome da heroína, como também é ela que está todo o tempo presente, esteja em cena ou não. O fato de ser o espaço a dar nome à peça de Marina Carr constitui uma diferença significativa em relação à peça de Eurípides, que estampa o nome da heroína no título. Tanto mais significativo o é, se levarmos em conta que as duas peças anteriores de Carr têm justamente por títulos os nomes das protagonistas – *The Mai* (1994) e *Portia Coughlan* (1996), ainda que o espaço nessas duas peças seja da maior importância: *The Mai* vai ao encontro de seu destino ao construir sua

---

<sup>98</sup> “Josie: Ah, Mam, I want to be where you’ll be. / Hester: Well, ya can’t, because wance ya go there ya can never come back. / [...] / Josie: Mam, I’d be watchin’ for ya all the time ‘long the Bog of Cats. I’d be hopin’ and waitin’ and prayin’ for ya to return. / Hester: Don’t be sayin’ them things to me now. / Josie: Just take me with ya, Mam. (*Puts her arms around Hester*)”

casa em frente ao lago Owl; também Portia costumava vagar às margens do Rio Belmont, onde se suicidaria. Dada a ligação visceral de The Mai, Portia e Hester com o espaço da ação, seria de se perguntar sobre a relevância ou não da alternância, no título, entre os nomes dos espaços e os nomes das heroínas. O que podemos dizer é que, em *By the Bog of Cats*, a preferência pelo nome do espaço introduz uma das marcas de *Irishness* presentes na peça. Antes, porém, de discutir este aspecto que privilegia o local, o nacional, vejamos outros desvios entre uma peça e outra.

Em *Medéia*, segundo Gilbert Murray, o grande tema é a paixão de uma mulher selvagem e sofredora. A paixão, no caso, é por Jasão. Hester não deixa de ser uma mulher apaixonada, Carthage é importante para ela, mas não é exclusivamente e acima de tudo a paixão por Carthage o móvel que impulsiona as ações de Hester. Diferentemente de Medéia, que

jaz sem alimentos, corpo dado às dores,  
debulhada em lágrimas todo o tempo  
desde que se soube lesada pelo marido  
sem erguer os olhos nem afastar da terra  
o rosto, como rochedo ou marítima  
onda ouve se aconselhada por amigos;  
quando não, ela volta o alvo pescoço,  
e consigo mesma pranteia o pai,  
terra e palácio que traiu e deixou  
com um homem que agora a desonrou [...]  
(EURÍPIDES, 1991, p. 32-3),

Hester bebe e fuma, sem ter uma idéia já formada dos passos seguintes a serem dados em sua vida:

Hester senta-se à mesa do jardim, toma um trago, olha para o frio céu de inverno.

(num murmúrio)- Meu Deus do céu, o que você reservou para mim por fim?

(CARR, 1999, p. 296)<sup>99</sup>

E, mais adiante, após ter ateado fogo à casa em que morou durante anos com Carthage e que, com o casamento dele com Caroline, não mais lhe pertence:

Hester senta-se nos degraus do carroção, bebe um pouco de vinho da garrafa que trouxe consigo do casamento, acende um charuto.

(CARR, 1999, p. 321)<sup>100</sup>

Filomena Y. Hirata nota como, na fala de Medéia, se verifica que “o drama psicológico”, posto em relevo pela tragédia, “decorre não só da cólera de uma mulher traída pelo marido, mas também da desgraçada condição social da mulher, somada à agravante de ser Medéia uma estrangeira” (HIRATA, 1991, p. 13). De fato, a fala de Medéia revela essa condição da mulher, que deve se submeter ao homem, condição esta que a heroína deplora em sua rebeldia: “De todos os que têm vida e têm noção, nós, mulheres, somos o ser mais infeliz: primeiro é preciso com excessivo dinheiro comprar marido e aceitá-lo como senhor seu, esse mal inda dói mais que o mal”. Continuando, a

---

<sup>99</sup> “Hester sits at her garden table, has a drink, looks up at the cold winter sky. (a whisper) Dear God on high, what have ya in store for me at all?”

heroína diz que a mulher não pode “repudiar o marido”, uma vez que “o divórcio não é bem visto”. Tarefa difícil para a mulher é desempenhar seu papel de esposa, em sua nova casa, sem ter sido preparada para isso, tendo que “adivinhar qual o melhor convívio com o seu consorte”. Nessas condições, o casamento depende da sorte da mulher encontrar um marido que não a maltrate, pois, caso contrário, não há saída e é preferível morrer. Medéia prossegue em suas reflexões, constatando a falta de liberdade da mulher, a desatenção de uma sociedade que não ouve suas reivindicações:

O homem, aborrecido com os de casa,  
vai fora e afasta o coração do tédio  
divertindo-se com amigo ou companheiro,  
mas nosso fado é fitar uma só alma.  
Dizem que vivemos sem perigo a vida  
doméstica, mas eles guerreiam com lança,  
não compreendem que eu preferiria lutar  
com escudo três vezes a parir uma vez.  
(EURÍPIDES, 1991, p. 44-5)

Não é bem assim com Hester. A ação de *By the Bog of Cats* passa-se no presente, segundo indicação da rubrica, e nesse final de século XX – a peça é de 1998 – a mulher não é totalmente dependente do homem. Hester nem sequer é casada com Carthage, mas não é esse fato que determina a sua condição de marginalizada. Ao contrário de Medéia, que tem ancestrais divinos, e ocupava uma posição privilegiada no reino de seu pai, Hester pertence ao estrato inferior da sociedade; ainda diferentemente de Medéia, que é uma estrangeira na Grécia, Hester nasceu no Bog of Cats, esse espaço do qual pretendem expulsá-la. Não é,

---

<sup>100</sup> “Hester sits on the steps of the caravan, drinks some wine from the bottle she took from the wedding, lights a cigar.”

pois, apenas a condição feminina que está em jogo; é, na verdade, toda uma condição social de justiça e de direito moral. Hester tem direito legítimo a permanecer com Carthage, com quem viveu durante catorze anos, embora não seja legalmente casada com ele; da mesma forma, tem direito a permanecer no Bog of Cats, porque tem a posse moral desse espaço.

Essas questões – condição social, justiça e direito moral – são reafirmadas, quando examinamos outras marcas de *Irishness*, identificadas pelo emprego do dialeto de Midlands, a familiaridade com o sobrenatural, o tema do exílio, a violência, as canções, a figura do *tinker*. Tais marcas, que incluem o título, constituem os principais desvios operados no pré-texto. Explica-se, assim, a exclusão de Egeu e do mensageiro, personagens de *Medéia*: Hester não quer, não precisa sair do lugar que lhe pertence, não necessitando de alguém que lhe dê acolhida no exílio; a personagem transita por esse espaço que é dela, que lhe pertence, enquanto Medéia permanece fechada em seu palácio, devendo sair só quando deixar a Grécia, que não é a sua pátria.

Com as marcas de *Irishness*, que obrigam a exclusões, substituições e acréscimos em relação ao pré-texto, Marina Carr logra tratar de temas que interessam aos irlandeses, mas não deixa de se abrir à universalidade ao tratar de direitos morais e da usurpação desses direitos por questões políticas e sociais. Daí a utilização de um pré-texto que permite esses desdobramentos. Para Marianne McDonald, os clássicos ajudam a “explicar a atrocidade política e social”, sendo que a “literatura que mais radicalmente investiga e estabelece a identidade nacional é a literatura da tragédia ática do século V” (MCDONALD, 2000, p. 16)<sup>101</sup>. A peça de Eurípides sugere a exploração de temas ligados ao poder e aos desmandos de uma classe social dominante. Não por acaso, *Medéia* serviu de inspiração para Chico

---

<sup>101</sup> “[The literary classic ...] can [...] explicate social and political atrocity [...] that literature which most investigates and establishes national identity: fifth-century Attic tragedy [...]”

Buarque e Paulo Pontes ao pensarem numa peça que retratasse como, no Brasil dos anos 70, uma classe dominante, corrupta e insensível enriquecia explorando o povo, enganando, sem escrúpulos, uma classe sofrida, trabalhadora e marginalizada. É de se notar o paralelo perfeito entre a peça brasileira e a irlandesa nesse aspecto: ao contrário da Medéia grega, filha de um rei, a brasileira (Joana) e a irlandesa (Hester) pertencem a uma classe desprovida de poder econômico e, por esse motivo, são marginalizadas em seu próprio país. Sem meios para se sobrepor aos poderosos, não aceitando o “exílio”, e não dispendo da ajuda dos deuses, a saída é a morte: tanto Joana como Hester se suicidam.

*By the Bog of Cats*, através da condição social da protagonista, toca fundo na ferida que o imperialismo britânico imprimiu na história da Irlanda. Segundo Marianne McDonald, os irlandeses católicos possuíam apenas 14% da terra que era deles, por direito. Os ingleses, diz McDonald, olhavam para os irlandeses como se fossem bárbaros e consideravam que era seu dever sagrado a tarefa de civilizá-los, tal como haviam sido “civilizados” pelos romanos em tempos remotos.

A questão social em *By the Bog of Cats* manifesta-se a partir da referência aos *tinkers*, que eram “universalmente desprezados” (KIBERD, 1995, p. 538).<sup>102</sup> O termo *tinker* é usado para definir um andarilho que ganhava seu sustento consertando utensílios domésticos, como panelas, potes etc. O vocábulo remete ao som tilintante (*tinkling*) que o *tinker* fazia enquanto realizava seu serviço – no século XVI, o termo utilizado era, de fato, *tinkler* em vez de *tinker*. Desde tempos antigos, o *tinker* era visto como vagabundo e assim foi classificado na lei contra mendicância promulgada pela rainha Elizabeth. O *tinker* pode ser definido como um misto de cigano, andarilho e mascate, sendo uma figura constante nas peças de John Millington Synge. Victor Merriman, entretanto, considera que o enfoque

desse dramaturgo é bastante diferente daquele que lhe dá Marina Carr, pois Synge “criticava e celebrava os verdadeiros camponeses frente à sua contextualidade idealizada nos tropos do nacionalismo anticolonial”, enquanto “o projeto dramático de Carr” não apresenta modelos baseados “na experiência viva da vida rural contemporânea” (MERRIMAN, 2003, p. 159).<sup>103</sup> Para Merriman, *By the Bog of Cats* não é uma peça que contribua para o complexo projeto do processo de descolonização da Irlanda, uma reclamação de que o teatro não estaria, nesse caso, realizando o papel social que lhe caberia. Entretanto, a peça de Carr não deixa de fazer referência a um quadro social do período contemporâneo. Se, enquanto a Irlanda era colônia da Grã-Bretanha, a escala social tinha no topo os britânicos, abaixo deles os irlandeses, e abaixo destes, embora da mesma nação, os *tinkers*, no período pós-colonial sobraram as duas classes – os irlandeses e os *tinkers*, ainda nessa ordem, com os primeiros se sobrepondo aos segundos. E a pergunta é: quem são os verdadeiros donos da terra? Não seriam esses mesmos *tinkers*, ou *travellers*, os representantes do substrato da raça irlandesa, os autênticos, de onde provieram os outros? Porque, simbolicamente, esta “população submersa” é que conservou as raízes, os costumes, o imaginário representativo da raça irlandesa. São, entretanto, desprezados, mas é por isso mesmo que a dramaturga propositadamente os escolheu. Numa entrevista, Marina Carr declarou: “Eu escolhi fazer dela [Hester] uma *traveller* porque os *travellers* são os nossos marginalizados nacionais, não são?” (CARR, apud CERQUONI, 2003, p. 178)<sup>104</sup>. Tal afirmação mostra o envolvimento da dramaturga com a questão social. Em sua peça há, não duas, mas três classes sociais diferenciadas: os *tinkers* ou *travellers*,

---

<sup>102</sup> “[...] the universally-despised tinker [...]”

<sup>103</sup> “[Where Synge encountered], critiqued and celebrated actual peasants in the face of their idealized textualization in the tropes of anti-colonial nationalism [...] Carr’s dramatic project [could hardly be more different, her models less] grounded in the lived experiences of contemporary rural life.”

<sup>104</sup> “I chose to make her a traveller because travellers are our national outsiders, aren’t they?”



representados por Hester Swane (e sua mãe ausente, Josie Swane), por Monica Murray e pela Catwoman, formando um clã feminino, ligado à terra, às origens; um segundo grupo, que se opõe a este primeiro, liderado por Xavier Cassidy, rico fazendeiro, que quer expulsar Hester do Bog of Cats; entre os dois grupos, está a família Kilbride, mãe e filho, que estão, por um lado, ligados aos *tinkers*, já que Carthage tem uma filha com Hester, mas que aspiram a uma nova aliança, mais vantajosa, com Xavier Cassidy.

Quando se refere às várias adaptações e reescrituras de peças irlandesas nesses últimos anos, Marianne McDonald afirma que “a Irlanda torna-se Medéia explorada por Jasão” (MCDONALD, 2000, p. 17)<sup>105</sup>. Em *By the Bog of Cats*, não é exatamente Carthage / Jasão o representante do poder britânico. Carthage é o instrumento comandado por Xavier Cassidy, que ostenta um nome de “cowboy” americano e, portanto, estrangeiro, e que representa uma classe ascendente que se desligou das origens – seria, em última análise, o próprio irlandês assumindo o lugar do dominador, antes ocupado pelos britânicos.

O *tinker*, tal como aparece em *By the Bog of Cats*, é o mais autêntico representante do povo irlandês. É desprezado e também temido por seus poderes. Orgulha-se de sua condição, como Hester claramente expressa, e não abre mão do direito sobre o espaço que legitimamente lhe pertence:

Hester – Nasci no Bog of Cats e no Bog of Cats vou terminar meus dias. Tenho direito a este lugar tanto quanto cada um de vocês, e mais, porque estou ligada a ele de várias maneiras, diferente de vocês. E quanto ao meu sangue de *tinker*, eu me orgulho dele. Ele me dá uma vantagem sobre todos vocês aqui, permite que veja vocês como são: um bando de

---

<sup>105</sup> “Ireland becomes [England’s Trojan women; its] Medea exploited by Jason [...]”

estúpidos com um cérebro subdesenvolvido e imobilizado[...] (CARR, 1999, p. 289)<sup>106</sup>.

A decisão de Hester é inabalável, ainda que isto lhe custe a própria vida:

Hester – Ah, como eu poderia deixar o Bog of Cats, se tudo que me diz respeito está aqui. Eu preferia morrer.

Catwoman – Então você vai morrer.

(CARR, 1999, p. 273)<sup>107</sup>

Em torno de Xavier Cassidy concentram-se aqueles que desprezam Hester e a Catwoman. Cassidy desprezou o curandeirismo de Catwoman, preferindo levar a esposa doente ao hospital, resultando na morte de Olive. A atitude do fazendeiro é ambígua, já que persiste a suspeita de seu desejo de se livrar da mulher, conhecedor que era da eficácia dos remédios preparados pela Catwoman. É exatamente o medo do poder dessas mulheres que faz com que a presença delas seja tolerada e Cassidy não é imune à superstição de que não convidar Catwoman para a festa de casamento em sua casa, por exemplo, traria azar para a família. Isto não impede o ataque da classe mais endinheirada, com seu desprezo pelos *tinkers*, como se a origem, muitas vezes comum, fosse apagada da memória. No diálogo abaixo, evidencia-se o conflito entre as classes sociais: de um lado, a Sra. Kilbride, atacando Hester e, do outro, Monica Murray, vizinha de Hester, defendendo-a:

---

<sup>106</sup> “Hester: I was born on the Bog of Cats and on the Bog of Cats I’ll end me days. I’ve as much right to this place as any of ye, more, for it holds me to it in ways it has never held ye. And as for me tinker blood, I’m proud of it. It gives me an edge over all of ye around here, allows me see ye for the inbred, underbred, bog-brained shower ye are. [...]”

<sup>107</sup> “Hester: Ah, how can I lave the Bog of Cats, everythin’ I’m connected to is here. I’d rather die. / Catwoman: Then die ya will.”

Sra. Kilbride: Um desperdício de tempo ficar dando oportunidades a um *tinker*. Esses andarilhos só querem saber de andar por aí e onde conseguirão mais uma garrafa de uísque.

Monica: É, você deve saber, já que seu avô era um deles.

Sra. Kilbride: Meu avô era um andarilho que fabricava latas –

Monica: E o que é isso, senão um *tinker* cheio de pose!

(CARR, 1999, p. 314-5)<sup>108</sup>

No próprio título da peça há uma inconfundível marca de *Irishness*: os *bogs* que, como se sabe, são muito comuns na Irlanda, sendo que 1/6 do território do país é coberto por terras pantanosas. Vemos pelo título, então, que há uma preocupação com o naturalismo, mas a imaginação e a fantasia misturam-se à representação da realidade, pois, na peça, o *bog* é descrito como um lugar misterioso, que engana os olhos, propiciando condições para a instauração do sobrenatural - “este velho pântano, sempre movediço e mutante e enganando os olhos”, diz Monica, ao colocar em dúvida se Hester tinha mesmo visto alguém, o *Ghost Fancier* (CARR, 1999, p. 267)<sup>109</sup>. A característica do espaço – o *bog* – pode provocar no espectador a sensação de que está “numa terra permeável e movediça, que se move entre contrastes: abertura e fechamento, realidade e mito, atualidade e imaginação” (CERQUONI, 2003, p. 179)<sup>110</sup>. Hester está associada, pois, a um espaço não fixo e essa paisagem do *bog* propicia o aparecimento de figuras sobrenaturais, como o *Ghost Fancier* e o fantasma de Joseph. Também aí habita a *Catwoman*, cega como Tirésias, e, como ele, capaz de prever acontecimentos futuros. A *Catwoman*, cujo nome se identifica

---

<sup>108</sup> “ Mrs Kilbride: A waste of time givin’ chances to a tinker. All tinkers understands is the open road and where the next bottle of whiskey is comin’ from. / Monica: Well, you should know and your own grandfather wan! / Mrs Kilbride: My grandfather was a wanderin’ tinsmith - / Monica: And what’s that but a tinker with notions!”

<sup>109</sup> “[...] this auld bog, always shiftin’ and changin’ and coddin’ the eye [...]”

com o nome do espaço, como já foi assinalado, seria a dona do Bog of Cats, por direito moral. No fundo, a Catwoman é um desdobramento de Hester Swane. Sendo esta uma *outsider* em sua própria terra, toca-se aqui no complexo problema do exílio, outra marca de *Irishness*. O suicídio de Hester foi a consequência de sua recusa em sair daquele lugar onde nascera, com todas as implicações que o exílio pode acarretar. As considerações de Chris Curtin, Riana O'Dwyer e Gearóid O' Tuathaigh, em "Emigration and Exile", sobre o significado do exílio, ilustram a situação em que se encontrava a protagonista de *By the Bog of Cats*:

[...] o ato de deixar seu lugar de nascimento não é apenas uma mudança geográfica. É também um realinhamento de relações, uma recusa para preencher os papéis econômicos e de família impostos por uma sociedade tradicionalista e conservadora. O escape é freqüentemente apresentado como um rompimento com os pais e também com as condições sociais adversas, e o abandono do lugar que constitui o lar envolve também o abandono das mesmas tradições e crenças que, em outro lugar, é percebido como sustentáculo de mitologias. (CURTIN et al., 1988, p. 83).<sup>111</sup>

O exílio constituiria para Hester Swane uma traição; ela recusa-se a abandonar o lugar em que nasceu, pois isto significaria abdicar da esperança de reencontrar a mãe nesse lugar. No caso dessa personagem há uma associação muito estreita entre a sua identidade e o local de origem.

---

<sup>110</sup> “[...] a shifting and permeable land which moves between contrasts: openness and closedness, reality and myth, actuality and imagination.”

<sup>111</sup> “[...] the act of leaving one's birthplace is not merely a geographical move. It is also a realignment of relationships, a refusal to fulfil the economic and family rôles imposed by a traditionalist and conservative society. The escape is frequently presented as a break with parents as well as adverse social conditions, and the abandonment of the home place also involves abandonment of the very traditions and beliefs which elsewhere are perceived as sustaining mythologies.”

Outro dado que nos remete à tradição irlandesa e que constitui mais um desvio na peça de Carr é a presença do sobrenatural, que Hester e Catwoman aceitam de modo natural – e pode-se dizer que essas duas personagens operam segundo leis diferentes das que regem o nosso mundo conhecido, racionalmente explicado. Desse ponto de vista, estaríamos diante do maravilhoso, segundo a concepção de Todorov. Mas as outras personagens, e o espectador / leitor, não têm acesso a esse “outro mundo”, o que nos leva ao terreno do fantástico. Ainda que incorporássemos o Ghost Fancier à capacidade de premonição de Hester e, então, ficaríamos no terreno do estranho (só Hester vê o Ghost Fancier, que se apresenta somente a ela), como explicar o fantasma de Joseph, que também aparece para Catwoman? O sobrenatural, nesse caso, instaura o fantástico em *By the Bog of Cats*, justamente pela hesitação proveniente da incapacidade ou da recusa de se explicarem os acontecimentos que ultrapassam as leis conhecidas que regem o mundo. Isto abre um debate que pode se prolongar e ter desdobramentos muito significativos. Peter Kuch estabelece uma conexão entre o sobrenatural e o fantástico e, apoiando-se em Todorov, Foucault, Ernst Renan e Matthew Arnold, chega à conclusão de que o fantástico se impõe como um discurso de resistência contra uma ideologia e que o sobrenatural pode ser visto “tanto como uma escolha deliberada – um ato político de resistência -, ou como uma proibição imposta – uma das realidades políticas advindas da colonização” (KUCH, 1998, p.3).<sup>112</sup> Tomando como referência esses dois pontos do estudo de Peter Kuch sobre a conexão do fantástico com o sobrenatural, notamos que os poderes de Catwoman funcionam como um ato de resistência, pois ninguém se atreve a discutir com ela; ela é temida mesmo pelos que não a aceitam. Também há uma cumplicidade entre a Igreja

---

<sup>112</sup> “[...the supernatural can be seen as either] a deliberate choice – as a politically considered act of resistance, or as an imposed prohibition – as one of the political realities of having been colonised.”

Católica, representada por Father Willow, e a Catwoman, já que o Padre mostra-se encantado com ela e isto evidencia uma crítica ao poder instituído. Na peça de Carr, parece haver uma acomodação entre a Igreja e o sobrenatural, não uma oposição, mas é a Catwoman quem exerce atração sobre o padre e não o contrário. Tanto esta personagem quanto Hester, que podem ser vistas como duplos complementares, não se comportam como figuras que desempenham papéis sociais convencionais e, por isso mesmo, não são assimiladas, não se enquadram, mas preservam sua integridade; Hester, especialmente, resiste até o fim para não abrir mão dessa integridade. Nesse ponto, sim, a mulher mostra-se superior ao homem, já que Carthage é maleável, facilmente cooptado pela classe dominante, que se mostra despótica e violenta na figura de Xavier Cassidy.

Outra marca de *Irishness* é a presença do cisne negro, Black Wing, a quem Josie Swane confiou a filha. Os cisnes fazem parte dos mitos irlandeses, como podemos verificar em “Os filhos de Lir”. Jean Lang reconta este mito, reportando-se aos tempos antigos em que a Irlanda foi governada pelos Dedannans, povo que veio da Europa e “trouxe da Grécia uma magia e artes magníficas” (LANG, 2002, p. 307), tanto que o povo da região acreditava que os Dedannans eram deuses. Lir pertencia a esse povo; de seu casamento com Eve, filha do soberano Bobd, teve quatro filhos: Aed, Finola, Ficra e Conn. Quando Eve morreu, Lir se casou novamente com uma outra filha de Bobd, de nome quase igual ao da primeira - Eva - que, enciumada do carinho que Lir devotava aos filhos e possuidora de poderes mágicos, transformou as quatro crianças em quatro cisnes brancos. A maldição de Eva é que as crianças viveriam sob a forma de cisnes por 900 anos: 300 no lago Darvra, 300 no mar de Moyle, e mais 300 em Ivros Domnann e em Inis Glora, de tal forma que os filhos de Lir sofreram uma espécie de exílio, depois dos primeiros 300 anos. “Os homens

---

de Erin, em memória dos filhos de Lir e da magia de sua música, estabeleceram uma lei e proclamaram por toda a região, para que daquele dia em diante ninguém daquele reino ferisse um cisne” (LANG, 2002, p. 315).

Há um evidente paralelo desse mito irlandês com a cena de abertura de *By the Bog of Cats*, em que Hester arrasta Black Wing pela neve; o cisne negro havia morrido durante a noite e partes de seu corpo ficaram presas na neve. Em “Os filhos de Lir”, quando as crianças transformadas em cisnes tiveram que viver no bravio mar de Moyle, elas enfrentaram muitas tempestades, “a neve e o frio cortante de invernos cruéis”. Um dia, até a água do mar transformou-se em gelo e, quando os cisnes tentaram se levantar do rochedo de Carricknarone “onde tinham se recolhido, o gelo grudara tão firme que tiveram que deixar para trás a pele dos pés, as penas das asas, e a macia plumagem do peito” (LANG, 2002, p. 317).

Os cisnes já tinham aparecido numa peça anterior de Marina Carr: em *The Mai*, estavam associados ao abandono da mulher pelo marido; da mesma forma, na lenda do Lago Owl, os cisnes parecem entender a tristeza que habita o coração do amante deixado só pela partida (morte) da amada. Entende-se, através do mito irlandês “Os filhos de Lir”, a desaprovação de um vizinho quando Robert (marido de *The Mai*), com uma arma, arranca a cabeça de um filhote de cisne que estava se alimentando inocentemente. Não é só a gratuidade do gesto violento, mas toda uma tradição que é evocada. Ainda em *The Mai*, Millie sente-se como “lutando com um cisne negro que tenta arrastá-la para baixo” (CARR, 1999, p. 184)<sup>113</sup>. Essa peça termina com os cisnes alçando vôo, quando Millie recorda a longa espera da mãe, sempre à janela.

---

<sup>113</sup> “[...] wrestling with a black swan trying to drag me under.”

Em *By the Bog of Cats*, o cisne negro assume um duplo simbolismo: ele é a mãe, por um lado, e é também a morte / a vida. Hester Swane, como mãe de Josie Kilbride, deu-lhe a vida, mas vai também tirar-lhe essa mesma vida. No *Bog of Cats* permanecerão para sempre Hester, sua filha e o cisne negro, substituto da mãe da protagonista.

Outro aspecto da peça *By the Bog of Cats* que também constitui, ao lado dos *bogs*, dos “cisnes”, do sobrenatural e do tema do exílio, um sinal de identidade irlandesa é o dialeto empregado nas peças: o dialeto de Midlands. É inegável que existe uma conexão entre língua e cultura, língua e raça. Joshua A. Fishman estabelece que cerimônias, rituais, canções, maldições, orações, leis, instruções, conversas são atos da fala e, portanto, a linguagem é parte importante da cultura de um povo. Tão intimamente ligadas estão as áreas da linguagem e da cultura que desvios da linguagem ou perda de uma linguagem intimamente associada à cultura é sinal de mudanças, deslocamento ou destruição dessa mesma cultura. Entre os irlandeses, a sobreposição da língua inglesa, como ato de dominação, desencadeou a morte do idioma nativo que os irlandeses tentaram fazer reviver em diversos momentos da história da nação. Aqui, a dramaturga faz questão de introduzir um dialeto que identifica as personagens como irlandesas, que se expressam de uma maneira a transmitir seu modo de pensar, que se faz com palavras. Preserva-se, assim, aquilo que Raymond Williams define como “estrutura de sentimento”. Williams sublinha que o estilo não é uma “qualidade abstrata”; é, em vez disso, “inseparável da substância das idéias e dos sentimentos expressos” (WILLIAMS, 1991, p. 74)<sup>114</sup>.

O dialeto de Midlands é empregado por todas as personagens da peça, numa indicação de que todas as personagens estão integradas num mesmo espaço geográfico,

---

<sup>114</sup> “[Style is known, not as] an abstract quality, but as inseparable from the substance of the ideas and feelings expressed.”



marcadamente irlandês, que todas elas comungam o mesmo código lingüístico e que nenhuma delas detém um conhecimento que as distinga e que se revele pelo uso da língua. Podemos dizer, então, que a linguagem comum nivela as diferentes classes sociais e determina a sua igualdade em relação à cultura e à educação. Primordial é o fato de que o dialeto de Midlands se apresenta como uma corruptela do Inglês, língua que foi imposta aos dominadores sobre o povo irlandês, e assim, temos, de início, uma resistência à assimilação da língua imposta. Se prestarmos atenção às personagens da peça, que utilizam o mesmo código lingüístico, percebemos que, apesar do nivelamento, subsiste claramente uma diferença nos discursos. É que, sendo a palavra um “fenômeno ideológico por excelência”, segundo a idéia de Bakhtin, deve haver forçosamente, seja no nível sintático ou no nível semântico, algo que diferencie o discurso de Hester (uma *tinker*) do discurso de Xavier Cassidy (o dominador); além disso, esses discursos são acompanhados de gestos e de movimentos corporais, da entonação apropriada, e é através de todos esses elementos que se revelam com maior clareza as características das personagens em cena.

Hester é uma mulher dividida, como ela mesma declara a Caroline, na primeira vez que se encontra, em cena, com a futura mulher de Carthage:

Hester: [...] Ouça agora, Caroline, há duas Hester Swanes, uma que é boa e gosta muito de você apesar de seu tratamento baixo comigo. E a outra Hester, bem, ela poderia passar uma faca pelo seu rosto, marcar você toda sem pestanejar.

(CARR, 1999, p. 285)<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> “ Hester: [...] Listen to me now, Caroline, there’s two Hester Swanes, one that is decent and very fond of ya despite your callow treatment of me. And the other Hester, well, she could slide a knife down your face, carve ya up and not bat an eyelid.”

Ao contrário do que ocorre em *Medéia*, em que não há o encontro da heroína com a rival, Caroline vem até Hester para lhe oferecer todo o dinheiro que tem, dado pelo pai, para que esta se afaste. Caroline tem a metade da idade de Hester e na cena em que se dá o diálogo com a protagonista, Caroline está usando seu vestido de noiva, já pronta para a cerimônia. A fragilidade de Caroline no confronto com Hester nessa cena é evidente; a jovem age impulsionada pelos meios que conhece – o poder do dinheiro –, que a protagonista recusa. A fala de Hester é acompanhada do gesto de agarrar o cabelo de Caroline e puxá-lo. Se ela, a protagonista, nada faz contra essa jovem que está lhe tirando Carthage, é porque seu conflito interior reflete uma polêmica exterior. Contra o poder do dinheiro, Hester coloca outros valores que estabelecem vínculos mais fortes. Ela é boa com Caroline, de quem cuidou quando ela ficou órfã de mãe, da mesma forma que é afetuosa e carinhosa com Josie, sua filha. Ou seja, tanto Josie quanto Caroline apelam para o lado maternal de Hester – e seu drama é justamente ter sido abandonada pela mãe, de quem tenta, apesar das evidências em contrário, guardar uma imagem boa. A crença de Hester de que a mãe voltará ao Bog of Cats é o que faz com que ela lute e não aceite proposta alguma para sair de lá. Todos os atos de Hester são pautados por sua ligação com a própria mãe, que se confunde com o espaço – o Bog of Cats. A sua parte má, violenta, vem à tona quando ela se sente ameaçada de expulsão desse lugar porque isso representa para ela o afastamento definitivo e a impossibilidade de reencontro com a mãe. A figura que encarna essa ameaça não é Caroline, mas Xavier Cassidy. Este se apresenta, em sua primeira entrada em cena, com roupas formais, porque é o dia do casamento de sua filha, mas no último ato, após a cerimônia, sua personalidade revela-se por inteiro. A rubrica informa: “Xavier Cassidy aparece por trás dela [Hester] vindo das sombras, demoníaco, com o rosto

vermelho, meio bêbado, carregando uma arma” (CARR, 1999, p. 328)<sup>116</sup>. A arma é o signo da violência que marca a personalidade de Cassidy. Seu discurso revela sua prepotência: “Eu expulsei sua mãe daqui e vou expulsar você também como se você fosse uma lebre assustada” (CARR, 1999, p. 328).<sup>117</sup>

Hester não assimila o discurso do outro, não incorpora o discurso alheio, não esconde o que pensa. Não aceitar a palavra do outro significa que ela também não aceita a autoridade de quem a enuncia, sabendo que dessa forma não se submete, e é justamente isso que causa sua expulsão do sistema. Hester acusa Xavier Cassidy de ter provocado a morte de seu próprio filho e de sua esposa, e não se intimida diante da fúria do adversário. Os movimentos do corpo acompanham a determinação das palavras da protagonista e seu enfrentamento da autoridade: luta com Cassidy, declara não ter medo dele nem mesmo por ele estar armado. No final dessa cena, Hester vence o embate e é ambígua em suas palavras, dando a dupla impressão de ter vencido (ela ri e ridiculariza Cassidy) e de ter capitulado. A fala de Hester interrompe-se com a entrada de Carthage, mas o seu recado é dado:

Hester (ri): Você está suando. Sempre soube que você era um grande covarde. Não se preocupe, vou embora hoje à noite, mas não do modo como você ou como qualquer outro espera. Você me chama de

bruxa, Cassidy? Isso não é nada, só espere para ver a verdadeira –  
(CARR, 1999, p. 331)<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> “Xavier Cassidy comes up behind her from the shadows, demonic, red-faced, drink taken, carries a gun.”

<sup>117</sup> “I ran your mother out of here and I’ll run you too like a frightened hare.”

<sup>118</sup> “Hester (*laughs at him*) You’re sweatin’. Always knew ya were yella to the bone. Don’t worry, I’ll be lavin’ this place tonight, though not the way you or anywan else expects. Ya call me a witch, Cassidy? This is nothin’, you just wait and see the real -”

Convencido de que não existe nada mais importante no mundo do que a posse de terras, Cassidy diz para Carthage: “Não há nada além de terra, rapaz, nada! E um fazendeiro de verdade nunca deveria pensar de outra forma!” (CARR, 1999, p. 332)<sup>119</sup>. Sendo essa a preocupação central de Cassidy, conclui-se que a família fica em segundo plano – ele está satisfeito com o casamento da filha com Carthage porque este pode ser útil para a continuação de seus negócios. A terra pertence a Cassidy por direito legal – embora a ironia da situação seja intensa, já que ele age violentamente, apresentando-se armado para expulsar os que podem atrapalhar os seus negócios – e aqui se coloca o problema da justiça e da legalidade que legitimam a violência. Esta personagem apresenta-se, pois, como o antípoda de Hester, para quem a terra tem um significado mais profundo, não estando ligada a transações comerciais. A terra é de Hester, não uma posse legal, pois ela não tem recursos para se apropriar dessa terra, mas é a posse por direito moral. A própria denominação do espaço corrobora esse direito: a dona legítima do Bog of Cats é a Catwoman, desdobramento de Hester. No discurso de Cassidy, há essa preocupação com documentos e assinaturas, modos que a sociedade tem para a legalização. Hester ofereceu-lhe uma parcela em dinheiro para reaver as terras que tinha vendido num momento em que “não estava raciocinando direito” e “estava sendo coagida e ameaçada de todos os lados”, mas agora que recuperou a auto-estima tem certeza de que deseja permanecer no Bog of Cats. O fazendeiro, entretanto, é inflexível: “Negócio é negócio” (CARR, 1999, p. 293).<sup>120</sup>

O discurso que se apóia na legalidade expressa através de assinatura de papéis contamina Caroline – “você assinou” – e Carthage – “ele [Xavier] vai assinar para passar a

---

<sup>119</sup> “There’s nothin’ besides land, boy, nothin’. And a real farmer would never think otherwise.”

<sup>120</sup> “Hester; [I ...] was bein’ coerced and bullied from all sides [but I have regained my pride and it tells me I’m stayin’] / Xavier: [...] A deal’s a deal.”

fazenda em meu nome hoje à noite”, mas não é assimilado por Hester: “Pedaços de papel, escrever não significa nada, o que é assinado pode ser facilmente apagado” (CARR, 1999, p. 283/289)<sup>121</sup>. Os discursos se respondem e mostram um conflito insolúvel entre as personagens. Na marcha do progresso, os *tinkers* precisam ser eliminados e Hester reconhece isso: “A verdade é que vocês querem me eliminar, fazer de conta que eu nunca existi” (CARR, 1999, p. 315)<sup>122</sup>. No final, ao se ferir mortalmente com a faca, Hester deixa sua marca de sangue indelével sobre aquela terra. A fala de Monica encerra a peça: “Hester – ela se foi – Hester – Ela arrancou seu coração – ele está lá em cima de seu peito como um pássaro de penas escuras” (CARR, 1999, p. 341)<sup>123</sup>.

Como foi assinalado no início deste capítulo, além do processo da reescritura, registram-se algumas alusões na peça. Esta cena final, por exemplo, somada ao nome da protagonista, sugeriu, para Clare Wallace, uma aproximação entre a protagonista de *By the Bog of Cats* e a personagem principal do romance do escritor norte-americano Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*. Wallace nota que tanto Hester Swane como Hester Prynne são mães de filhas ilegítimas e, sobretudo, que a “letra escarlate de Hester tomará, enfim, o formato de seu próprio coração, retirado de seu peito na cena final da peça” (WALLACE, 2003, p. 61).<sup>124</sup> Ao reconhecimento feito por Wallace seria interessante acrescentar qual a função dessa alusão apenas implícita. A relação evocada coloca lado a lado dois tipos de sociedades em diversos momentos históricos. Hester Prynne cometeu um pecado pela prática do adultério e, em consequência, infringiu as leis morais de uma

---

<sup>121</sup> “[...] sure ya signed it” (p. 283); “[He...] signin’ his farm over to me this evenin” (p. 298); “Bits of paper, writin’, means nothin’, can aisy be unsigned” (p. 283).

<sup>122</sup> “The truth is you want to eradicate me, make out I never existed -”

<sup>123</sup> “Hester – She’s gone – Hester – He’s cut her heart out – it’s lyin’ there on top of her chest like some dark feathered bird.”

sociedade puritana de meados do século XVII. A condenação de Hester Swane, no final do século XX, não é meramente por desvios de comportamento, mas sobretudo por questões econômicas. Estabelecida a relação entre as duas personagens, enfatiza-se o fator que rege cada uma das sociedades focalizadas.

A única alusão explícita na peça de Marina Carr é a uma personagem shakespeariana explicitada na fala da Sr<sup>a</sup>. Kilbride, que gosta de se referir às suas economias e que, orgulhosa de seu belo e dispendioso par de sapatos, diz que, para comprá-lo, teve que economizar “como um Shylock” (CARR, 1999, p. 304)<sup>125</sup>, numa referência direta ao rico judeu de *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare. Novamente, pela evocação, sublinha-se o comportamento de uma personagem que não apenas guarda o seu tesouro, mas faz questão de gastar dinheiro em função de sua condição de novo-rico, que sente satisfação em ostentar seu poder econômico. Uma outra alusão, implícita, é a Dido, figura histórica que comparece na *Eneida*, de Virgílio, e em outras obras que tratam da fundação de Cartago, por volta de 814 a.C. A marcação, porém, não é clara nem direta – nem mesmo podemos dizer que seja intencional. A rainha de Cartago é evocada por causa do nome de uma das personagens de *By the Bog of Cats: Carthage*. Ativada esta relação, podemos pensar em algumas das características e ações de Dido que a aproximam de Hester, a protagonista da peça de Carr. Dido, cujo nome significa etimologicamente “andarrilho”, é considerada o arquétipo do *outsider*. Hester Swane é marginalizada e sofre uma ameaça de exílio, o que poderia transformá-la igualmente numa nômade. Na *Eneida*, Dido, abandonada por Enéas, reage com fúria: manda construir uma pira para queimar tudo

---

<sup>124</sup> “Hester’s scarlet letter will ultimately take the shape of her own heart, cut out of her chest in the play’s final scene.”

<sup>125</sup> “I saved like a Shylock for them, [...]”

o que lhe trouxesse recordações dele e, por fim, deixa-se cair sobre a espada que ele lhe havia dado. Hester, abandonada por Carthage, incendeia a propriedade, incluindo o gado e a casa onde morou com ele; por fim, mata-se, utilizando-se de uma faca afiada. Quando a alusão é implícita, procuram-se relações que possam fazer sentido entre os textos. Nesse caso haveria uma ligação de Dido, também chamada de Elissa, com a Sra. Kilbride, mãe de Carthage, pelo fato de seu primeiro nome ser Elsie. Isto reforçaria, ainda que obliquamente, o sentimento incestuoso de mãe para filho, que é explicitado na peça através de um ato falho da Sra. Kilbride. No dia do casamento do filho ela se atrapalha em seu discurso de saudação aos noivos: “E se Carthage for um bom filho para Caroline, tanto quanto tem sido um bom marido para mim [...]” (CARR, 1999, p. 311).<sup>126</sup>

Podemos observar também a mistura de gêneros em *By the Bog of Cats*, encontrando-se na peça elementos que remetem à tragédia e ao melodrama.

Das três partes do enredo da tragédia - a peripécia, o reconhecimento e o patético<sup>127</sup> – só a última está presente em *By the Bog of Cats*; entretanto, é possível o enredo simples da tragédia, sem reconhecimento ou peripécia, correspondendo ao que Aristóteles, chama de “ação simples”: “Chamo ação simples aquela cujo desenvolvimento [...] permanece uno e contínuo e na qual a mudança não resulta nem de peripécia, nem de reconhecimento” (ARISTÓTELES, 1964, p. 281). A peça de Carr apresenta dois atos patéticos, aqueles que, por excelência, ocorrem na *philia* (relação de aliança): a irmã que mata o irmão, a mãe que mata a filha.

---

<sup>126</sup> “And that if Carthage will be as good a son to Caroline as he’s been a husband to me [...]”

<sup>127</sup> Daisi Malhadas chama a atenção para o fato de o PATÉTICO ser definido como PRÁXIS por Aristóteles: “uma ação que causa dano ou sofrimento, como as mortes em cena, as dores intensas, os ferimentos e tudo quanto a isso se assemelhe.” (MALHADAS, 1999, p. 75)

Por outro lado, torna-se evidente que *By the Bog of Cats* apresenta poucas características do trágico dentro da concepção clássica. O trágico é produzido por um conflito insolúvel por causa de uma fatalidade que se abate sobre o ser humano e não podemos dizer que o conflito entre Hester e Xavier Cassidy fosse de fato insolúvel, assim como também não há propriamente o “mal trágico” para o qual não há remédio, pois haveria, sim, solução, desde que a justiça protegesse também os marginalizados, reconhecendo seus direitos, inclusive de aceitar que Hester repensasse a venda de terras que lhe pertenciam. Em todo o caso, a heroína realiza uma ação trágica ao sacrificar-se voluntariamente, e o faz porque se sente dilacerada por exigências contraditórias - a sua necessidade de permanecer no Bog of Cats e o decreto de sua expulsão de lá por Xavier Cassidy. Hegel expressa esse dilaceramento do herói quando propõe sua definição de trágico: “O trágico consiste nisto: que, num conflito, os dois lados da oposição têm razão em si, mas só podem realizar o verdadeiro conteúdo de sua finalidade negando e ferindo a outra potência que também tem os mesmos direitos, e que eles se tornam culpados em sua moralidade e por essa própria moralidade”. Hegel explica também que o tema da tragédia é o divino, mas “o divino em sua realização humana através da lei moral” e que a “ordem moral do mundo, ameaçada pela intervenção parcial do herói trágico no conflito de valores iguais, é restabelecida pela justiça eterna quando o herói sucumbe” (HEGEL, apud PAVIS, 1999, p. 417). Ora, de acordo com a lei moral, Hester teria o direito de permanecer em sua terra. Ela deveria, pois, receber ajuda e proteção de um poder mais elevado, que está ausente, que não existe. São os homens a se governarem a si mesmos, e a se governarem muito mal. A peça de Carr afasta-se ainda mais da concepção clássica do trágico se levarmos em conta a ausência da reconciliação que proporcionaria a prevalência da ordem moral.



Entretanto, há um forte componente do trágico presente em *By the Bog of Cats*: o destino, que pode aparecer sob a forma de uma fatalidade ou de algo que esmaga o herói. Este, por sua vez, conhece essa “instância superior” e aceita o confronto, mesmo sabendo de antemão que irá perder. Na peça em questão, a hereditariedade concorre para o cumprimento do destino de Hester.

A questão da liberdade e do sacrifício é outro aspecto importante do trágico. Hester manifesta sua liberdade, aceita a fatalidade, aceita o desafio, aceita lutar; assume a sua falta, dispõe-se a morrer para afirmar sua liberdade. Portanto, submeter-se ao destino não significa ausência de liberdade de escolha. Como explica Daisi Malhadas discorrendo sobre a tragédia grega, a submissão ao destino não faz do homem “um títere dos deuses, como uma certa interpretação de *moira* poderia fazer crer. Como se traduz *moira*, habitualmente, por destino, é comum julgar-se o homem sujeito à fatalidade: nunca tomaria livremente um rumo, mas sempre seria impelido a trilhar um caminho, a agir sem o concurso de sua vontade” (MALHADAS, 1999, p. 78). Assim, Hester tem a liberdade de permanecer – e morrer – ou de se afastar. Sua escolha leva-a a cumprir a profecia da mãe, Josie; paradoxalmente, podemos dizer que ela é forçada a escolher, mas, mesmo assim, tem liberdade de escolha.

Hester traz consigo a falha trágica (a *hamarthis*), o trauma do abandono que não conseguiu superar. *By the Bog of Cats* tem unidade de ação, que se concentra no drama de Hester Swane, que não se submete à nova ordem social, cuja autoridade, exercida através do poder econômico e da violência, é representada pelo antagonista, Xavier Cassidy. A peça aponta para uma nova ordem emergente, mas insatisfatória.

Numa concepção moderna, que supera o sistema clássico do trágico, considera-se que “quando por trás do destino do herói trágico adivinha-se um pano de fundo histórico, a

peça perde seu caráter de tragédia do indivíduo para chegar à objetividade da análise histórica” (PAVIS, 1999, p. 419). Neste sentido, Cassidy, Father Willow e Hester representam, respectivamente, classes sociais em ascensão, em decadência, e em fase de erradicação. Em *By the Bog of Cats* há um resíduo trágico pela perda gradativa de elementos que caracterizam todo um povo. Não há luta pela preservação deste estado primitivo. Hester resiste e vai permanecer como lembrança que sempre voltará a incomodar a nova classe social dominante, enquanto a Catwoman, que permanece viva, já está velha e, sendo sábia, nada fará, como não fez, a não ser prever um futuro que não traz felicidade. O trágico se instaura em *By the Bog of Cats* se aceitarmos as teorias que “põem em relevo o papel de forças transcendentais e do destino” (MALHADAS, 1999, p. 78). A abertura da peça de Marina Carr, com o Ghost Fancier anunciando que veio buscar Hester, não sem um toque de humor, já que ele se confundiu quanto à hora certa de levar a protagonista consigo, estabelece essa força transcendental e o cumprimento do destino da protagonista: ao final da peça, Hester dança a sua dança de morte com esse ser sobrenatural.

Além dos elementos trágicos, a peça de Carr apresenta também elementos do melodrama clássico e do melodrama romântico. Como se sabe, o melodrama clássico apresenta, como eixo da intriga, um malvado poderoso que persegue sua vítima, mas no final, a Fatalidade transforma-se em Providência, segundo a convicção de que o bem sempre há de vencer. Nesse gênero, as cenas são de grande impacto e a música acompanha as ações das personagens, de modo a descrevê-las, tornando o impacto ainda maior. Por volta de 1820, com a mudança de valores, houve a introdução de novos elementos na temática anterior e, assim, o melodrama romântico passa a valorizar os marginais, os bandidos que, em vez de serem derrotados no final, podem passar à categoria de heróis.

Nessa nova face do melodrama, a Fatalidade não se converte em Providência e os protagonistas podem morrer na cena final.

São elementos do melodrama clássico em *By the Bog of Cats* as cenas espetaculares do incêndio e do suicídio de Hester. Também o fantasma de Joseph Swane, que aparece entre as chamas, com a camisa e a calça tingidas de sangue e com uma ferida na garganta, tem forte apelo visual e emocional, enquanto a morte violenta de uma criança – Josie – desperta sentimentos de surpresa e compaixão. Por outro lado, a música acompanha e sublinha a ação. A rubrica informa que as duas canções-tema devem ser gravadas para serem utilizadas durante a peça. A partitura não é fornecida, mas a letra sugere que, como no melodrama, a música seja expressiva e descritiva, tendo como função principal a emotiva. Josie Swane, mãe ausente de Hester, marca sua presença através da voz gravada, uma maneira de exteriorizar o drama interno de Hester, que relembra a mãe o tempo todo. Uma das canções – *The Black Swan* – fala do desejo de Josie de ser um cisne negro, com asas que lhe permitissem voar para longe; a outra – *By the Bog of Cats* – fala do pântano, lugar de sonhos e promessas vãs, ao qual ela, Josie, retornará viva ou em espírito, para se encontrar com a pessoa a quem ama (Hester identifica-se com essa pessoa amada e crê que a canção foi feita para ela).

A rigor, Hester foge ao estereótipo da heroína do melodrama clássico: não é a esposa exemplar, não chora, não é a mulher virtuosa que, após sofrer as perseguições de um opressor, é recompensada no final. Hester bebe e fuma, é impulsiva, capaz de incendiar e matar. No entanto, podemos ver essa personagem como o retrato das crianças que sofrem a angústia do abandono, típico desse gênero. Forte e decidida, a derrota de Hester advém do fato de não ter conseguido ultrapassar a condição de menina órfã, impedindo-se de se desenvolver plenamente. De modo confuso, ela tenta proteger a filha para que esta não

venha a sofrer, porque vê nela um prolongamento de si própria, temendo, por outro lado, seus próprios impulsos, sobre os quais não tem controle. Hester não sabe lidar com uma divisão interna causada pela problemática inicial, de perda e rejeição. Seu conflito foi desencadeado, no entanto, por um opressor. Em *By the Bog of Cats*, o elemento melodramático do opressor que atormenta sua vítima é representado por várias personagens. O primeiro desses opressores é Josie Swane, a mãe nada amorosa, que nunca se importou seriamente com a filha, fato que Hester teima em não admitir. O outro opressor é Carthage, que não cumpriu sua promessa de casar-se com Hester, nem se sensibiliza com seu sofrimento. Também são opressores a Sr<sup>a</sup>. Kilbride, que nunca aprovou a ligação do filho com Hester, e Xavier Cassidy, que parece sentir prazer em atormentar Hester ao tentar desfazer sua ilusão de que a mãe a amava. Todas essas personagens contribuem para que a angústia da protagonista aumente até chegar a um ponto insustentável.

No melodrama romântico, como foi assinalado, os marginais podem passar a heróis. Assim é Hester, que se orgulha de seu sangue de *tinker* e desafia os poderosos. Também, como neste tipo de melodrama, a Fatalidade não se transforma em Providência. Esta poderia ter vindo através do Father Willow, a quem Hester apelou para que intervisse no sentido de impedir sua expulsão da comunidade. Mas o padre, personagem tão atrapalhada que chega a esquecer as palavras cerimoniais ao celebrar o casamento de Caroline e Carthage, revela-se impotente para atender ao pedido de Hester, pois, segundo ele próprio, ninguém lhe daria ouvidos.

A utilização de elementos trágicos e de elementos melodramáticos não representa um retrocesso na produção teatral de Marina Carr, que começou sua carreira, como vimos, pela vanguarda. Há uma subversão pela mistura dos gêneros e, ainda que muitos críticos desvalorizem *By the Bog of Cats* por essa vertente melodramática, é preciso ver que o

melodrama pode ser entendido, de acordo com a proposta de Michael Hays e Anastassia Nikolopoulou, como uma forma moderna, que se renova constantemente e que “pode abrir discussões sobre nação e classe”, funcionando também como “um meio de revisar noções de valores e comportamentos” (HAYS e NIKOLOPOULOU, 1996, xi).<sup>128</sup>

Em *Ariel* (2002), peça mais recente de Marina Carr, há novamente o retorno aos mitos clássicos, novamente Eurípides vai ser o ponto de partida, mas o dado inovador é que uma das personagens, um artista, vai conseguir se livrar do peso da herança representada pela família e procurar seu próprio caminho. Stephen não sucumbe como aconteceu com Hester e, embora seja uma personagem secundária, ele representa a própria trajetória da dramaturga que terá, por fim, a consciência de ter exorcizado o peso de influências. A forma como se processa essa abertura que leva à libertação será examinada no capítulo a seguir.

---

<sup>128</sup> “[If the melodrama] can open issues of nation and class, it can, of course, also function as a means of revising notions of value and behavior.”

## CAPÍTULO 3

### A conjunção de três pré-textos em *Ariel*

**The bloody-dimmed tide is loosed, and everywhere  
The ceremony of innocence is drowned  
The best lack all conviction, while the worst  
Are full of passionate intensity.**

William Butler Yeats

Em suas três peças mais recentes, Marina Carr trabalha, implícita ou explicitamente, com mitos da tradição ocidental – Medéia em *By the Bog of Cats* (1998), como vimos no capítulo anterior; Zeus e os deuses do Olimpo em *On Raftery's Hill* (2000) e o ciclo dos Atridas em *Ariel* (2002) -, sendo que a presença desses mitos corresponde a um impulso para universalizar conflitos e temas. Ao mesmo tempo, a dramaturga conserva a tradição local, através da linguagem – o dialeto de Midlands – e demarca claramente o espaço, também um sinal de identidade irlandesa. Com esses elementos, Carr fornece um diagnóstico da sociedade, ou, mais precisamente, dos conflitos presentes no âmbito

familiar. As situações problemáticas do núcleo familiar ficam restritas a um mundo fechado em *On Raftery's Hill* (2000), mas se expandem para a esfera pública em *Ariel*. Em nenhuma das outras peças fica tão evidente, como nesta, a pressão do legado dos pais sobre os filhos. Em nenhuma outra há tantas mortes.

Tal como em *By the Bog of Cats*, a dramaturga volta a se inspirar em Eurípides, desta vez tomando *Ifigênia em Áulis* como ponto de partida. Em entrevista a Melissa Sihra, num momento em que ainda estava revisando seu trabalho, Marina Carr declarou que a idéia para escrever uma nova peça lhe veio quando estava elaborando o programa para essa tragédia de Eurípides, a pedido de Judy Friel, do Abbey Theatre, no início de 2001. Ressalta que *Ariel* não é uma “versão” da tragédia grega, uma vez que não apresenta a mesma ordenação do enredo; mesmo assim, “tudo o que acontece em *Ifigênia*” acontece nessa peça, para a qual a autora tinha inicialmente pensado dar o título de *Destiny* (CARR, apud SIHRA, 2001, p. 55).<sup>129</sup> A alteração de *Destiny* para *Ariel* é um dado significativo; ao eleger como título definitivo o nome de uma das personagens de *A Tempestade*, de William Shakespeare, a dramaturga expande a abrangência de sua peça, como procuraremos demonstrar no decorrer deste capítulo.

Tal como acontece em *Ifigênia em Áulis*, assistemos em *Ariel* ao sacrifício de uma jovem, realizado pelo próprio pai, para cumprir uma exigência divina. Entretanto, o distanciamento entre os dois textos fica evidente quando se atenta para as formas como se dá esse sacrifício, em nome de quem e com quais fins. Observamos, de fato, que *Ariel* apresenta, em relação a *Ifigênia em Áulis*, desvios mais acentuados do que os verificados

---

<sup>129</sup> “I would hardly call my play a ‘version’ of *Iphigenia* because it is so loosely based. [...] It doesn’t follow the plot order but everything that happens in *Iphigenia* happens in *Destiny*”.

entre *By the Bog of Cats* e *Medéia*. Uma das razões para isso é que, na verdade, Marina Carr utiliza-se aqui de três pré-textos. Com sua ação prolongada, *Ariel* estende-se para além do sacrifício que encerra a peça de Eurípides e abarca também duas das três peças que compõem a *Oréstia*, de Ésquilo. Na verdade, somente o primeiro ato é a reescritura de *Ifigênia em Áulis*, e, mesmo assim, a dramaturga não adota o final da peça de Eurípides, que termina com a chegada de um mensageiro para anunciar que a heroína não morrerá. O desaparecimento de Ariel, que corresponde a Ifigênia, é definitivo, de modo que Marina Carr adota a versão mais cruel do mito, que lhe permite o encadeamento com as peças de Ésquilo. Para esse trágico não houve o salvamento de última hora e a morte de Ifigênia desencadeia os atos de vingança primeiro contra Agamêmnon e depois contra Clitemnestra, tópico que ocupa as duas primeiras peças da *Oréstia* e que serão aproveitadas por Carr para os dois atos seguintes de *Ariel*. Assim, o segundo ato baseia-se em *Agamêmnon* e o terceiro ato, em *Coéforas*.

De qualquer forma, a atenção da dramaturga volta-se para um determinado período – o século V a.C. – em que a Grécia estava passando por intensas modificações. De acordo com Simon Goldhill, esta foi uma época de guerras externas (contra os Persas) e de tensões internas nas pólis, entre uma elite rica, proprietária de terras, e o restante da população, que não tinha esses privilégios. A esses dois aspectos soma-se ainda um terceiro – o conflito do imperialismo ateniense e espartano no mundo grego: “A maior parte do século V, portanto, foi dominada por divisões internas e por conflitos externos tanto entre as pólis como entre a Grécia e seus vizinhos” (GOLDHILL, 1997, p. 4).<sup>130</sup> O estudioso enfatiza a importância dos debates que acompanhavam os acontecimentos, em que se discutiam as “violentas

---

<sup>130</sup> “Much of the fifth century, then, was dominated by internal division and external conflict both between *poleis* and between Greece and her neighbours”.



sublevações políticas deste período” (GOLDHILL, 1997, p.2)<sup>131</sup>, no momento mesmo em que estavam se processando, tanto em relação às questões internas como em relação à política externa. Esses debates públicos a respeito do processo e dos princípios das mudanças guiavam-se pelo amor que os gregos tinham à liberdade, à sua independência, ameaçada por inimigos

poderosos; por outro lado, constituem uma demonstração do espírito democrático que respondia pelo governo em Atenas durante todo o século V a.C., época das grandes tragédias gregas.

Os dois trágicos que são aproveitados por Marina Carr, Eurípides (480-406 a.C.) e Ésquilo (525-456 a.C.), têm, no entanto, perspectivas diferentes, bem como Ésquilo tem uma visão de mundo diversa da de Homero em quem se baseou para escrever *Oréstia*. O contexto histórico determina a mudança de ponto de vista, como explica Colin Teevan:

Ésquilo, tendo escrito no zênite da pompa de Atenas, examinou de que maneira a democracia e a civilização saíram da barbárie e da superstição – e, por isso, o ato bárbaro inicial não é explorado; Eurípides, escrevendo na época do declínio de Atenas, parece sugerir que o passado bárbaro não está completamente enterrado e está sempre espreitando sob a superfície, mesmo se oculto com a linguagem da convicção política e da democracia” (TEEVAN, 1999, xviii / xix).<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> “[What is perhaps most remarkable, however, is not merely the violent political upheavals of this period, but the fact that they were accompanied by an intense, public and sophisticated debate about the processes and principles of change as they were taking place.”

<sup>132</sup> “Aeschylus writing at the zenith of Athens’ pomp, examines how democracy and civilization evolved out of barbarism and superstition – the initial barbaric act is not explored; Euripides, writing at the time of Athens’ decline, seems to suggest that the barbaric past has never quite been escaped and is always lurking under the surface, even if veiled with the language of political conviction and democracy.” (Obs. O autor dessas considerações, Colin Teevan, é um dramaturgo irlandês, de Belfast, que escreveu *Iph...*(1999), reescritura que combina *Ifigênia em Aulis*, de Eurípides, e *Agamêmnon*, de Ésquilo. Na introdução à sua peça, faz observações pertinentes em relação aos dois trágicos gregos.)

O “ato bárbaro inicial” a que Teevan se refere é o sacrifício de Ifigênia, que vai determinar a vingança de Clitemnestra contra Agamêmnon. Na época em que Eurípides escreveu sua peça – na Atenas do ano 406 a.C. – o que se tem é “uma sociedade à beira da autodestruição, onde as lutas intestinas entre tribos e facções afastaram qualquer sentido de *república* (coisa pública)”; tem-se aí o retrato de “uma sociedade esgotada pela tragédia, onde o expediente político substituiu a ética e onde as palavras de sacerdotes e profetas perderam a credibilidade. Cada um tem sua agenda pessoal” (TEEVAN, 1999, p. xiv).<sup>133</sup> Esse é o viés pelo qual Marina Carr aproveita a peça de Eurípides. O individualismo e o descrédito nas palavras de religiosos e políticos são dois tópicos presentes em *Ariel*.

O contexto histórico em que se insere a peça de Marina Carr é o da República da Irlanda (Eire) contemporânea, esse pequeno país com uma área de 70 285km<sup>2</sup>, o que equivale a uma área cerca de 3,5 vezes menor que a do Estado de São Paulo, no Brasil. A economia da Irlanda recebeu um impulso acentuado entre 1995 e 2001, com grande desenvolvimento no setor industrial. Na última década, o governo irlandês implementou uma série de medidas destinadas a impulsionar a economia: controle da inflação, diminuição de impostos, qualificação da mão-de-obra, criação de instituições para promover investimentos estrangeiros no país. Em 2004, a Irlanda figurava em quinto lugar entre os dez territórios com maior grau de liberdade econômica. Conhecida como o Tigre Céltico, a Irlanda é um dos países da União Européia que apresentam maior renda *per capita*. Refletindo sobre a situação irlandesa às vésperas do século XXI, Fergus Finlay (*Cork Examiner*, 31/12/1999) afirmou:

---

<sup>133</sup> “This is the remnants of a society – Athens of 406 B.C. – a society on the brink of self-destruction, where factionalism and tribal infighting has replaced any sense of *res publica*. A society exhausted by tragedy, where political expedience has replaced ethics and where the words of priests and prophets are no longer to be trusted. Everyone has a personal agenda.”

Agora somos ricos de uma maneira que ultrapassa tudo que imaginamos [...] Ricos a ponto de a pobreza começar a ser definida como a ausência de um segundo carro. Nós adoramos consumir, gastar, possuir [...] Ser informado de que a economia seria agora prioritária, que os valores da comunidade tinham que ser colocados em segundo lugar e que esta era a política oficial do governo –

constituiu um rude despertar para muita gente que se preocupava com o declínio da vida cívica.

(FINLAY, apud MERRIMAN, 2003, p. 150-1).<sup>134</sup>

Tal preocupação com valores cívicos, morais, que passam a ser secundários, mostra que nem tudo está no lugar, que o crescimento econômico que deveria promover o bem-estar social não é suficiente para inibir desequilíbrios na sociedade. Nos últimos anos da década de 1970, registraram-se escândalos envolvendo a Igreja; também persistia a violência no Norte com as ações terroristas do IRA (o exército republicano irlandês) e das forças paramilitares de Ulster, com ressonância na República da Irlanda; registrou-se ainda um fortalecimento do movimento feminista, tornando pública, entre outras coisas, a violência contra a mulher, com estatísticas assustadoras: mais de metade das mulheres assassinadas no ano de 1998 foram-no por seus companheiros ou maridos. A violência é outro dos tópicos presentes em *Ariel*.

O ponto de partida de Marina Carr é, pois, *Ifigênia em Áulis*, representada pela primeira vez em 405 a.C., após a morte de Eurípides. Trata-se de uma peça sobre cuja

---

<sup>134</sup> “Now we are rich beyond our widest dreams [...] Rich to the point where poverty is beginning to be defined as the absence of a second car. We love to consume, to spend, to have [...] To be told that the economy was the priority now, that community values had to take second place, and that this was official

autenticidade pairam questionamentos. Colin Teevan, reportando-se a Denys L. Page, autor de *Actor's Interpolations in Greek Tragedy* (1930), afirma que a peça que chegou até nós sofreu acréscimos, foi expandida e concluída por outros: pelo filho do trágico grego (também chamado Eurípides), por atores que tentaram tornar a peça mais interessante, dando destaque à figura de Aquiles e, ainda, por escritores que seguiam o estilo da Comédia Nova. Comentadores antigos e modernos apontam defeitos de redação e de métrica na parte final da peça. A cena em que o mensageiro descreve o sacrifício, trazendo a boa nova de que Ifigênia não morrera, por intervenção da deusa Ártemis, é vista como um acréscimo alheio, embora Eurípides já tivesse assumido esse final numa peça anterior, *Ifigênia em Táuris* (414 ou 413 a.C.), em que a personagem é uma sacerdotisa do templo sagrado de Ártemis. Para o estudioso H. D. F. Kitto (*Greek Tragedy: A Literary Study*), esse final, tornado inverossímil pela substituição de Ifigênia por uma corça no momento do sacrifício, segundo o relato do mensageiro, é um artifício que “destrói qualquer catarse possível”; as modificações introduzidas nos fragmentos escritos por Eurípides tornam essa peça uma obra “de segunda categoria” (KITTO, apud TEEVAN, 1999, xii e xiii).<sup>135</sup> Contra *Ifigênia em Áulis* pesam também os comentários de Aristóteles: “[...] exemplo de caráter inconstante é *Ifigênia em Áulis*, pois em atitude de suplicante não se assemelha ao que mais tarde revelará ser” (1964, p. 291). Aristóteles refere-se ao fato de Ifigênia suplicar ao pai para não matá-la,

Não me tire a vida antes da hora, pai!

---

government policy – there was a rude awakening in that for a great many people who are concerned about the decline of civic life.”

<sup>135</sup> “The resultant text is what the Greek scholar Kitto terms a ‘thoroughly second rate play’ [...] this destroys any possible catharsis.”

É doce ver a luz do dia!  
Não me forces a contemplar as profundezas infernais!  
[...]  
Volta teus olhos para mim, meu pai!  
Contempla-me, beija-me ao menos para que eu possa levar  
uma recordação de ti, se não ouvires  
as súplicas de tua filha em desespero!  
(EURÍPIDES, 1993, p. 82-3)

e, depois, inconsistentemente, declarar, com toda a coragem:

Que as chamas queimem a cevada ritual  
E que meu pai fique no altar do lado certo,  
Pois vou partir para trazer às tropas gregas  
A salvação e a vitória gloriosa.  
(EURÍPIDES, 1993, p. 99)

Na avaliação de Gilbert Murray, *Ifigênia em Áulis* agrada mais que qualquer outra peça grega aos leitores que não estão acostumados com as convenções estabelecidas para a tragédia do século V a.C. Entretanto, mesmo entre aqueles que conhecem tais convenções, a peça de Eurípides é muito apreciada: Colin Teevan, por exemplo, considera-a “incomparável”, enquanto para Gama Kury, *Ifigênia em Áulis* é uma “obra-prima”.

A fonte de Eurípides é uma história que pertence ao ciclo Troiano, também conhecido como ciclo dos Atridas, que é um dos grandes ciclos heróicos, tornados célebres pelas obras que inspiraram. Os Atridas são os dois filhos de Atreu, Agamêmnon e Menelau. Atreu, inimigo do próprio irmão, Tiestes, lega esse ódio aos filhos. Assim, Agamêmnon mata Tântalo, filho de Tiestes, que era casado com Clitemnestra, bem como o filho de

ambos, recém-nascido. Na seqüência, Agamêmnon toma Clitemnestra por esposa e com ela tem três filhos: Ifigênia, Electra e Orestes. O sacrifício da filha mais velha está ligado ao grande acontecimento que foi a Guerra de Tróia. Os gregos sentiram-se ultrajados quando Páris, tendo se apaixonado por Helena, mulher de Menelau, levou-a consigo para Tróia, fazendo com que ela, seduzida, abandonasse o marido e a filha. Para defender sua honra ultrajada, o exército grego, sob o comando de Agamêmnon, reuniu-se em Áulis e aguardava que condições atmosféricas favoráveis permitissem a partida para a guerra. O adivinho Calcas revelou aos líderes gregos que eles só teriam condições de partir quando fosse aplacada a cólera de Ártemis, uma das filhas de Zeus, a “réplica feminina” de Apolo. Por que a cólera de Ártemis, a deusa que permaneceu virgem, a deusa da caça, associada à Lua, dirigiu-se contra Agamêmnon, já que Calcas anunciou que os ventos favoráveis para a partida do exército só soprariam se se imolasse justamente a filha do “rei dos reis”? Pierre Grimal explica: “Seja porque Agamêmnon um dia, ao matar uma corça numa caçada, tivesse dito que a deusa não teria feito melhor que ele, seja porque Atreu não tivesse outrora sacrificado à deusa o cordeiro de pêlo de ouro que encontrara nos seus rebanhos, de qualquer modo a deusa pediria um sacrifício”. O sacrifício realizou-se, com o consentimento de Agamêmnon, “embora uma versão mitigada da lenda dissesse que a deusa, no último momento, substituía a jovem por uma corça e levava-a a um dos santuários em Táuris, fazendo dela sua sacerdotisa” (GRIMAL, 1965, p. 78). É esse final que Eurípides aproveita.

[...] Repentinamente  
manifesta-se a todos nós, estupefatos,  
um acontecimento sobrenatural,

sem dúvida um prodígio: todos ouvimos  
distintamente o ruído de um golpe rápido  
de gladio, mas a virgem desaparecera,  
sugada pela terra [...]

[...]

De fato, jazia imóvel, recém-morta,  
uma corça descomunal e muito bela,  
cujo sangue inda fresco manchava o altar

[...]

Ártemis quis salvar a virgem [...]

(EURÍPIDES, 1993, p. 103)

O primeiro ato da peça de Carr começa com a festa de aniversário da personagem-título. É uma festa em família, da qual participam todos os Fitzgerald: a aniversariante está rodeada pelo pai, Fermoy, e a mãe, Frances; os dois irmãos, Elaine (doze anos) e Stephen (dez anos); o tio, Boniface, e uma tia-avó, Sarah. A ação se passa na casa dos Fitzgerald, com mesa, cadeiras e objetos que situam a peça no tempo presente, como o aparelho de CD. Esta cena inicial da peça tem a vantagem de introduzir quase todas as personagens e estabelecer um clima de alegria e harmonia. O bolo de aniversário, as dezesseis velinhas, a canção “For she’s a jolly good fellow”, cantada em uníssono, e “Sweet Sixteen”, entoada por Fermoy, as palmas, o carro que a aniversariante ganhou do pai como presente de aniversário, todo esse ritual de celebração do nascimento e continuidade da vida mostra uma família normal e em boa situação financeira. A alegria de Ariel, ao receber as chaves do carro, leva-a a chamar carinhosamente o pai de “louco”, em seu sentido metafórico, mas é essa mesma palavra que, em sentido denotativo, define Fermoy por suas intenções, que serão conhecidas no desenrolar da ação. O clima de harmonia inicial começará a ser quebrado logo após a comemoração e a ação prossegue permeada de mortes, até a

catástrofe final, com a desagregação da família Fitzgerald. Cada um dos membros dessa família, à exceção de Ariel, tem uma história sombria, exibindo desvios de comportamento que impedem que a harmonia prevaleça. Aos poucos vão sendo revelados vícios, ódios, aberrações.

A preocupação máxima de Fermoy Fitzgerald, dono de uma fábrica de cimento, é entrar para a vida política. Nas eleições anteriores ele tinha sido derrotado pelo poderoso Hannafin, mas agora está confiante, pois tem um trunfo: ele acredita que Deus – mais exatamente o seu deus particular - está do seu lado e o conduzirá na conquista do que mais deseja. Há um preço alto a ser pago: para que Fermoy saia vitorioso ele deve sacrificar Ariel. Fermoy acredita que o destino está traçado: ele deve ceder à exigência divina, o que lhe permitirá o início de sua ambicionada carreira, senão terá que responder por sua desobediência. De qualquer forma perderá Ariel, pois seu deus se encarregará de levá-la se não houver o sacrifício. A crença num destino inescapável não é exclusiva de Fermoy. Também Ariel parecia prever o destino que a aguardava. Numa das poucas falas dessa personagem instaura-se o fantástico. Ouvindo Ariel, hesitamos entre um acontecimento inexplicável e o reconhecimento de uma intuição extraordinária por parte da personagem:

Ariel: Sei que é uma loucura, mas eu nunca achei que chegaria aos dezesseis anos. Tenho em mim essa idéia de uma menina num cemitério, não sei de onde vem isso, mas antes de dormir, quando minha mente se esvazia, essa frase começa a aparecer. Menina num cemitério, menina num cemitério, eu acompanho o ritmo batendo no travesseiro e isso me embala como se fosse uma canção de ninar. Uma loucura, não é?

(CARR, 2002, p. 30)<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> “I know ud’s mad, buh I never thought I’d make me sixteenth birthday, I’ve this thing abouh a girl in a graveyard, don’t know where ud cem from, buh just before I go to slape and me mind’s blanked ouh, this



Ainda no primeiro ato, ficam evidentes os sentimentos de Elaine em relação à família: ódio à mãe, grande amor pelo pai e ciúme da irmã, Ariel. Desde o início, Elaine demonstra ter uma percepção aguçada de toda a situação que envolve sua família e se coloca, decididamente, do lado do pai. Stephen tem um comportamento estranho: aos dez anos, insiste em ser “amamentado”, no que a mãe, para desespero do marido, consente. Frances, por sua vez, jamais esqueceu o primeiro marido e, especialmente o filho James, de beleza inigualável, de encaracolados cabelos de um negro azulado. Ambos, agora mortos, estão sempre juntos a ela, que carrega um escapulário com as imagens dos dois. Esse amor obsessivo pelos mortos determina duas reações contrárias nos filhos, mas ambas doentias: o ódio de Elaine e o apego de Stephen, que deseja suplantar o amor da mãe por James. No encerramento desse primeiro ato fica apenas a sugestão de que Ariel seria sacrificada. O leitor/espectador já conhece os sonhos estranhos de Fermoy e suas ambições de que um deus particular o ajudaria a vencer as eleições que se aproximavam. Ariel relata o encontro que acabara de ter com Hannafin que se dirigira a ela nos seguintes termos, recomendando-lhe que transmitisse o recado ao pai: “Você é mesmo uma excelente garota, Ariel Fitzgerald, considerando quem te pôs no mundo” (CARR, 2002, p. 35-6).<sup>137</sup> A pedido de Ariel, o pai esclarece o significado da frase de Hannafin, que descobrira num jornal antigo uma matéria sobre o julgamento do pai de Fermoy, acusado de assassinato da mulher. Ao recontar a história da tragédia em família para a filha, Fermoy mostra-se cúmplice de seu

---

sintince kapes comin – Girl in a graveyard, girl in a graveyard, I tap ud ouh on the pilla, puts me to slape like a lullaby. Mad, isn’t ud?”

<sup>137</sup> “Aren’t you the fine girl, Ariel Fitzgerald, considerin who spawned ya?”

pai. É evidente que ele percebeu que Hannafin usaria esse acontecimento brutal para denegrir sua imagem e derrotá-lo definitivamente. O efeito dramático da cena final é bem explorado pela dramaturga. Há apenas o gesto de Fermoy, que “estuda” a filha e a convida para dar uma volta em seu carro novo. A imagem de Ariel ocupa o primeiro plano; em seguida, as luzes se apagam e o ato encerra-se ao som de “Mors et Vita”(1855), de Charles Gounod.

As semelhanças entre este primeiro ato de *Ariel* e *Ifigênia em Áulis* não são difíceis de serem detectadas.

As personagens-títulos, Ariel e Ifigênia, têm a mesma idade (dezesseis anos), ambas são sacrificadas pelos pais (Fermoy Fitzgerald / Agamêmnon) para que se cumpra um determinado objetivo. As circunstâncias que envolvem Frances Fitzgerald e Clitemnestra também são semelhantes: as duas foram casadas anteriormente, a primeira com Charlie, a segunda com Tântalo, filho de Tiestes; Fermoy e Agamêmnon são acusados por suas respectivas mulheres de terem causado a morte de seus primeiros maridos – Agamêmnon, diretamente, pois foi ele quem matou Tântalo, enquanto Fermoy, embora não tenha, de fato, praticado um crime é acusado de ser o responsável pela morte de Charlie, a quem ferira na alma, ao contar-lhe de seu caso com Frances. Também morreram o filho que cada uma das mulheres teve com o primeiro marido: Agamêmnon esmagou o filho de Clitemnestra contra o solo; já Fermoy, não permitindo que Frances levasse James com eles quando se casaram, é novamente acusado de ser o responsável indireto pela morte acidental da criança, embora estivesse a quilômetros do local do acidente. Até aqui, no confronto dessas duas personagens – Agamêmnon e Fermoy -, fica-nos a impressão deste último ser vítima de uma injustiça, mas na seqüência da peça, Fermoy revela-se como um ser capaz realmente de praticar o mais monstruoso dos crimes.

As semelhanças entre *Ariel* e *Ifigênia em Áulis* estendem-se à composição das famílias: Frances e Fermoy têm três filhos - Ariel, Elaine e Stephen -, assim como Clitemnestra e Agamêmnon são os pais de Ifigênia, Electra e Orestes. O núcleo familiar é, como já foi assinalado, central nos trabalhos de Marina Carr, e a família, em *Ariel*, inclui o irmão de Fermoy, Boniface, um religioso, e Sarah, tia de Fermoy. É uma família problemática, com ressentimentos, ódios e ambição desmedida. Da mesma forma, pois, que Agamêmnon pertence a uma genealogia em que membros da mesma família destróem-se uns aos outros, Fermoy também descende de uma família desagregada, fadada à destruição.

Como se sabe, Agamêmnon é descendente de Tântalo que, num gesto de desafio, assassinou seu filho Pélope e serviu-o num banquete aos deuses, querendo pôr à prova a capacidade destes de deterem o conhecimento absoluto. Pélope é ressuscitado pelos deuses, mas herdará do pai a inclinação para a maldade, não hesitando, mais tarde, em matar “um pai”, o rei Enomaus, para se casar com sua filha, Hipodamia. Outros dois irmãos de Pélope, Atreu e Tiestes, odiavam-se. Tiestes, que teria tido filhos com a mulher de Atreu, foi por este cruelmente punido. Atreu, pai de Agamêmnon e de Menelau, assassinou os dois filhos de Tiestes a quem serviu como alimento num grande banquete. Atreu será mais tarde assassinado por Egisto, outro filho de Tiestes. Segundo algumas versões do mito, Egisto, odiado pelos Atridas, será o causador da morte de Agamêmnon, assassinado por Clitemnestra para que ele, Egisto, seu amante, ocupasse o trono. Na versão de Ésquilo, a principal motivação de Clitemnestra para matar o marido foi o sacrifício de sua filha, Ifigênia. Essa série de crimes só termina quando Orestes, o filho mais novo de Agamêmnon, vinga sua morte, assassinando a mãe, Clitemnestra, e Egisto.

Também Fermoy provém de uma família em desarmonia. Ele assistiu ao assassinato da mãe pelo pai e, mais tarde, matará a filha, sendo, por esse motivo, morto pela mulher, Frances, que, por sua vez, será assassinada pela filha Elaine. A diferença é que, nos mitos, a morte é muitas vezes simbólica, como no caso de Pélope, que foi ressuscitado pelos deuses, ou, então, assiste-se à intervenção divina com um salvamento na última hora, como aconteceu com Ifigênia, na versão de Eurípides. Nada disso acontecerá em *Ariel*. Este e outros desvios serão verificados no intertexto, a partir do critério da seletividade, proposto por Manfred Pfister, que diz respeito a supressões, substituições e acréscimos operados no pré-texto.

Observamos, em *Ariel*, não apenas a supressão do coro e de algumas personagens (o mensageiro, o Velho e Aquiles) do pré-texto, mas também a substituição do adivinho Calcas e da deusa Ártemis por um deus pessoal, além do acréscimo de duas personagens, Sarah e Boniface.

A supressão do coro é compreensível, pois se trata de um elemento que define a tragédia grega, numa época em que a experiência coletiva era compartilhada. Desde meados do século XVII houve a abolição desse elemento, conservando-se dele apenas a “fala formal”. Como explica Raymond Williams, em seu livro *Cultura*, na passagem da tragédia grega para a tragédia neoclássica, “o que se suprimiu não foi apenas o canto, mas o elemento sócio-formal com que ele em princípio se relacionava, o coro”, sendo que esse “elemento coletivo da forma foi substituído por uma expansão das relações interpessoais”, uma vez que uma “dimensão social se perdera”: a das “interrelações dinâmicas entre personagens distintas e um coletivo ativamente presente” (WILLIAMS, R., 1992, p. 152). Em outra de suas obras - *Writing in Society* – Raymond Williams afirma que a diferença formal mais importante entre “o drama” clássico e o neoclássico é a presença do “coro” no primeiro e a presença de “*confidentes*” no segundo (WILLIAMS, 1991, p. 23).<sup>138</sup>

No primeiro ato de *Ariel*, aboliu-se o coro e introduziu-se o confidente, papel atribuído a Boniface. É somente para ele, um monge, ex-alcólatra, que Fermoy conta seus sonhos, dando a conhecer seu lado interior, sombrio, insano, que contrasta com seu comportamento exterior, alegre e descontraído junto à família. Diante da revelação dos sonhos de grandeza do irmão – jantares com Alexandre, o Grande, César e Napoleão, seu encontro com Deus – Boniface inicialmente reage da mesma forma que o espectador / leitor

---

<sup>138</sup> “The key difference in form [...] between ‘classical’ and ‘neoclassical’ drama, is between the use of a chorus and the use of *confidants*.” (Obs: Raymond Williams usa a palavra “drama” no sentido de texto teatral)

reagiria. São sonhos, possivelmente muito distanciados da realidade. Mas, ao perceber a gravidade com que Fermoy fala, Boniface começa a ficar preocupado com a sanidade mental do irmão. E, de imediato, é trazida à lembrança a provável causa desse desequilíbrio: a morte brutal da mãe ocorrida trinta e cinco anos antes, crime ao qual Fermoy, então com sete anos, assistiu. Fica evidente, nesse ponto, o legado dos pais, que se apresenta aqui como um fardo sobre esses dois irmãos, traduzindo-se no trauma de Fermoy e no vício de Boniface que, até aquele momento, fora vencido. É também através da presença do confidente que se sabe um pouco mais sobre o deus de Fermoy. Partindo da premissa de que os religiosos acabaram por arruinar a imagem de Deus diante daqueles que realmente têm fé, Fermoy afirma:

[...] Deus é jovem. Ele é tão jovem! Ele arde por nós, o céu se agita com sua ira por não estar entre nós, a eternidade da eternidade o assombra. O tempo nada significa para ele. Ele se levanta de um simples cochilo numa tarde e vinte séculos já se passaram.

(CARR, 2002, p. 16)<sup>139</sup>

Esse deus, com quem Fermoy diz conversar em sonhos, contraria a idéia do Deus do Cristianismo, como sublinha Boniface. O deus de Fermoy é um deus pagão, que conserva atributos humanos: é jovem e dorme. Para Boniface, representante da Igreja Católica, a convivência com Deus é algo familiar, sem a distância que torna sua imagem grandiosa: “Meu Deus é um velho camarada numa tenda, viciado em brócolis” (CARR, 2002, p. 16).<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> [...] God is young. He’s so young. He’s on fire for us, heaven reeling wud hees rage at not being among us, the eternihy of eternihy haunting him. Time manes natin to him. He rises from an afternoon nap and twinty centuries has passed.”

<sup>140</sup> “My God is an auld fella in a tent, addicted to broccoli.”

A crença nesse deus pessoal acarreta um desvio importante de *Ariel* em relação a *Ifigênia em Áulis*. Na peça de Eurípides, a personagem Calcas é o porta-voz da profecia que exige o sacrifício de Ifigênia à deusa Ártemis. Na peça de Marina Carr, quem exige o sacrifício de Ariel é um deus sem nome e desconhecido de todos. De modo que o adivinho Calcas e a deusa Ártemis, duas entidades distintas, são reduzidas a um deus interno e Fermoy passa a congregar, de certa forma, essas duas entidades. O diálogo entre os irmãos a respeito de Deus evidencia que Fermoy não comunga de uma religião

instituída e que o seu deus, diferentemente de Ártemis, é pessoal, conhecido apenas por ele. Isso acarreta um outro desvio de *Ariel* em relação à peça de Eurípides. O sacrifício de Ifigênia foi um ato público, enquanto o sacrifício de Ariel é um ato secreto, que atende às exigências de um deus particular. Ainda outro desvio diz respeito à necessidade do sacrifício das jovens e à reação dos pais quanto a essa necessidade. Em *Ifigênia em Áulis*, Agamêmnon vacila e tenta voltar atrás. Referindo-se ao primeiro momento em que pensou em anuir com o sacrifício da filha, diz: “Na hora perdi a razão” (EURÍPIDES, 1993, p. 22) e, mais adiante:

Então, apenas por haver renunciado  
a uma decisão que julguei criminosa  
depois de meditar e me inspirar melhor,  
sou tido como louco?  
[...]  
Não! Nunca matarei meus filhos, [...]  
[...] eu mesmo me consumiria em lágrimas

---

em todas as noites e dias, o carrasco  
injusto e bárbaro de um ser que trouxe ao mundo!  
(EURÍPIDES, 1993, p. 34)

Como explica Fernando Brandão dos Santos, “Agamêmnon atribui seu ato [o de mandar vir Ifigênia a Áulis para ser sacrificada] a um desvio do bom senso [...], a um momento de loucura, uma queda em direção a *áte* [...]” (SANTOS, 1998, p. 185). O autor explica que o sentimento de Agamêmnon não é de arrependimento “nos moldes da cultura judaico-cristã”; esse “sentimento de voltar atrás em uma decisão tomada anteriormente num estado emocional reconhecido como ‘alterado’ é visto pelos gregos como uma possessão divina [...]”. O efeito de *áte*, para os gregos, “pode traduzir-se por uma cegueira momentânea, um afastamento da razão, algo vindo de fora para dentro atingindo o indivíduo” (SANTOS, 1998, p. 185). Podemos dizer, então, que Agamêmnon recobra a lucidez, segundo a personagem admite, nesse momento em que tenta poupar a filha. Entretanto, Agamêmnon, como rei e comandante do exército grego, não podia vacilar, porque de sua decisão em aceder aos desígnios da deusa Ártemis dependia a possibilidade de vitória dos gregos contra os troianos, e certamente a defesa da honra de todo um povo. Ademais, de nada adiantaria a recusa de Agamêmnon, uma vez que ele não conseguiria salvar a filha nem a si mesmo, pois os soldados, impacientes para seguirem para Tróia, tomariam conhecimento, através de Odisseu, do oráculo de Calcas e da promessa inicial de Agamêmnon de oferecer Ifigênia em sacrifício e se convenceriam da necessidade de matá-los, a Agamêmnon, a Menelau e a Ifigênia. O discurso de Agamêmnon sobre a situação parece lúcido e coerente. Atribui o infortúnio que o atingiu não a um deus específico, mas às divindades, “a uma força genérica associada a uma sorte necessária” (SANTOS, 1998, p.



200). Se, por trás dessa decisão de ceder e sacrificar Ifigênia, pesa também sua ambição pelo poder, que os argumentos utilizados encobrem, o fato é que existe a questão da honra de um povo a ser considerada. Assistimos a um conflito interno de Agamêmnon entre o *koinos* (a comunidade) e o *idios* (o self). Como coloca Colin Teevan: “Agamêmnon é uma figura pública, um líder, ele é obrigado a agir de acordo com os interesses da comunidade” (TEEVAN, 1999, p. xviii).<sup>141</sup> Por outro lado, a própria Ifigênia, quando toma conhecimento da gravidade da situação, oferece-se de livre vontade para o sacrifício, que será, afinal, sua glória: morrer pela honra de um povo.

Diferente é a situação de Ariel, cuja morte não resultará em qualquer benefício coletivo, mas contribuirá tão somente para a realização dos sonhos ambiciosos de Fermoy de vencer as eleições e iniciar sua carreira política – pois, nesse momento inicial, ele ainda não é um homem público, como Agamêmnon. A figura de Fermoy vai adquirindo contornos nítidos: não hesita em sacrificar a filha, porque, em sua loucura, esta já é uma decisão tomada antes mesmo do nascimento de Ariel, como se fosse uma determinação não dos deuses, mas de seu deus particular. O sacrifício de Ariel é um ato privado, não visando de modo algum ao bem de uma comunidade. Põe-se em destaque o extremo individualismo de Fermoy, que o leva a cometer um crime para o qual não há perdão. Nenhuma lágrima, como aconteceu com Agamêmnon, é vertida por Fermoy. Ele não hesita, muito seguro daquilo que almeja – as honrarias e as glórias do poder. Diferente dele, Agamêmnon chega a elogiar a vida do homem comum e lamentar que o poder o obrigue a tomar decisões contrárias a seus sentimentos como pai.

---

<sup>141</sup> “Agamemnon is a public figure, a leader, he must choose to act in the interests of the community.”

Em *Ifigênia em Áulis*, a peça acaba com a chegada de um mensageiro que assevera que a heroína não morreu; o desaparecimento de Ariel, entretanto, é definitivo. Nesse final do primeiro ato, portanto, Marina Carr procede a um desvio que servirá como ponto de partida para o diálogo que se estabelece, nos dois atos seguintes, com duas peças da trilogia de Ésquilo. Em *Agamêmnon*, é justamente a morte de Ifigênia que leva Clitemnestra a assassinar o marido. A morte desse herói tem evidentemente conseqüências políticas, já que o trono passaria a pertencer a Egisto, amante de Clitemnestra, detestada pelos gregos por sua união com um inimigo dos Atridas. No entanto, é como mãe que Clitemnestra se vinga.

O segundo ato de *Ariel*, que acontece dez anos depois do sacrifício, mantém um diálogo com *Agamêmnon*, de Ésquilo, observando-se, em relação à “estruturalidade”, a manutenção das linhas gerais do pré-texto. À volta vitoriosa de Agamêmnon corresponde, na peça de Carr, o triunfo de Fermoy como político bem-sucedido; as duas personagens são assassinadas pelas respectivas esposas que se vingam da morte das filhas. Pelo critério da seletividade, verifica-se que as diferenças nessas circunstâncias, afinal bastante parecidas entre si, colocam em relevo o funcionamento de sociedades diversas. Agamêmnon, como se viu, é uma figura pública, que age pelo interesse de toda a comunidade, ainda que tenha de submeter-se às exigências dos deuses e realizar um ato de sacrifício da própria filha, o que muito lhe custa. Suas ações são de todos conhecidas e ele é saudado como herói, porque a vitória contra os troianos não é sua glória apenas, mas representa a glória para toda a Grécia. Em contrapartida, se há, em *Ariel*, referência a realizações bem-sucedidas, elas se concentram exclusivamente num homem, beneficiário direto dessas vitórias: Fermoy Fitzgerald. O individualismo, portanto, marca a distinção dessa sociedade contemporânea frente ao sentimento de coletividade dos gregos do século V a.C. Também é diferente a

maneira como as esposas se vingam dos maridos. Há um contraste entre a reação imediata de Frances, que se vinga assim que soube do crime de Fermoy, e a longa preparação de Clitemnestra para realizar sua vingança. No início da peça de Ésquilo, já se faz referência à intenção de Clitemnestra, embora de forma ambígua, na fala da Sentinela:

Espreito a todo instante o fogo sinaleiro  
Que nos dará notícia da queda de Tróia;  
São ordens da mulher de ânimo viril,  
Rainha nossa, persistente, na esperança.  
(ÉSQUILO, 2003, p. 19)

Clitemnestra considerava sua missão vingar a morte de Ifigênia, conseguindo realizar seu objetivo através de “planos pacientemente preparados” (ÉSQUILO, 2003, p. 72). Ela explica como conseguiu subjugar o marido, o valoroso herói que lutara contra os troianos e orgulha-se de ter desferido três golpes para matá-lo:

Emaranhei-o numa rede indestrutível  
igual à manejadas pelos pescadores,  
[...]  
então feri-o duas vezes e seus membros  
depois de dois gemidos immobilizaram-se.  
Embora o visse já tombado, inanimado,  
ainda o golpeei pela terceira vez,  
em oferenda ao grande Zeus das profundezas.  
(ÉSQUILO, 2003, p. 73)

Foram dez longos anos de espera pela volta de Agamêmnon, tempo durante o qual Clitemnestra preparou-se para sua vingança. Em *Ariel*, o tempo de espera é o mesmo, mas Frances ignorava que a filha estivesse morta e aguardava que ela voltasse um dia. Muito rapidamente dá-se a passagem do reconhecimento, em termos aristotélicos, à ação. Frances desconfia da verdade ao ouvir o marido afirmar com toda a certeza que Ariel estava morta; em seguida obriga Fermoy a confessar seu crime. Num átimo, ela passa da ignorância ao conhecimento de duas verdades: a morte de Ariel e a insanidade do marido em sua convicção de ter cumprido uma missão ao sacrificar a filha:

Fermoy: [...] Deixe-me dizer-lhe uma coisa, Frances. Antes de eu pôr meus olhos em você, muito antes disso, tive um sonho, um sonho tão lindo que eu queria permanecer nele até o fim dos tempos. Estou num campo amarelo junto com Deus e nós estamos tendo uma longa conversa e então essa menina com asas aparece ao lado dele. E eu digo, quem é o dono dela? E Deus diz que ela lhe pertence. E eu digo, dê-nos essa menina por empréstimo, pode ser? Não, diz ele, ela não tem o sabor da terra, como se estivesse falando de sorvete. E, estupidamente, eu digo que vou levá-la comigo de uma forma ou de outra. Tudo bem, diz ele, sorrindo para mim, de modo sorrateiro, certo, mas lembre-se de que é um empréstimo. Eu sei, eu sei, digo eu, não sabendo nada. E o tempo chegará e eu vou querê-la de volta, ele disse. Sim, sim, digo eu, voando pelo campo com ela, antes dele mudar de idéia. Ariel. Era a Ariel.

(CARR, 2002, p. 57)<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> “[...] Leh me tell you somethin, Frances. Before I ever laid eyes on you, long before thah, I had a drame, a drame so beauhiful I wanted to stay in ud till the end a time. I’m in a yella cuurtyard wud God and we’re chewin the fah and then this girl wud wings appears by hees side. And I say, who owns her? And God says she’s his. And I say, give us the loan of her, will ya? No, he says, she’s noh earthe flavour, like he’s talkin abouh ice-crame, And stupidly I say, I’ll take her anyway. Alrigh, he says, smilin ah me rale sly, alrigh. But remember this is a loan. I know, I know, I says, knowin natin. And the time’ll come when I’ll want her returned, he says. Yeah, yeah, I say, fleein the cuurtyard wud her before he changes hees mind. Ariel. Thah was Ariel.”

A reação de Frances é imediata: mata o marido para fazer justiça pelo crime hediondo. É estranho, entretanto, que ela consiga lutar com ele, vencê-lo, derrubá-lo no chão e feri-lo três vezes com uma faca antes do golpe fatal. A reação de Fermoy é incongruente: não grita por socorro, apenas pede debilmente que Frances pare. A fraqueza de Fermoy só encontra explicação no artifício utilizado pela dramaturga de introduzir na cena o elemento sobrenatural, de forma ambígua. Antes do confronto final do casal, o telefone toca e a voz de Ariel invade todo o recinto. No princípio, Fermoy confunde-se, pensando ser Elaine, mas Ariel se identifica, para espanto do pai, que julga tratar-se de uma brincadeira. Ariel suplica-lhe que a traga de volta para casa. A introdução desse elemento lembra as Fúrias, que atormentam Orestes, em *Coéforas*, depois que ele mata a mãe e Egisto. A diferença é que as Fúrias aparecem logo em seguida ao assassinato, estando Orestes ainda com as mãos ensangüentadas, enquanto em *Ariel* a distância temporal entre os dois acontecimentos é muito grande, sendo inverossímil que Fermoy, justamente no momento que antecede sua morte receba notícias da filha, e que sua culpa se manifeste pouco antes de morrer. Mais parece uma premonição de sua parte: ele está sendo colocado frente ao crime que cometeu e vai ser punido por ele. Não se trata de uma aparição, apenas de uma voz que é ouvida, mas o elemento de ligação com a realidade é o telefone que toca, fundindo fantasia (ecos da mente culpada de Fermoy) e realidade.

Na comparação entre as cenas de abertura de *Agamêmnon* e do segundo ato de *Ariel* há uma diferença significativa. Na peça de Ésquilo, a entrada de Agamêmnon é precedida por várias outras personagens: a sentinela, o coro, o ancião, o corifeu, Clitemnestra, o arauto. Observamos que todas essas personagens que fazem parte de uma coletividade foram suprimidas na peça de Carr. O destaque é unicamente para Fermoy. A dramaturga procurou manter uma simetria entre as cenas iniciais do primeiro e do segundo ato e, ao

mesmo tempo, pôr em evidência os efeitos do desaparecimento de Ariel. O espaço é o mesmo – a casa dos Fitzgerald. No primeiro ato, com a festa de aniversário, a família estava toda reunida e Ariel ocupava o primeiro plano; o segundo inicia-se com uma entrevista com Fermoy e, da família, apenas Elaine, agora com 22 anos, assessora e admiradora fervorosa do pai, está presente. Afastada Ariel, Fermoy toma-lhe o lugar, de modo simbólico, já que ele é agora o centro das atenções; também Elaine toma o lugar de Ariel, uma vez que é agora a filha mais velha dos Fitzgerald. A entrevista, além de mostrar a figura pública em que se tornou Fermoy, serve para que se tenha um retrospecto do que aconteceu durante esses dez anos desde o ato bárbaro do final do primeiro ato. A carreira política vertiginosa dessa personagem teve início com o desaparecimento de Ariel, mas algumas outras providências bastante concretas foram tomadas por ele: tratou da destruição de seu adversário político, ao divulgar determinados fatos de sua vida. Hannafin viu-se envolvido num escândalo, veiculado pelos jornais – e é mais que certo que isso fora uma manobra de Fermoy, embora não seja claramente verbalizada por ninguém, num tipo de entendimento tácito próprio dos nossos dias, preferindo-se deixar os eventos não completamente esclarecidos. A manobra utilizada por Fermoy é uma das mais conhecidas – trazer para o conhecimento de todos fatos da vida privada que se deseja manter em segredo - para acabar com as pretensões de políticos que querem ascender na carreira ou ocupar um cargo de comando. Hannafin suicidou-se e, com sua morte, Fermoy tinha o campo aberto; venceu as eleições e, ao longo desses dez anos, foi galgando posições cada vez mais altas: foi Ministro de Arte e Cultura, depois Ministro da Economia e Ministro da Educação. No momento da entrevista, está a um passo de ocupar um posto de maior prestígio, isto é, tornar-se o *Taoiseach* (Primeiro Ministro). Ele vangloria-se de ter impulsionado a nação, quando, em sua carreira impressionante, foi Ministro das Finanças,

cargo que ocupou por cinco anos: “Eu trouxe dinheiro para o país de lugares que vocês nem sabiam que existiam e de uma forma que vocês nem sonhariam” (CARR, 2002, p. 40).<sup>143</sup> Ele não explica os meios que usou para conseguir melhorar o padrão econômico do país, mas sem dúvida há uma relação entre as realizações políticas de Fitzgerald e a sua crença nesse deus que só existe para ele. Durante a entrevista, ele expõe suas idéias, muito particulares, sobre Cristo, visto por ele como vingativo, cheio de raiva por ter se sacrificado por “um bando de trogloditas que se autodenomina a raça humana”(CARR, 2002, p. 44)<sup>144</sup> Suas idéias são consideradas blasfemas, mas a Igreja não tem força para abalar o prestígio do político, como se depreende do diálogo abaixo.

Verona: A Igreja tem se pronunciado contra o senhor diversas vezes, e eu vou citar uma recente declaração da sede do arcebispado. ‘O que o Ministro propõe é a antítese da natureza de Deus. O que ele propõe é antigo, bárbaro, e nos levará de volta às cavernas’.

Fermoy: O que ele quer dizer com voltar às cavernas? Será que ele pensa que nós já saímos de lá?

(CARR, 2002, p. 43)<sup>145</sup>

A entrevista é dirigida no sentido de promover Fermoy e a entrevistadora não hesita em apelar para o sentimentalismo, tocando num assunto delicado: a morte de Ariel, que coincide com o início da ascensão meteórica de Fermoy. Ao término da entrevista, há um

---

<sup>143</sup> [...] I brough money inta the country from places yeeds didn't know existed and in ways ye'd never dreamt of.”

<sup>144</sup> “[...] ye band a troglodytes thah calls yeerselves the human race.[...]”

<sup>145</sup> “Verona: The Church has spoken out against you on several occasions, and I quote a recent statement from the Archbishop’s office. ‘What the Minister proposes is the antithesis of the nature of God. What he proposes is ancient, barbaric, and will take us back to the caves’. / Fermoy: What does he mane take us back to the caves? Does he think we’ve left em?”

debate entre Verona, Elaine e Fermoy, no sentido de analisar se as perguntas propostas e as respostas dadas atingiriam esse objetivo único de promoção da imagem do político:

Fermoy: Elaine, o que você acha?

Elaine: Três coisas. Você não pode admitir que ama o poder. Isto tem que ser retirado. Deus. O povo é muito sensível quando se fala de Deus. Nós poderíamos deixar isso de lado. E três, Ariel. Ariel é sua carta decisiva. Jogue essa carta. Você precisa demonstrar mais emoção sobre esse assunto. É o que o povo quer, detalhes de sua vida pessoal. Não tenha medo de dar o que eles querem. Não tenha medo de lhes dar Ariel.

Verona: Não, não, a parte de Ariel estava ótima. Se você quer que o povo tenha simpatia por você, é preciso segurar um pouco. Seus instintos estão corretos, Ministro.

(CARR, 2002, p. 45)<sup>146</sup>

O jogo do poder e a manipulação da verdade tornam a entrevista parte desse mundo material, em que vale tudo para manter o privilégio de ocupar posições de comando, inclusive jogar com sentimentos pessoais que deveriam ser preservados. É de se notar que a linguagem empregada por Fermoy não se altera quando dá a entrevista, isto é, em todos os sentidos observa-se que a passagem da esfera privada para a pública faz-se sem transição e ambas são manipuladas e falseadas. Podemos pensar, com Raymond Williams, o quanto a sociedade em que vivemos é uma sociedade “dramatizada”, porque essa cena com Fermoy reproduz realisticamente o que se passa em nossa sociedade. Não são só os atores que representam um papel: “Homens específicos são engrandecidos para atingir uma

---

<sup>146</sup> “Fermoy: Elaine, what do ya think? /Elaine: Three things. Ya can’t admih ya love power. Thah has to go. God. Papes’s fierce touchy abouh God. We may pare thah back. And three, Ariel. Ariel’s your trump card. Play ud. Ya nade to go wud the emotion of ud more. Thah’s whah papele wants, details of your personal life. Don’t be afraid to give ud to em. Don’t be afraid to give em Ariel. / Verona: No, no, the Ariel section was



universalidade temporária, e esse processo é tão ativo e complexo que somos frequentemente convidados a vê-los ensaiando seus papéis ou discutindo seus cenários” (WILLIAMS, 1991, p. 17)<sup>147</sup>. Na Atenas democrática promoviam-se os ideais coletivos, elogiava-se a comunidade, todos estavam engajados numa empresa comum e nenhum indivíduo era destacado – bem diferente da cena da entrevista, em que o indivíduo, Fermoy, está o tempo todo se colocando em primeira pessoa, com declarações de grande efeito. Por trás, há toda uma máquina para promover o indivíduo, que passa a representar um papel que agrada ao público. Este, por sua vez, aceita o papel que lhe cabe, o de aplaudir sem questionamento, especialmente se houver alguma vantagem nisso. E Fermoy foi capaz de enriquecer o seu país quando ocupou o cargo de Ministro das Finanças. Embora enfraquecida, a Igreja fica sendo a única instituição, com um sistema que engloba vários indivíduos, a fazer frente a Fermoy. A vitória, no entanto, é do indivíduo, não da comunidade. No âmbito familiar a máscara acaba por cair. Elaine não ignora que o pai eliminou a irmã; tampouco Boniface desconhece o crime. Entretanto, essas duas personagens tornam-se cúmplices de Fermoy, cada uma delas por razões diferentes: Elaine porque admira o pai, Boniface para proteger o irmão, já que se sente culpado por não ter cuidado dele quando da morte da mãe. O monge católico volta a beber, vício que havia conseguido dominar durante algum tempo. É a Igreja acobertando os desmandos do Estado. Apenas Frances age para fazer justiça com as próprias mãos. O segundo ato apresenta, portanto, a ascensão e a queda de Fermoy Fitzgerald. O gancho para o ato seguinte é a indicação de onde se encontra o corpo de Ariel, revelação que Frances consegue arrancar

---

fine. If you want people to feel for you, you hold back a bit yourself. Your instincts are spot-on there, Minister.”

<sup>147</sup> “Specific men are magnified to temporary universality, and so active and complex is this process that we are often invited to see them rehearsing their roles, or discussing their scenarios”.

de Fermoy nos seus últimos momentos de vida. Seu corpo fora lançado no lago Cuura, mesmo local em que há tanto tempo jazia a mãe de Fermoy. Encerra-se este ato ao som de “Mors et Vita”.

O terceiro ato inicia-se também com a música-tema e acontece dois meses após a morte de Fermoy. Este ato avança para a segunda parte da trilogia de Ésquilo – *Coéforas* - em que a morte de Agamêmnon é vingada por seu filho mais jovem, Orestes. Em *Ariel*, assistimos, da mesma forma, à punição de Frances pelo crime praticado, não por Stephen, o filho mais jovem, como Orestes, mas pelas mãos de Elaine.

Diferentemente dos dois primeiros atos, nos quais, na abertura, celebra-se a alegria e o sucesso, este já se inicia sob o império da morte. No centro do palco está o caixão com o corpo de Ariel, resgatado do lago Cuura. No início, apenas Elaine está no recinto; aos poucos vão chegando os outros membros da família - Stephen, Sarah, Frances e Boniface. Novas revelações são feitas e reafirma-se uma recorrência na peça que diz respeito à identidade, na medida em que as personagens tendem a assumir o lugar que pertence às outras. Já se viu que Fermoy e Elaine, de formas diferentes, tomaram o lugar que pertencia a Ariel; Sarah também assumiu o lugar que pertencia à irmã, casando-se com o cunhado, vestindo as roupas da irmã morta, cuidando dos filhos dela e, doentamente, exultando com seu desaparecimento. Também Stephen ocupa involuntariamente o lugar do meio-irmão morto, James, no coração da mãe; entretanto, esta personagem, que adquire relevo neste último ato, é capaz de reconhecer plenamente que sua identidade estava sendo solapada e, assim, faz uma espécie de acerto de contas com Frances. Cineasta, ele tinha lançado um filme, premiado e elogiado pela crítica, em que um jovem, no dia de seu casamento, é encontrado sendo amamentado pela mãe. Frances viu-se retratada nesse filme e não gostou, embora o filho lhe assegure que se baseou num fato real, acontecido na Itália. O importante

é que o filme parece funcionar sobretudo para que Stephen compreenda melhor o que se passou com ele e quem ele é de fato. Neste terceiro ato, sua fala é tranqüila – ele diz claramente à mãe que, durante dez anos, os primeiros de sua vida, esforçou-se para ser James, que era o filho amado de Frances. Guiava-o o amor pela mãe. O que Stephen sente agora é que Frances nunca se importou com ele ou com Elaine. O seu ressentimento é a carência de amor maternal, que ele nunca teve. A única explicação para que a mãe tivesse matado o pai estava em seu amor pelos outros e em seu descaso pelo que pudesse acontecer a ele e a Elaine. A fala de Stephen mostra a clareza com que ele agora enxerga toda a tragédia que aconteceu:

Sem um pensamento por Elaine ou por mim. Sem se importar de como esse assassinato poderia nos estraçalhar. Você fez isso por Ariel. Por James. Sempre houve apenas dois aposentos em seu coração, Mãe, dois aposentos empoeirados, eu e Elaine tentando forçar nossa entrada. Nosso *playground* era um cemitério, mãe, e nós corríamos entre os seus túmulos como se eles fossem balanços, brincávamos de pula-pula, de escorregador e de saltar nos ossos de seus filhos, seus filhos verdadeiros, enquanto choramingávamos por você como fantasmas. Não era assim? (Gestos em direção ao caixão). Não continua sendo assim? (CARR, 2002, p. 68)<sup>148</sup>

Stephen entende a irmã, embora não compactue com suas idéas; censura a mãe, mas assume o comando da fábrica de cimento da família durante o tempo em que Frances

---

<sup>148</sup> “Wudouh a thought for Elaine or me. Wudouh a care of how thah ripping away has shahhered us. Ya did ud for Ariel. For James. There was ony ever two chambers in your heart, Ma, two dusty chambers, me and Elaine tryin to force our way in. Our playground was a graveyard, Ma, we ran among your tombstones like they were swings, we played hop, skip and jump on the bones a your children, your real children, while we whined for ya like ghosts. Isn’t thah the way ud was? (*Gestures to coffin*) Isn’t ud the way of ud still?”

aguarda julgamento. O paralelo com a peça de Ésquilo mostra uma aproximação entre Elaine e Electra e um distanciamento entre Stephen e Orestes:

Electra: Ah! Minha mãe despudorada e má!

Ousaste sepultar um grande rei  
secretamente (ah! funerais cruéis!),  
sem o pranto sentido de seu povo,  
sem uma simples lágrima de pena!

Orestes: Tu me relembra essa infâmia enorme,  
irmã querida, mas se as divindades  
quiserem ajudar-me a golpear  
com minhas próprias mãos a nossa mãe,  
ela nos pagará; matá-la-ei,  
embora tenha de morrer por isso!  
(ÉSQUILO, 2003, p. 110)

Uma a uma, assim como chegaram, as personagens vão se afastando: Stephen declara que vai embora para sempre, Frances ordena que Boniface saia, Sarah se retira. Ficarão frente a frente Elaine e a mãe, a primeira cheia de rancor e especialmente revoltada porque Frances quer enterrar Ariel no mesmo túmulo de Fermoy, o que para Elaine é absolutamente inaceitável. O entendimento entre as duas é impossível; seus pontos de vista, irreconciliáveis. Para Frances, matar Fermoy era a única coisa digna a fazer para vingar-se da morte de Ariel; para Elaine, há diferença entre um crime e outro. Seu comprometimento com o pai e a mesma forma de pensar evidenciam-se em sua fala:

[...] Eu sei discernir a diferença entre um crime da eternidade e uma vingança baixa, de derramamento de sangue, com uma faca, freneticamente. E ainda por cima a súplica insana de uma covarde. O que meu pai fez a Ariel tinha a grandeza de Deus. Puro sacrifício. Feroz, sim. Mas puro. O que você fez com ele foi uma coisa tortuosa, vingativa, egoísta, sem nada de imortal.

(CARR, 2002, p. 64)<sup>149</sup>

Tal como no ato anterior, a dramaturga volta a introduzir o sobrenatural pouco antes do crime de Elaine contra a mãe. Em cena, o fantasma de Fermoy, coberto de sangue, é reconhecido por Elaine, que tenta comunicar-se com ele. Esse encontro com o pai é um sinal para Elaine de que deve fazer justiça. Nessa aparição tem-se um paralelo como a peça de Ésquilo, onde o fantasma de Clitemnestra aparece para exortar as Fúrias a perseguirem Orestes. Em *Ariel*, entretanto, esse recurso do sobrenatural soa artificial. É possível que o amor à simetria - a presença do sobrenatural através da voz de Ariel pouco antes de Fermoy morrer, agora a presença do um fantasma incitando Elaine a matar - leve a dramaturga a utilizar-se desse artifício, que tem o efeito de diminuir a tensão da cena, pois a figura desse fantasma é debilitada, sem força ou grandeza. Ele não sabe onde está, não reconhece Elaine, nada sabe de si ou de Ariel.

Antes de matar a mãe, Elaine revela-se uma personagem desestruturada pelas circunstâncias que viveu. Desde o início, é a personagem mais consciente dos problemas familiares, mas esse excesso de conhecimento provoca a sua desintegração, a sua perda de identidade. Ela congrega, então, outras identidades que, no seu ressentimento profundo, acabam por se fundir com a dela: “[...] Bem, eu sou James. [...] E sou meu pai que você

---

<sup>149</sup> “[...] I can tell the difference between a crime of eternihy and a low, blood-spahhered, knife-frenzied revenge. And then your coward’s insanihy plea on top of it. Whah my father done to Ariel had the

esfaqueou [...] E sou Ariel. E sou Elaine com a sua morte na palma da minha mão [...]" (CARR, 2002, p. 74).<sup>150</sup> Em seguida, Elaine esfaqueia a mãe, e a peça encerra-se ao som da mesma música-tema, *Mors et Vita*.

Nesses três atos de *Ariel*, Marina Carr procedeu a desvios nos pré-textos, transportando para os tempos modernos a barbárie, a vingança, as traições, que estão presentes em três peças: *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, e *Agamêmnon* e *Coéforas*, de Ésquilo. A peça de Carr, como um todo, lida com a causa e o efeito: no primeiro ato, com a reescritura de *Ifigênia em Áulis*, há a exposição de uma situação cujos efeitos serão observados nos atos seguintes, calcados na *Oréstia*. Este é, pois, o quadro de *Ariel*: o passado bárbaro está presente e não cessa de mostrar-se; o discurso de algumas personagens, elaborado para justificar os atos de barbárie cometidos, revela a artificialidade dos argumentos. Assassínatos levam a outros assassínatos, numa cadeia que é preciso romper. Significativamente *Ariel* não inclui a última parte da *Oréstia*. *Eumênides* termina no tribunal de justiça, símbolo da Atenas democrática. O resultado do julgamento de Orestes coloca um ponto final nessa cadeia de vinganças e restabelece a ordem. É de se notar que Orestes é julgado por ter matado a mãe, Clitemnestra, e não pelo duplo assassínato, que incluiria o crime contra Egisto.

É importante assinalar que, embora em *Ariel* não se assista ao julgamento público dos que cometeram crimes, o mesmo padrão da *Oréstia* é mantido a partir do segundo ato da peça de Marina Carr. Tal padrão consiste no desenvolvimento do mesmo tema, o da vingança, que era, de certa forma, uma “norma social” no mundo grego, onde o princípio

---

grandeur a God in ud. Pure sacrifice. Ferocious, aye. Buh pure. Whah you done to him was a puckered, vengeful, self-servin thing wud noh a whiff of the immortal in ud.”

<sup>150</sup> “[...] Well, I am James. [...] And I’m me father that you butchered [...] And I’m Ariel. And I’m Elaine wud your death on me palm [...]”

moral repousava na prática do bem em relação aos amigos e do mal para os inimigos, de acordo com Goldhill. Na *Oréstia*, “da mesma forma que em *Hamlet*, de Shakespeare, a narrativa da vingança é usada para explorar tanto a ação e a necessidade humana, quanto as idéias mais amplas de justiça e transgressão (das quais a vingança tira sua força como um princípio)” (GOLDHILL, 1997, p. 26-7)<sup>151</sup>. Goldhill aproxima *Hamlet* e *Oréstia* porque vê nas duas peças o mesmo foco: a vingança dentro de uma família, levando à violência e à tragédia das obrigações conflituosas. O mesmo estudioso argumenta que na *Oréstia* há uma ligação entre o tópico da tragédia e um outro tópico, denominado reversão (*reversal*), consistindo no fato de que o ato de vingar-se faz com que o vingador se torne objeto de vingança. Em *Agamêmnon*, Clitemnestra mata o marido, justificando seu crime como uma vingança pela morte de Ifigênia, e isso a torna vulnerável, causando novo assassinato, por parte de Orestes. O fato inicial dessa cadeia de vinganças é, segundo Goldhill, “o resultado de uma complexa teia de causa e conseqüência, transgressão e punição” (GOLDHILL, 1997, p. 27).<sup>152</sup> Em *Ariel*, a causa inicial é determinada por uma decisão individual, à interpretação pessoal que Fermoy faz de seus sonhos loucos. Mas não há dúvida de que, praticado o sacrifício, tanto Agamêmnon quanto Fermoy estão na posição de transgressores, embora de maneiras diversas. Agamêmnon participa de uma cadeia de acontecimentos que se fecha quando ele se torna um transgressor para se vingar de uma transgressão – a de Páris. Fermoy, não: é ele que dá início a esta série de acontecimentos que irão desencadear as transgressões futuras; é ele, o pai, que coloca a família nesta situação de vingança uns contra os outros. O crime de Fermoy faz dele um transgressor que

---

<sup>151</sup> “In the *Orestia*, however, as in Shakeapeare’s *Hamlet*, the narrative of revenge is used to explore the nature of human action and obligation, as well as the broadest ideas of justice and transgression (from which revenge draws its force as a principle)”.

<sup>152</sup> [Clytemnestra’s killing, then, is claimed as revenge for the death of Iphigeneia], which is itself the product of a complex web of cause and consequence, transgression and punishment”.

deverá ser punido; ao matar o marido, é Frances que, punindo o transgressor, coloca-se, agora, na posição de transgressora, e isso exigirá nova vingança, que virá por parte de Elaine.

Na verdade, é o passado violento da família Fitzgerald que se perpetua no presente – a começar pelo crime do pai de Fermoy. No segundo ato de *Ariel*, acontece exatamente o mesmo que em *Agamêmnon*, em relação a esse aspecto: “O ato central de *Agamêmnon*, a morte de Agamêmnon, é uma instância não somente de um padrão de transgressão e vingança, mas também uma repetição específica, herdada da violência interfamiliar” (GOLDHILL, 1997, p. 29).<sup>153</sup>

No terceiro ato da peça de Marina Carr, Elaine repete o mesmo padrão de comportamento, com apenas uma diferença: ao contrário de Orestes, que mata a mãe, com o apoio de Electra e com a proteção de Apolo e, posteriormente de Atena, que o defenderá durante o julgamento, a decisão de Elaine de vingar o pai é individual, solitária. Mas a situação não é diferente, se considerarmos o paradoxo inevitável, como aponta Goldhill, em sua avaliação sobre a peça de Ésquilo: “Punir o erro leva a praticar o erro: não punir o erro também é praticar o erro” (GOLDHILL, 1997, p. 30).<sup>154</sup> Goldhill considera que a palavra que melhor exprime esse padrão repetido da ação trágica da *Oréstia* é o termo grego *dikê*, utilizado obsessivamente por Ésquilo nessa peça, e cujo significado abrange idéias de justiça ou direito, retribuição e punição, tribunal de justiça e processo judicial. A noção de *dikê* é fundamental para a “expressão da ordem social”, na medida em que indica tanto “a própria organização da sociedade enquanto um todo como delinea a ação correta para os indivíduos e para a instituição através da qual tal ordem deve ser mantida” (GOLDHILL,

---

<sup>153</sup> “The central act of *Agamemnon*, Agamemnon’s death, instantiates not only a pattern of transgression and revenge, but also a specific, inherited repetition of intrafamilial violence”.



1997, p. 31).<sup>155</sup> Tudo gira em torno da *dikê*: a pólis é fundada de acordo com a *dikê*; tratar os pais com respeito é manifestação da *dikê*; a ordem social é alcançada e os conflitos sociais contestados através da *dikê*. Para Goldhill, a *Oréstia* mostra a transformação da *dikê* como vingança para a *dikê* como justiça legal. A ordem é restabelecida na última parte da *Oréstia*, mas não encontra paralelo em *Ariel*.

Ainda um problema em relação ao termo *dikê* está em sua ambigüidade, pois cada personagem age em nome de sua própria concepção do termo. No caso de *Ariel*, o pai de Fermoy achou justo matar a mulher porque desconfiou de sua fidelidade; Fermoy achou justo sacrificar Ariel porque se viu diante de uma escolha trágica, sem saída, segundo sua interpretação das mensagens de seu deus; Frances achou justo eliminar Fermoy para puni-lo pelo crime praticado – e quem não lhe daria razão? Elaine acha justo matar a mãe para vingar a morte do pai. Parece que Fermoy destoa nessa cadeia de punição e transgressões. Por todos os lados que se olhe, não há *dikê* em sua ação. Por outro lado, a instituição encarregada de fazer retornar a ordem não opera: Frances foi presa e aguarda julgamento, mas acredita que não será condenada. A demonstração mais cabal da inoperância da justiça instituída está nos muitos corpos que foram encontrados no lago Cuura – corpos de pessoas que simplesmente tinham sido dadas como desaparecidas. Elaine certamente terá que responder à justiça por seu crime, mas nada se sabe a respeito, pois a peça se fecha com o assassinato de Frances.

Stephen, personagem secundária, adquire importância porque é ele que escapa a essa cadeia de vinganças. Seu afastamento da família é uma ação individual numa

---

<sup>154</sup> “To punish wrong leads to doing wrong: not to punish wrong is also doing wrong”.

<sup>155</sup> “It is a fundamental term for the expression of social order in that it both indicates the proper organization of society as a whole, and delineates right action for individuals and the institution through which such order is to be maintained”.

sociedade que não consegue resolver os conflitos e restabelecer a ordem, promovendo a harmonia. Antes da irmã vingar-se da mãe, Stephen declara que vai embora, afastando-se de todos esses conflitos que desintegram a família; esse gesto de virar as costas equivale a buscar a liberdade, a livrar-se do peso do passado.

Podemos observar, em *Ariel*, a seleção de alguns detalhes que enfatizam a intertextualidade com os pré-textos que remontam à Antigüidade clássica. Esse procedimento inclui a descrição da casa dos Fitzgerald com as suas “colunas gregas, as fontes jorrando água com toda a força e os leões rugindo nos portões” (CARR, 2002, p. 32)<sup>156</sup>. Por outro lado, as alusões contribuem não só para reafirmar determinadas características das personagens, como também para enfatizar a inserção da peça de Carr na contemporaneidade.

Uma das alusões é ao quadro de Piero Della Francesca (1410?-1492), *Ressurreição de Jesus*, em que a figura de Cristo é o eixo central da composição. O quadro apresenta, em primeiro plano, quatro soldados romanos adormecidos, imersos na sombra, formando aproximadamente um círculo, enquanto a luminosidade se concentra na figura de Cristo, que emerge do sepulcro. A imobilidade dos flageladores de Cristo sugere a paralisação de sua ação, enquanto o poder religioso é realçado. Fermoy Fitzgerald interpreta esse quadro à sua maneira. Para ele, basta olhar para a composição de Della Francesca para entender a natureza de Cristo, para retificar a idéia de que o filho de Deus morreu e ressuscitou por nós. Ao contrário, sua morte foi perpetrada por nós e sua ressurreição foi em sua própria causa. Ele voltaria para punir a raça humana, pois não há perdão para a sua crucificação. Fermoy, portanto, deixa claro que não comunga de uma religião instituída, em sua crença de que “os últimos dois mil anos foram uma farsa completa” e que os “pecados voltaram à

moda” (CARR, 2002, p. 9)<sup>157</sup>. Acredita, ainda, que ele poderá fazer toda a revolução necessária.

A alusão a discursos políticos espelham problemas sociais que a sociedade irlandesa enfrenta neste começo do século XXI. Fermoy Fitzgerald, que pretende introduzir uma nova religião segundo sua concepção e não tem nenhuma preocupação com as classes desprivilegiadas, ridiculariza as promessas feitas pelos políticos para angariar votos: “salários iguais, creches nos locais de trabalho, revogação de teto salarial para as mulheres, o processo de paz, uma ajuda para os pobres, os deficientes, os refugiados, os *tinkers*, os professores, os fabricantes de velas” (CARR, 2002, p. 17-8).<sup>158</sup>

Alusões explícitas à era clássica são feitas através da menção a dois ídolos de Fermoy: Alexandre e César. A outra alusão é ao seu ídolo maior, Napoleão Bonaparte, que indiretamente se relaciona à mesma era, já que ele tinha grande admiração pela Grécia e por Roma antigas. De acordo com Luis Diez Del Corral, Bonaparte considerava-se um herói, como aqueles da Antiguidade, professando dois dos *leitmotifs* dessa era: a liberdade e a tirania que beneficia. Napoleão é uma espécie de imperador no estilo romano. Derrotado pelo exército inglês, ele personifica “a revelação de um destino privado e político”, tendo vivo “à moda antiga: intensa, urgente e tragicamente” (CORRAL, 1957, p. 13)<sup>159</sup>. A admiração desmedida deste homem moderno, Fermoy Fitzgerald, por Napoleão, é um indício para Boniface de que o irmão tinha algum transtorno de ordem psicológica. Esta constatação fica mais clara pela contradição registrada na fala do político, quando diz do

---

<sup>156</sup> “[...] Grake columns, fountains goin full blast and the lions roarin on the gates.”

<sup>157</sup> “[...] Last two thousand year a compleahe farce. [...] The mortal sins is back in fashion. [...]”

<sup>158</sup> “[...] aqual wages, crèches in the workplace, no ceilin on the women, the pace process, a leg up for the poor, the handicapped, the refugees, the tinkers, the tachers, the candlestick makers.”

<sup>159</sup> “[No hay en todo ello ...] sino revelación de un destino, personal y político, vivido a la antigua: de una manera rotunda, inmediata, trágica.”

seu desejo de ser como Bonaparte, acrescentando imediatamente que ninguém pode ser comparado ao general francês. Apossa-se das palavras de Napoleão, usando suas idéias como se lhe pertencessem, como se estabelecesse uma comunhão perfeita, mesclando sua identidade com a do outro: Fermoy é Napoleão e Napoleão é Fermoy:

Fermoy: [...] Mas não estou interessado no poder a qualquer preço. Eu amo o poder, sim, mas eu amo o poder como um artista.

**Verona: O senhor ama o poder tal como um artista ama o poder. O senhor está citando Napoleão, Ministro.**

(CARR, 2002, p. 41)<sup>160</sup>

Se a alusão a Napoleão Bonaparte tem a função de enfatizar o caráter de Fermoy, de ambicionar ser um vencedor na política e, de certa forma, legitimar suas idéias, a escolha do título da peça de Carr, uma alusão explícita à personagem shakespeariana, é ainda mais reveladora, na medida em que abre perspectivas que remetem para algo além do destino inescapável e da tragédia que se abateu sobre a família Fitzgerald.

Podemos pensar em Ariel como o anjo que lembra a visão profética de Isaías da destruição de uma cidade, como nota Fintan O'Toole (2003). Mas Ariel é também uma personagem de *A Tempestade*, de Shakespeare. Ariel é, como se dirige a ele Próspero, o “bom espírito”, “firme”, “equilibrado”, que não perde o juízo com a confusão reinante, aquele que, segundo as ordens de Próspero, é capaz de semear uma tempestade para que, depois dela, os desentendimentos sejam desfeitos e o amor seja celebrado. Aquele que canta, dança e representa, que tem o dom de transformar a ira de Próspero contra os traidores em perdão.

Ariel é o símbolo de tudo o que é elevado. O ensaísta uruguaio José Enrique Rodó, para quem esse gênio do ar representa a parte nobre e alada do espírito, põe em relevo o seu contraste com Caliban:

Ariel é o império da razão e do sentimento sobre os baixos estímulos da irracionalidade; é o entusiasmo generoso, o móvel elevado e desinteressado da ação; a espiritualidade da cultura; a vivacidade e a graça da inteligência – o término ideal a que ascende a seleção humana, retificando no homem superior os vestígios tenazes de Caliban, símbolo de sensualidade e torpeza, com o cinzel perseverante da vida.

(RODÓ, 1991, p. 13-14)

Rodó, nascido em Montevidéu, Uruguai, em 1871, escreveu um ensaio que tem por título *Ariel*, dois anos depois de a Espanha ter perdido a possessão de Cuba, em virtude da intervenção americana. O ensaio tem uma perspectiva política, uma vez que o compromisso de Rodó era com a preservação da soberania de seu próprio país, frente ao avanço da hegemonia norte-americana, temendo que pudesse acontecer no Uruguai o mesmo que aconteceu em Cuba. No entanto, o ensaio de Rodó não se reduz à discussão do imperialismo norte-americano; na verdade, essa questão preenche apenas um quarto do livro, que apresenta outros tópicos de interesse, tais como o simbolismo da personagem de Shakespeare que inspirou o ensaísta, o conceito de juventude e considerações sobre a oposição entre o materialismo e o desenvolvimento harmonioso da vida democrática. Nas primeiras páginas de seu ensaio, um velho professor chamado Próspero conversa com seus

---

<sup>160</sup> “Fermoy: [...] But I’m noh interested in power ah any price. I love power, yes, I love ud, buh I love ud as an artist loves ud. / Verona: You love power as an artist loves it. You’re quoting Napoleon, Minister.”

jovens alunos que vêm visitá-lo em sua casa. O professor tem em sua sala uma estátua magnífica de Ariel. O professor Próspero acredita firmemente na energia, na inteligência e na capacidade da juventude para lutar por idéias, e também na perseverança dos jovens na busca e na defesa de nobres ideais. A personagem de Shakespeare é, para o professor, o símbolo do sublime instinto de perfeição; é, portanto, adequado ao seu propósito de sugerir pensamentos elevados a seus alunos, tendo em vista que “Ariel triunfante significa idealidade e ordem na vida, nobre inspiração de pensamentos, desinteresse na moral, bom gosto nas artes, heroísmo na ação, delicadeza nos costumes” (RODÓ, 1991, p. 106).

Da personagem Ariel, de Marina Carr, pouco se fica sabendo, mas há um traço que é sublinhado: sua juventude. Ao matar a filha, o que Fermoy elimina, portanto, é exatamente o que Ariel representa: a juventude. Ademais, se pensarmos nas características de Fermoy, podemos dizer que esse homem ambicioso está destruindo também as outras qualidades que Rodó atribui à personagem de Shakespeare. Destruindo Ariel, Fermoy afasta-se da razão e deixa-se arrastar por sua obsessão pelo poder. Desce na escala da condição humana e permanece só com os traços de Caliban, com toda sua torpeza.

Uma outra idéia de Rodó que pode ser utilizada para interpretar a peça de Marina Carr é o vínculo que ele estabelece entre a juventude e a antiga Grécia. Segundo o ensaísta, houve uma época em que os atributos da juventude humana fizeram-se o atributo de todo um povo, as características de uma civilização, a grega. Esta mesma idéia já havia sido proposta anteriormente por Hegel: “A vida dos gregos é uma realização da juventude: Aquiles, o jovem criado pela poesia, abre esta era. Alexandre, o Grande, o jovem da realeza, fecha-a” (HEGEL, apud CORRAL, 1957, p. 49).<sup>161</sup> A Grécia era uma alma

---

<sup>161</sup> “La vida griega – añadiría Hegel – es una verdadera hazaña de juventud. Aquiles, el joven creado por la poesía, la inaugura. Alejandro Magno, el joven real, le pone término.”

jovem. Esta poderia ser uma ligação entre *Ariel* e *Ifigênia em Áulis*: uma síntese do espírito alado (de Ariel) e do espírito jovem da Grécia antiga.

Sufocada a juventude, o que resta é uma sociedade velha, esclerosada, representada, na peça de Carr, pelos padres idosos de quem Boniface cuida e de quem conta histórias ridículas. Nenhum dos religiosos, na peça, parece ser equilibrado: Caugh Celestius tenta bater na cabeça de Aquino com um martelo; Aquino costuma reservar um lugar à mesa para um cavalo imaginário que o acompanha a todos os lugares; Bonaventura tem como ídolo Billie Holiday e alimenta o desejo de ser jovem novamente, afirmando, nos seus momentos críticos, que deixou de ser católico. O próprio Boniface já se sente velho, um retrato da Igreja, envelhecida, sem forças para se opor ao Estado ou aconselhar e salvar a Família. A Igreja não consegue fazer frente aos argumentos mirabolantes do Estado, representado por Fermoy. Boniface não consegue deter a ascensão política do irmão, que defende que Cristo não se inclina para o perdão e, portanto, não há esperanças para a humanidade. Antes, Boniface acoberta o crime do irmão, como se, por sentir que tem nisso uma parcela de culpa, se tornasse cúmplice de um ato que contraria em tudo sua vida como religioso. A Igreja, o Estado e a Família estão intimamente ligados nessa peça, como se pode ver pelo fato de Fermoy se tornar político através do sacrifício da filha e ter idéias bastante peculiares sobre a religião a ponto de se tornar blasfemo frente ao Cristianismo.

T. S. Eliot, em *The Idea of a Christian Society*, expressa suas idéias sobre o Liberalismo, raciocinando que “quanto mais industrializado for um país mais facilmente florescerá aí uma filosofia materialista, e tanto mais mortal será essa filosofia”; “a tendência do industrialismo ilimitado é criar homens e mulheres – de todas as classes – que se afastam da tradição, que se alienam da religião e que são suscetíveis à sugestão das

massas” (ELIOT, 1954, p. 21)<sup>162</sup>. Trata-se de uma idéia muito próxima da de Augusto Comte, que chamava a atenção para o perigo que ronda as civilizações avançadas – um estado de aperfeiçoamento social traz o inconveniente de facilitar e suscitar o aparecimento de espíritos deformados e estreitos. Assim é Fermoy e também Elaine, sua filha, e Verona, a entrevistadora. Todos eles participam de um jogo armado, ensaiado, para comover e convencer os outros. Elaine, em particular, aos 22 anos, já não é mais um espírito jovem, mas uma seguidora fiel e apaixonada do pai e ambos demonstram um pensamento estreito, o oposto da personagem de Shakespeare (Ariel), que representa a possibilidade de liberdade e vôos do espírito.

Logo que *Ariel*, de Marina Carr, foi apresentada no Abbey Theatre, Fintan O’ Toole publicou uma apreciação sobre a peça no *Irish Times*, num artigo que foi reproduzido no volume organizado por Cathy Leeney e Anna McMullan sobre o teatro de Marina Carr (*The Theatre of Marina Carr: Before Rules Was Made*). O’Toole diz que desde “os primeiros minutos” de *Ariel*, “percebemos que estamos num mundo despedaçado”, e que “os três pilares da velha Irlanda – a Igreja, o Estado e a Família – estão num avançado estado de decadência”. O crítico vê Fermoy como “um estranho animal, impulsionado por compulsões sombrias e visões fanáticas de destino” (O’TOOLE, 2003, p. 89)<sup>163</sup> Trata-se, de fato, de um mundo em ruínas, decadente, permeado de ressentimentos, sangue e morte, o que nos leva a pensar no poema “A segunda vinda”, de William Butler Yeats, cujos versos iniciais serviram como epígrafe deste capítulo:

---

<sup>162</sup> “The more highly industrialised the country, the more easily a materialistic philosophy will flourish in it, and the more deadly that philosophy will be” ; “And the tendency of unlimited industrialism is to create bodies of men and women – of all classes – detached from tradition, alienated from religion, and susceptible to mass suggestion [...]”.

<sup>163</sup> “After the first minutes of Marina Carr’s new play *Ariel*, we know that we are in a crumbling world. [...] the three pillars of the old Ireland – Church, State and Family – are in advanced state of decay. [...] Fermoy Fitzgerald, is a strange beast, driven by dark compulsions and fanatic visions of destiny”.



A maré tinta de sangue está solta, e em todos os lugares  
A cerimônia da inocência naufragou;  
Ao melhor falta convicção, enquanto o pior  
Está repleto de intensa paixão. (YEATS, 1984, p. 203)<sup>164</sup>

O poema de Yeats refere-se à profecia da segunda vinda de Cristo à Terra, mas o poeta mistura esse tema com a descrição da besta do Apocalipse. Comentando os versos de Yeats, Joseph Campbell afirma que eles mostram que “nós estamos vivendo o último dos grandes ciclos cristãos” e que “o fim de um ciclo e o começo de outro é sempre um tempo de sofrimento e de turbulência” (CAMPBELL, 1990, p. 18). O poema de William Butler Yeats é de 1919, mas está de acordo com a realidade mostrada em *Ariel*: a turbulência está em processo, experimenta-se um período de crise entre o fim e o começo de uma nova era. As repetidas mortes da peça de Carr representam, afinal, a necessidade de eliminação do mal para que o bem prevaleça.

Stephen Fitzgerald é a única personagem na peça que tenta escapar dessa turbulência e de uma herança pernicioso, prefigurada por Hannafin, o adversário político de Fermoy:

Os sonhos vão de um homem que se fez sozinho. Você foi forjado num  
banho de sangue, Fitzgerald, e o filho sempre carrega o pai em algum  
recanto interno de si. Eu sei muito bem, ele carrega o pai dentro dele tão  
certo como carrega seus rins, as jóias da família, o coração. E é hora de o  
povo que vive além desta paróquia saber quem é o sórdido ferreiro que o  
trouxe à terra e a simetria pode ser tirada daí. (CARR, 2002, p.33)<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> “The bloody-dimmed tide is loosed, and everywhere / The ceremony of innocence is drowned; / The best lack all conviction, while the worst / Are full of passionate intensity.” (Obs: A tradução é de Carlos Felipe Moisés).

<sup>165</sup> “The pipe drames of the self-made. You were forged in a bloodbah, Fitzgerald, and the son allas carries the father somewhere inside of him. I know thah much, he carries the Da inside of him sure as he carries hees

Stephen é um artista e através de sua arte ele pôde entender que estava sendo destituído de sua identidade, uma vez que era o substituto de outro na mente obsessiva de sua mãe. O amor maternal de Frances por Stephen era apenas a maneira de expressar seus sentimentos por James, seu filho predileto que morreu precocemente. Através da produção de seu filme, Stephen pôde ver objetivamente a armadilha que o ameaçava; ele compreende melhor seu lugar ocupado na família, incluindo o seu comportamento estranho de ser amamentado pela mãe até a idade de dez anos. E a coisa mais importante é que ele não podia abrir mão de sua liberdade ainda que fosse em nome do amor.

*Ariel*, de Marina Carr, aponta para a necessidade de renovação – se há um descontentamento com as condições do mundo contemporâneo não é necessário que se pense em renúncia ou condenação, mas na urgência de repensar a situação. A porta está aberta com a atitude de Stephen, que rejeita o pai, a mãe, a irmã e toda a herança da família, representada pela fábrica de cimento – símbolo de imobilização -, fonte de riqueza dos Fitzgerald.

Stephen tem um papel secundário, mas é inegável que, através dessa personagem, compreendemos melhor o percurso da dramaturga. Afinal, prestar atenção a personagens periféricas pode oferecer ângulos de análise que iluminam a compreensão da obra, uma idéia que é, aliás, professada por Marina Carr:

Se as pessoas assistem às peças e se encantam com alguma coisa, mesmo que seja uma personagem menor – e freqüentemente é assim – essa personagem e não necessariamente o herói ou a heroína é o que importa.

---

kidneys, the family jewels, the heart. And ud's time the pape beyond this parish knew the gruesome

Nas peças das quais gosto, encontro muito frequentemente esse prazer nas personagens menores. Pode ser uma frase jogada ao acaso – mas isto é justamente o que realmente causa impacto. (CARR, apud SIHRA, 2001, p. 58-9).<sup>166</sup>

Concebido como personagem menor, Stephen tem reduzida participação na trama, numa indicação de seu pouco envolvimento com os conflitos da família. No primeiro ato ele é uma criança e tem apenas quatro falas, em que transmite seus sentimentos de amor à mãe e medo do pai. Stephen é passivo, dependendo da anuência da mãe quando pede para ser amamentado e se deitar sobre ela. Ele dorme a maior parte do tempo ou - como Elaine observa – ele finge dormir, enquanto acontecem as brigas entre o pai e a mãe, ou enquanto a irmã destila ódio contra Frances; nem mesmo reage quando a mãe o compara ao meio-irmão morto, James.

No segundo ato, que mostra Fermoy como um político bem-sucedido e termina com sua morte, Stephen, agora com vinte anos, tem uma participação ainda menor. Ele nada tem a ver com o sucesso do pai ou com seu assassinato, mantendo-se à parte dos ódios que vão crescendo dentro da família. Mostra-se educado, atencioso, mas só se manifesta quando lhe dirigem a palavra. Não se mostra ofendido quando o pai o compara a um coveiro por estar vestido de preto para acompanhar a mãe à missa em memória de Ariel. Não reclama da pouca atenção que o pai lhe dispensa, apenas constata que é assim. Aprendeu que as tentativas de seu pai para melhorar o relacionamento entre eles dois, convidando-o para jantarem juntos, por exemplo, são promessas vãs; afinal, o pai está sempre ocupado e

---

blacksmith hommered you to earth and the symmetry can be predicted from there.”

<sup>166</sup> “If people are coming to see the plays, and if they got something out of it, even if it is a very minor character – and very often it is – *that* is what speaks, not necessarily the hero or the heroine. I find that, with plays that I like, very often it is the minor characters. It can be a line just thrown away – that’s the thing that really destroys you.”

sempre desmarca os compromissos. Também não se sente envaidecido por ter recebido um prêmio por seu filme, atribuindo o sucesso à influência do pai, um político muito conhecido. O filme, no entanto, vale para que ele se situe e veja com clareza seu passado, e decida que passos dar para preservar sua identidade e alcançar sua liberdade. Se Frances se viu retratada no filme e ofendeu-se por isso, Stephen sabe que a arte não reproduz exatamente a realidade, mas transfigura-a. Esse filme serve-lhe para exorcizar o passado, para compreender a si mesmo. Não por acaso, na cena seguinte a esta avaliação do filme de Stephen, vemos a personagem declarar enfaticamente que preferiria enfiar uma bala na cabeça a assumir os negócios do pai.

No último ato, a participação de Stephen é um pouco mais extensa. Ele parece compreender muito bem os conflitos da família. Entende os ressentimentos da irmã Elaine, embora não compartilhe das decisões que ela toma em função desses ressentimentos. Em seu último diálogo com a mãe, declara que não vai administrar os negócios da família e pede a ela que pare de viver através dele:

Stephen: [...] Você teve a sua vez, mãe, agora é a minha vez e eu não vou ser enterrado debaixo de uma tonelada de cimento para satisfazer um capricho seu. Eu lhe disse que ajudaria você até que o julgamento se encerrasse. E é isso que vou fazer. Mas depois eu vou embora. [...]

Frances: Então é assim. Eu pensei que você estivesse do meu lado.

Stephen: Você pensou errado. Já é tempo de você parar de se apoiar em mim, de viver através de mim.

(CARR, 2002, p. 67)<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> Stephen: [...] You had your chance, ma, now ud's mine, and I won't be buried under a ton of cement on your whim. I tould ya I'd help ouh till the trial's over. And I will. Buh then I'm gone. [...] / Frances: So that's

Stephen, vinte anos, ainda pode mudar o rumo desse mundo caótico representado na peça de Marina Carr. Mais que isso, ele representa o artista que, através de sua arte, se liberta, que escolhe seguir seu caminho, ainda que não saiba bem o que o espera. Stephen, à maneira de Nora, da *Casa de Bonecas*, de Ibsen, fecha a porta atrás de si, lança-se ao mundo para, bem ou mal, fazer a sua parte. É uma trajetória que pode significar a independência, o desvencilhar-se da herança, do legado dos antepassados, o construir-se como artista único, sem, é claro, negar a sua filiação. É isto mesmo que o teatro de Marina Carr mostra – uma dramaturga que, utilizando paródias, alusões, travestimento, num diálogo permanente com a tradição irlandesa, dá um passo em direção a uma produção original, de alcance universal. Marina Carr não mistura só os gêneros, como procuramos mostrar no segundo capítulo – mistura fontes, como vimos no terceiro capítulo. Dessa alquimia nasce um teatro vibrante, com, podemos dizer, uma assinatura inconfundível.

---

the way ud is. I thought ya were on my side. / Stephen: Ya though wrong. Ud's time ya stopped pullin ouh a me, living through me.”

## CONCLUSÃO

Com o exame de quatro peças de Marina Carr, procuramos mostrar que a dramaturga, ao mesmo tempo em que se insere na tradição teatral irlandesa, da qual é herdeira, revela um impulso para ultrapassar o legado de seus predecessores e as fronteiras do nacional.

Com efeito, na obra de Marina Carr é possível registrar uma tensão entre o desejo de preservação de valores tradicionais do teatro irlandês e a ânsia de libertação do peso do passado. A divisão de sua produção teatral em duas fases elucidada, em parte, a flutuação entre o tradicional e o novo: a dramaturga transita de uma fase em que tenta ser beckettiana, atrelada, portanto, a um predecessor, para a fase seguinte, em que, mais livre de influências, deixa entrever sua visão de mundo. Midlands, região em que viveu, servirá de denominação para enfeixar as peças produzidas a partir de 1994, quando observamos uma mudança de rota na produção teatral de Marina Carr. Notamos, por outro lado, que, mesmo sendo, ou tentando ser, beckettiana, a dramaturga renova na forma, aliando o legado de um dramaturgo irlandês à experimentação da vanguarda. Inversamente, adota formas tradicionais quando dá início a uma fase em que se afirma, libertando-se das influências.

Em relação à forma, vimos em *The Mai* a utilização da técnica narrativa com a presença de uma narradora no palco, recurso a que recorrem muitos dramaturgos da atualidade, bastando lembrar, por exemplo, Brian Friel que, com a mesma técnica, compôs *Dancing at*

*Lughnasa*. Marina Carr, entretanto, trabalha a técnica escolhida de maneira singular, especialmente pelo tratamento dado à dimensão temporal. Em *The Mai*, a linearidade do tempo é rompida e as relações entre o passado e o presente se estabelecem por associação de idéias, livremente, aproximando tempos anteriores e posteriores, deixando fluir o tempo da memória. Os eventos narrados abarcam tempos remotos, desde fatos que aconteceram há mais de um século, na mesma família, até fatos presentes, e que importam para a narradora que empreende uma busca de conhecimento de si mesma. De modo geral, as peças de Carr abrangem um longo período de tempo, de forma a evidenciar que o passado determina o presente. Esse é um traço característico da autora que pode ser verificado mesmo numa peça como *By the Bog of Cats*, que mantém a linearidade temporal e que apresenta unidade de tempo - a ação desenrola-se no decorrer de um dia, mas o drama da protagonista e sua morte foram desde há muito determinados por eventos passados. Já a extensão do tempo da ação em *Ariel* é alvo de críticas, mas julgamos que o longo período de dez anos em que se desenvolve o drama da família Fitzgerald é o que possibilita à dramaturga mostrar os efeitos de um ato bárbaro inicial, de modo que o sacrifício de Ariel será a transgressão que dará início a uma série de vinganças. A articulação da forma com esse aspecto - o tempo - que se revela significativo, obriga a que prestemos atenção a uma dimensão especialmente importante na visão de mundo da dramaturga, que relaciona, como foi mostrado na Introdução deste trabalho, o mistério da vida e da morte a esse fator e que pensa que vivemos todos dentro e fora do tempo.

Vimos também que a dramaturga mistura as formas, o que não deixa de ser uma tendência atual no teatro contemporâneo. Em *The Mai* podem ser detectados elementos melodramáticos e trágicos, que continuarão presentes em *By the Bog of Cats* e em *Ariel*. À inevitabilidade do destino trágico nessas três peças somam-se a violência e a opressão do universo do melodrama. Podemos mesmo dizer que a imaginação melodramática da dramaturga se realiza na fixação de quadros que causam impacto, como o corpo sem vida de *The Mai* nos braços de Robert ou as cenas finais das duas outras peças. Numa, a fala de Monica, que encerra *By the Bog of Cats*, é suficiente para que imaginemos o *tableau*: na paisagem fria, sobre o corpo sem vida de Hester, seu coração, que se assemelha a um pássaro; em *Ariel*, a figura estática de Elaine, deixando cair a arma usada no crime cometido contra a mãe. É justamente pela afirmação desses traços característicos que a dramaturga imprime sua marca. Na seqüência de suas peças, percebemos que Carr caminha para zonas universais, na mesma proporção em que intensifica os sinais de identidade irlandesa, representados especialmente pelo dialeto e pelo espaço que elege para a ação.

O resultado é que a produção teatral de Marina Carr, não se restringindo a tópicos que enfocam questões especificamente nacionais, acaba por ter maior abrangência na interrogação de temas universais como o significado da vida e da morte, do tempo, das condições do mundo contemporâneo. Não se trata, aqui, de um juízo de valor, pois, inegavelmente, há excelentes peças irlandesas com tópicos que espelham questões históricas relevantes para a afirmação da identidade de um povo que durante séculos sofreu a dominação do colonizador britânico. O que registramos é que Marina Carr, sem deixar de introduzir alguns temas que interessam sobretudo aos irlandeses, procura atingir zonas universais da experiência humana.

A problemática proposta foi examinada através da reescritura e de outras modalidades intertextuais, bem como através das diferentes formas adotadas e da mistura de gêneros e, ainda, pelos elementos internos, como as personagens principais ou secundárias e os traços de *Irishness*.

*Low in the Dark*, peça fragmentária, em que predominam a comicidade e o *nonsense*, não permite que se tenha uma idéia clara da cosmovisão da dramaturga em virtude da justaposição de diversos tópicos. Sua importância advém do fato de contribuir para acompanhar a trajetória que pretendemos mostrar e por ser uma espécie de matriz, uma vez que, a partir da multiplicidade de tópicos dessa peça inicial, a dramaturga procederá a um recorte mais preciso da realidade no sentido de construir enredos organizados nas peças posteriores. Além disso, algumas personagens prolongam-se em outras; podemos perceber, por exemplo, o desdobramento de *Curtains* em personagens que exercem as funções de narrar ou de contar histórias divertidas, embora em situações diferentes, como é o caso da narradora Millie e de Grandma Fraochlán, ambas de *The Mai*. O traço de comicidade permanecerá, mas será, então, um contraponto à tragicidade da morte e à inevitabilidade do destino, dois tópicos presentes em *The Mai*, *By the Bog of Cats* e *Ariel*. Em todas as peças da segunda fase da carreira da dramaturga – a fase de Midlands – há a presença de personagens cômicas que quebram o clima tenso predominante ou, então, o relato de histórias engraçadas que produzem o mesmo efeito. Vimos, nesse sentido, que, em *The Mai*, o humor da centenária Grandma Fraochlán, que adora chocolates, bebe vinho e fuma ópio, com suas idéias arejadas, põe em ridículo as personagens convencionais de Julie e Agnes, suas filhas, defensoras do *status quo*. Em *By the Bog of Cats*, são igualmente cômicos os comportamentos do Padre Willow e da Sr.<sup>a</sup> Kilbride. O *ethos* brincalhão afasta a agressividade da crítica aos costumes e à rigidez de comportamentos ditados por uma sociedade patriarcal e pela Igreja. A crítica bem-humorada à instituição religiosa através da figura atrapalhada do Padre Willow, que esquece suas falas



durante uma cerimônia de casamento, é reforçada pelas histórias que Boniface conta a respeito dos velhos padres esclerosados, em *Ariel*.

O uso de modalidades intertextuais em *Low in the Dark*, especialmente a paródia, revela a aderência da dramaturga a escritores irlandeses consagrados, como James Joyce, George Bernard Shaw e Samuel Beckett. Dada a hesitação frente a formas semelhantes como a paródia, o pastiche, a sátira, o burlesco, o plágio, a alusão e o travestimento, procuramos conceituar as modalidades trabalhadas, de modo a deixar claros os conceitos a que nos ativemos. Vimos que há um interesse pelo estudo da atualização dessas formas que apresentam grande produtividade hoje em dia. A paródia, “repetição com diferença” nos termos de Linda Hutcheon, evidencia a questão proposta nesta tese, isto é, através desse recurso, a dramaturga mistura rejeição e respeito, crítica e homenagem. Em outras palavras, neste início de carreira, Marina Carr está reproduzindo, embora com diferença, o legado de seus predecessores. A paródia, por sua ambivalência, caracteriza-se por ser uma “transgressão autorizada” e, por isso, aceita-se com bom-humor a subversão e a irreverência em relação a temas sagrados, como a crucificação de Cristo. Vimos que uma variação da paródia, o travestimento, também utilizado em *Low in the Dark*, tem como função mais importante questionar determinadas verdades petrificadas e só secundariamente contribuir para situar a escritora como feminista. Aliás, se tal adjetivo lhe cabe, por propor a superioridade da mulher, alvo de inveja do sexo oposto, não se pode afirmar que Marina Carr adote uma posição radical. Se, em *Low in the Dark*, persiste a indagação de quem é superior – o homem ou a mulher - o travestimento nessa peça aponta para a diluição das fronteiras entre os sexos, para uma sonhada igualdade que permitiria o entendimento perfeito entre homens e mulheres em vez de expressar reivindicações feministas. Marina Carr, portanto, não pode ser considerada uma feminista radical nem mesmo nesse início de carreira. Tanto que, nas peças seguintes, suas personagens antes expressam o desejo de realização pessoal como seres humanos do que reivindicam a superioridade de um gênero sobre o outro.

Das modalidades intertextuais utilizadas na primeira peça, só a alusão continua presente nas obras seguintes. Para o exame desse recurso, reportamo-nos sobretudo aos estudos de Udo J. Hebel.

Em *The Mai*, as alusões toponímicas fixam a autenticidade irlandesa e reforçam as características de determinadas personagens. Os topônimos não apenas enfatizam que a ação ocorre numa região específica da Irlanda - caso de Connemara - como também situam a personagem de Grandma, através de seu sobrenome, que não é o do pai desconhecido ou da mãe, mas de seu local de origem, numa indicação de sua ilegitimidade e de

preconceitos que se referem à sua condição de filha bastarda. Por outro lado, através da alusão, resgatam-se lendas irlandesas que contam histórias de amor e morte entre pares amorosos bastante conhecidos, como Tristão e Isolda - e, nesse caso, a alusão é implícita - ou desconhecidos, como Bláth e Coillte, caso em que se faz necessária a explicitação. Além do registro das alusões, procuramos mostrar a função desse recurso utilizando os estudos teóricos de Ben-Porat, tal como apresentados por Hebel. Desta forma, ao reconhecimento da marcação e à identificação do texto evocado, no caso das alusões literárias, seguiram-se duas etapas: a de verificação de como o sinal se alterou no novo contexto e a do estabelecimento de conexões pela evocação do texto aludido como um todo.

A avaliação dos recursos empregados em *The Mai* permite dizer que esta é a peça mais bem acabada de Marina Carr, em parte justamente pelo equilíbrio entre os dois pólos mencionados: por um lado, a herança, com alusões a temas irlandeses, como a morte da língua nativa, como foi verificado em relação à corrupção sofrida na transposição do gaélico *loch cailleach oíche* para o inglês Owl lake; por outro lado, a incursão em temas universais, com alusões a lendas que, embora façam parte do imaginário de um determinado povo, pertencem ao folclore e ultrapassam as fronteiras de uma nação. A tudo isso soma-se o tratamento dado ao tema do amor e morte que, veiculado pela técnica narrativa, com a presença de uma narradora no palco, acaba por desembocar numa temática de perene interesse humano: conhecer o outro para conhecer-se a si mesmo.

Em *By the Bog of Cats*, a alusão contribui em grande parte para a melhor caracterização das personagens, mas também funciona como um elemento que permite comparar diferentes contextos sociais. Observamos, nesse sentido, que a marginalização de Hester Swane se deve à sua condição econômica. De acordo com o que se enfatiza na peça, os *tinkers*, classe social desprezada, e os novos-ricos, representados pela Sra. Kilbride, têm uma origem comum. A diferença entre elas é de poder econômico e isto determina a expulsão de Hester e a inclusão dos Kilbride. As regras são ditadas, portanto, pela situação econômica. A alusão implícita a Hester Prynne, de *The Scarlet Letter*, fixa a diferença fundamental entre dois contextos: a rigidez do código moral da sociedade norte-americana regida pelo Puritanismo do século XVII e o poderio econômico na sociedade globalizada do final do século XX. Não podemos dizer, pois, que Marina Carr não esteja atenta aos problemas de sua época. Ao contrário, ela observa com precisão que o direito moral é subordinado ao direito legal e que a justiça legítima a ameaça e a agressão em defesa da legalidade. É isto o que pretendemos dizer quando nos referimos ao alcance universal das peças de Carr: questões como estas, de justiça e direito, não são

restritas a uma determinada sociedade. A respeito deste aspecto, se a dramaturga decepciona Victor Merriman, que considera que *By the Bog of Cats* nada ajuda no projeto de construção da Irlanda pós-colonial, certamente a peça não tem sua dimensão universal negada. Podemos, nesse sentido, contrapor o ponto de vista de Merriman, que espera que o teatro cumpra uma função social, que, no caso, deveria estar voltado para os problemas específicos da sociedade irlandesa, ao posicionamento de Nicholas Grene. Para esse estudioso, as peças irlandesas não precisam ser interpretadas somente à luz dos acontecimentos históricos que marcaram a vida da nação, porque isso limitaria o seu alcance. Esta dimensão maior dá Marina Carr a Fermoy Fitzgerald, por exemplo. Na peça, a personagem está a um passo de se tornar Primeiro Ministro e Carr usa o termo gaélico correspondente, *Taoiseach*, identificando a personagem como irlandesa. Se Fitzgerald não é retratado realisticamente, se essa figura pública provavelmente não corresponde à imagem de um político irlandês contemporâneo, menos ainda à de alguém que tenha o perfil de um Primeiro Ministro, Fermoy corresponde perfeitamente, em termos gerais, a todos os políticos, cujas imagens são fabricadas pela mídia. Isto não é, necessariamente, o que acontece na Irlanda, mas é seguramente o que vemos acontecer à nossa volta na sociedade dramatizada em que vivemos.

Em *Ariel*, a alusão à personagem de Shakespeare no título da peça sugere novos ângulos de análise, se levarmos em conta seu significado simbólico. Embora a personagem-título desapareça no final do primeiro ato, ela estará presente até o final da peça através da alusão. Nesse caso, esse recurso tem a função de ampliar a abrangência dos temas. A menção a Ariel, de *A Tempestade*, permite conexões que levam a perceber as causas da decadência da Família, da Igreja e do Estado, mostradas na peça. Permite que vejamos com clareza a necessidade de renovação e de que modo pode ser atingida. *Ariel*, como *By the Bog of Cats*, toca em problemas de ordem social: a prosperidade econômica não assegura o bem-estar e não propicia o desenvolvimento de valores espirituais, como seria de se esperar. A alusão à personagem de Shakespeare, símbolo da juventude e de valores elevados, aponta para a necessidade de repensar o presente, voltado para o utilitarismo e o imediatismo e para a sede de poder. A alusão, nesse caso, acaba por nos levar a fontes diversas, inclusive ao ensaio de José Enrique Rodó, que exhibe o mesmo título da peça de Carr. Afastados no tempo, na nacionalidade e na forma, os dois textos entram em diálogo através da peça de Shakespeare, em função da personagem. Novamente podemos perceber que o que aflora no enredo de *Ariel* não é um problema interno, específico da Irlanda, mas de todo o mundo contemporâneo. Esta faceta de maior abrangência da obra de Carr fica ainda mais clara através do processo da reescritura.

Examinamos duas peças em que os mitos constituem pontos de partida: *By the Bog of Cats* é a reescritura de *Medéia*, de Eurípides, enquanto três pré-textos gregos servem de base para *Ariel: Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, *Agamêmnon* e *Coéforas*, de Ésquilo. Para melhor organizar o estudo, fundamentamos nossas observações nos critérios de Ulrich Broich e Manfred Pfister. De modo que foram levados em conta textos complementares e paralelos, como o prefácio ao volume *Plays 1*, em que Marina Carr fala de seu interesse pelo teatro desde criança e também explica seu processo de criação; as entrevistas que ela concedeu, especialmente duas feitas para Melissa Sihra, e a transcrição de uma palestra da dramaturga, “Dealing with the Dead”, além de depoimentos de atrizes que trabalharam nas peças de Carr. Para o exame de semelhanças e diferenças entre os intertextos – *By the Bog of Cats* e *Ariel* – e os pré-textos, os critérios propostos por Manfred Pfister auxiliaram na organização dos passos a serem dados.

A universalidade que a reescritura dos mitos confere às peças é contrabalançada pela intensificação de sinais de identidade irlandesa. Desse modo, está novamente presente a polaridade a que esta tese faz referência. Naturalmente, a utilização de mitos não imprime, necessariamente, universalidade à peça. Para comprovar esse fato, bastaria comparar *Ariel* com outra peça irlandesa recente: *Iph...*(1999), de Colin Teevan. O autor, de Belfast, também procedeu à reescritura de *Ifigênia em Áulis* e também se utilizou da primeira parte da *Oréstia*, o *Agamêmnon*, de Ésquilo. Sua peça, entretanto, serve para pôr em destaque os acontecimentos da Irlanda do Norte, as lutas entre facções, o sangue derramado e a esperança de que a juventude se conscientize das causas da violência na Irlanda do Norte e da necessidade de encontrar uma solução que conduza à paz. *Iph...* termina com a pergunta: quanto de sangue ainda terá de ser derramado para que se atinja a paz, que pertence a todos, menos a eles, os irlandeses do Norte? Marina Carr segue noutra direção. O final de sua peça, embora sangrento como a de Teevan, dá esperança de salvação, já que o filho mais jovem da família Fitzgerald, Stephen, vira as costas a um mundo caótico, disposto a ganhar sua liberdade, livre da herança da família. Assim, o que ocupa Marina Carr é a possibilidade de uma ação, ainda que individual, de rejeição a uma herança. Na breve comparação de duas obras irlandesas, da mesmo período, observamos a diferença de enfoque. Para Teevan, a preocupação é política; para Marina Carr, a preocupação é com a realização do artista que é Stephen.

Em *Ariel*, Marina Carr trata do tema da justiça, aproveitando o padrão das duas peças de Ésquilo. Enfatiza-se o enfraquecimento da Igreja frente ao Estado, coloca-se em evidência a sociedade dramatizada em que vivemos todos, a representação ensaiada de políticos que têm uma máquina por trás para forjar uma imagem

que agrade ao público e conquiste a sua adesão. Outro dado que remete à sociedade contemporânea é o imediatismo, a impulsividade, a pressa na tomada de decisões. Enquanto Agamêmnon hesita e questiona o significado do poder, as exigências que um homem público é obrigado a atender, contrariando seus sentimentos, Fermoy Fitzgerald apresenta-se como o protótipo de indivíduos sem escrúpulos, capazes de qualquer coisa que os leve ao poder. Imediata também é a ação de Frances em sua vingança contra o marido, diferentemente de Clitemnestra, que se preparou durante dez anos para cumprir uma missão que julgava sua: cobrar o desaparecimento da filha Ifigênia. Elaine também age impulsionada pelo ódio, sem pensar nas conseqüências de seu ato. Novamente é Stephen que se destaca nesse aspecto – uma personagem que observa, analisa, pensa e decide o que fazer. Na reescritura, portanto, Marina Carr aborda questões sociais, mas não fica restrita a questões políticas e históricas específicas da Irlanda. As implicações políticas que Marianne McDonald aponta em relação à reescritura e adaptações de clássicos desde 1984 na Irlanda – as dissidências entre Republicanos e Unionistas, a morte de Ifigênia como símbolo de todas as crianças mortas em guerras, as alianças problemáticas entre Igreja e Estado, as lutas contra a opressão do colonizador - todas essas considerações remetem à própria história da Irlanda e podem ser bem compreendidas pelos irlandeses. Marina Carr, no entanto, embora traga para as suas peças questões sociais, não restringe seu alcance a imagens históricas de seu país.

Em contraponto à universalidade revelada pela reescritura, há a conservação das marcas de *Irishness* apontadas ao longo deste trabalho: o espaço, a familiaridade com o sobrenatural, as lendas folclóricas, o exílio, a violência, o dialeto de Midlands.

O espaço, nas peças de Carr, reafirma a nacionalidade, marcando muito claramente que a dramaturga está transportando para sua terra temas universais. Comprovamos particularmente tal aspecto na escolha do *bog*, tipicamente irlandês, para espaço da ação em *By the Bog of Cats*. Sublinhamos que os títulos das peças pertencentes à fase de Midlands alternam-se entre o nome do espaço e o nome de uma personagem feminina. Duas das cinco peças dessa fase ostentam nomes do local em que se passa a ação: *By the Bog of Cats* e *On Raftery's Hill*, enquanto outras duas ostentam nomes das protagonistas – *The Mai* e *Portia Coughlan*. Registramos que essa alternância é significativa, pois as personagens estão presas ao espaço, como que impossibilitadas de sair devido a uma força maior que as retém para que cumpram seus destinos trágicos. Num caso ou noutro, porém, independentemente do título, há uma ligação atávica das personagens ao espaço, como se houvesse uma fusão entre esses dois componentes. Buscamos uma explicação e propusemos que o título *By the Bog of Cats* reforça a marcação

clara de que o que aconteceu em *Medéia* está sendo transportado para um espaço típico da Irlanda, na atualidade.

A outra marca de *Irishness*, o sobrenatural, apresenta-se de forma ambígua tanto em *By the Bog of Cats* como em *Ariel*, e instaura o fantástico, na medida em que há uma hesitação por parte do espectador / leitor ante as aparições, que tanto podem ser acontecimentos inexplicáveis como fruto da mente da personagem.

Em *By the Bog of Cats*, o sobrenatural apresenta-se de forma congruente, especialmente no caso do Ghost Fancier. Com habilidade, a dramaturga explora os efeitos dramáticos pela associação entre a idéia de fatalidade e o humor - já que Ghost Fancier, ente sobrenatural que anuncia desde o início a morte de Hester, confunde o amanhecer e o crepúsculo - e pela conexão do sobrenatural com o espaço da ação: os *bogs* confundem a vista, fazem com que se vejam coisas que não existem. A hesitação do leitor / espectador provém do emprego desse recurso: o espaço em si colabora com a instauração do fantástico. Já o outro fantasma, o de Joseph, serve para colocar Hester frente a frente com a verdade e destruir suas ilusões em relação à mãe; tem também a função de veicular idéias sobre o Além - Joseph refere-se à Morte como sendo um enorme país. Em *Ariel*, entretanto, o sobrenatural tem uma função menos clara, parecendo mais um artifício do que a escolha certa para o momento. As duas vezes em que o sobrenatural se manifesta, a primeira através da voz de Ariel, morta dez anos antes, e a segunda, através do fantasma de Fermoy, morto havia dois meses, parecem recursos artificiais para o encadeamento da ação. Perguntamos da necessidade de a voz de Ariel invadir o recinto para pedir que o pai a resgate do lago Cuura, onde fora lançada, pouco antes de Fermoy confessar o crime e ser assassinado pela mulher; também parece artificial o fantasma de Fermoy que, imediatamente antes de Elaine tomar a decisão de matar Frances, apresenta-se como um autômato, que ignora quem é ou onde está, que não conhece ninguém, que nada sabe.

O uso do *Hiberno-English* e do dialeto de Midlands, nas peças *The Mai*, *By the Bog of Cats* e *Ariel* identifica as peças como irlandesas. Na primeira, reduz-se a algumas expressões como *a stóir* (=minha querida) e algumas construções sintáticas, com frases que se iniciam com palavras que se deseja enfatizar. A partir das peças de 1994, a rubrica informa que os sons guturais e ríspidos do dialeto devem ser reproduzidos pelos atores. Em *Ariel*, intensifica-se a marcação; é a peça em que a escrita mais procura se aproximar do modo de falar da região, chegando a dificultar o entendimento. Na encenação, esse procedimento pode causar problemas de compreensão até mesmo para os irlandeses, visto que não é essa a língua falada no dia-a-dia.

O legado dos pais que pode constituir um fardo para os filhos é visto nas três peças da fase de Midlands. O foco da dramaturga é a

família. Em *Low in the Dark*, há um modelo alternativo de família, com mãe e filha. O pai é ausente e não há conflitos. Embora Bender e Binder discutam algumas vezes, a relação entre as duas é de igual para igual. Na família, constituída nos moldes burgueses e retratada em *The Mai*, a figura do pai é problemática. Ele é lembrado durante toda a peça, embora esteja pouco presente. Sua desatenção desencadeia a tragédia de *The Mai* e essa herança, passada para Millie, tem um peso enorme, pois ela não consegue se desvencilhar desse fardo nem lutar por sua felicidade. Em *By the Bog of Cats*, a mãe de Hester vive apenas em sua lembrança. A mãe ausente é ainda mais devastadora do que o pai ausente. Hester suicida-se para não abandonar o lugar que poderia significar um reencontro com a mãe. Mas essa personagem entende muito bem que o legado dos pais pode ser demasiado pesado vida afora. Desse modo, matar a filha foi um gesto de amor de sua parte. Resgata-se, com esse gesto, uma idéia veiculada por *Curtains*, na primeira peça de Carr, de que há coisas piores do que a morte, como viver quando se sabe que nunca se esteve vivo, a mesma idéia que aparece em outra peça, *On Raftery's Hill*. Essa paralisação em vida é compreendida por Hester que, no fundo, quer proteger a filha para que ela não sofra. Em *Ariel* tem-se a família mais bem estruturada nos moldes burgueses: pais e filhos vivendo numa bela casa. Mas é justamente aqui que a tragédia maior se instala. Elaine adere ao legado do pai, é uma fiel seguidora de Fermoy, defende suas idéias já prontas, não enxerga seu desvario. A personagem de Stephen ganha, assim, relevo, porque é ele que, capaz de entender e perdoar a família, não dá continuidade aos conflitos e trata de cuidar do seu desenvolvimento pessoal, de manter a sua identidade, sem envolver-se demais e sem deixar-se imobilizar. Se Ariel, que representa a juventude, foi eliminada, restou Stephen, também jovem, ansioso por se afastar de uma família que o sufoca. O desejo de libertar-se do peso do passado é o processo mesmo que observamos nas peças de Carr. Não é preciso eliminar todos os valores herdados e fazer uma revolução para se firmar. Basta aproveitar esses valores e alistá-los em sua própria causa.

É preciso assinalar que a análise feita neste trabalho partiu do texto escrito devido à impossibilidade de assistir às peças. Procuramos dar atenção para alguns aspectos que permitem a completa realização das peças no palco. Destacamos, assim, alguns elementos cênicos, como a grande janela da casa de *The Mai*, que emoldura a cena em que Robert segura nos braços o corpo inerte da mulher, como um quadro que permanece na memória de Millie e dos espectadores até o final. Na mesma peça, Grandma Fraochlán chega à casa de *The Mai* trazendo consigo um remo enorme, lembrança que guardou de seu marido, o Pescador de Nove Dedos. Embora cômica, a cena enfatiza a constância de seu amor pelo marido, morto sessenta anos antes, e prepara o encontro dessa

personagem com o inconstante Robert. Na cena inicial de *By the Bog of Cats*, o encontro entre o Ghost Fancier e Hester Swane dá-se numa paisagem fria, instaurando a atmosfera apropriada para a trama da peça. A dramaturga consegue congrega nesta única cena a representação de todo o enredo: o ente sobrenatural que anuncia a morte de Hester confundiu-se com a hora de vir buscá-la porque o cisne negro, a quem Hester tem seu destino ligado, morrera naquela madrugada. Quando lemos as peças, é possível registrar tais cenas com o auxílio das rubricas, suficientes para imaginar o cenário, a iluminação, os gestos e os movimentos corporais das personagens. Entretanto, é como se tivéssemos em mãos apenas uma partitura, pois o texto escrito não permite que tenhamos acesso a outro elemento de grande importância, que se traduz nas inflexões da voz e nas modulações da música. Olwen Fouéré, atriz que fez o papel de Hester, fala do desafio que é para o ator a reprodução do dialeto de Midlands que, por sua vez, articula-se com a ação. O grito selvagem de Hester Swane, após matar a filha, é uma extensão dos sons guturais e ríspidos da linguagem empregada. As inflexões de voz também são importantes para expressar o tom adequado quando, por exemplo, Josie insiste em acompanhar a mãe seja onde for que ela vá. A encenação da cena em que Hester, a personagem de temperamento explosivo, ouve alguém pedindo para acompanhá-la na morte deve ser um momento único para o espectador.

Ao longo deste trabalho demos importância à forma, ou melhor, à mistura das formas operada pela dramaturga, justamente por se tratar de mais um dado que concorre para aquilo que buscamos demonstrar: não há ruptura com o legado dos predecessores, mas há um novo enfoque pelo tratamento dado à forma.

Por todos os elementos apontados podemos dizer que, de fato, Marina Carr, longe de romper com a tradição do teatro irlandês, representa a sua continuidade, renovando-o e impondo sua assinatura inconfundível. Se nos perguntássemos em que medida o teatro de Marina Carr é renovador, poderíamos responder que uma das razões é não ser apenas nacionalista, já que é essa a tradição que foi iniciada por William Butler Yeats. Tanto assim é que Donald Morse se insurge contra algumas peças de Carr, especialmente *On Raftery's Hill*, por considerar que a personagem irlandesa nessa peça é apresentada de modo caricato, tal como era antes de Yeats, quando a tradição era colonialista. Robert Welch insere Marina Carr na tradição do Abbey e verificamos que a dramaturga de fato atende às recomendações que vêm desde Yeats e Lady Gregory. Suas peças estampam a intermediação entre as memórias da tradição irlandesa e os fatos do presente. Entretanto, os fatos do presente, no mundo contemporâneo, ultrapassam as fronteiras nacionais que se diluem no processo de globalização. A



**própria Irlanda se vê atualmente forçada a repensar sua identidade frente ao multiculturalismo.**

**Concordamos, sim, com a avaliação de Tom Mac Intyre de que Marina Carr é original, uma vez que sua capacidade criativa leva-a a modificar as técnicas e as suas relações com a tradição. É original também porque, conduzida por seu gênio criativo, lida com as influências que recebeu e está atenta às exigências da época em que vive. As peças de Marina Carr representam justamente aquela linha capaz de unir o passado e o presente, a tradição e a contemporaneidade, sem perder o encantamento – a linha mágica - a que a personagem The Mai faz referência.**

**Acreditamos que o exame da intertextualidade a que procedemos em quatro peças de Marina Carr confirma duas hipóteses levantadas no início desta tese. Confirma uma primeira hipótese: a de que utilização da paródia e de outras modalidades intertextuais revela a admiração e o respeito da dramaturga por obras da tradição, mas revela também um movimento para alistar a herança recebida em sua própria causa, de modo a libertá-la de um legado que poderia sufocar sua voz própria. Confirma também uma segunda hipótese: a de que a produção de Marina Carr se apresenta como renovadora de uma tradição, visto que suas peças não deixam de apresentar-se como locais, mas aí não se detêm e avançam para além das fronteiras do nacional.**

## BIBLIOGRAFIA

ABREU, Luís Alberto de. “A personagem contemporânea: uma hipótese”. *Sala Preta* (Ano 1, n. 1). São Paulo: USP – Departamento de Artes Cênicas, 2001, pp. 61-67.

ALMEIDA PRADO, Décio. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Martins Fontes, 1964.

ANDERS, Günter. “Being without time: on Beckett’s play *Waiting for Godot*. In: *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der Zweiten Industriellen Revolution*. Tradução de Martin Essler. Munich: C. H. Beck. 1956.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio P. de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. Tradução de António de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. 4.ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BECKETT, Samuel. *En Attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1952.

\_\_\_\_\_. *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de S. Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. *Rockaby*. London: Faber and Faber, 1980.

\_\_\_\_\_. *Waiting for Godot: a Tragicomedy in Two Acts*. London: Faber and Faber, 1972.

*BÍBLIA SAGRADA*. 106.ed. São Paulo: Ed. Ave-Maria, 1996.

BRANDÃO, Juanito de Sousa. *Mitologia Grega*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1989, vol.2.

\_\_\_\_\_. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CALVINO, Ítalo. “A combinatória e o mito na arte da narrativa”. In: *Atualidade do Mito*. Tradução de Carlos A. R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 75-80.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Associação Palas Athena, 1990.

CAMPOS, Augusto e Haroldo. *Panorama do Finnegans Wake*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CARR, Marina. “Dealing with the dead”. *Irish University Review* (vol. 28, n. 1). Dublin: ColourBooks, 1998.

\_\_\_\_\_. *Ariel*. Ireland: The Gallery Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *On Raftery's Hill*. London: Faber and Faber, 2000.

\_\_\_\_\_. *Plays I*. London: Faber and Faber, 1999.

CERQUONI, Enrica “One bog, many bogs”. In: LEENEY, C.; MCMULLAN, A. *The Theatre of Marina Carr: 'Before Rules Was Made'*. Dublin: Carysfort Press, 2003, p.172-199.

CORRAL, Luis Diez del. *La Funcion del Mito Clasico en la Literatura Contemporanea*. Madrid: Editorial Gredos, 1957.

CURTIN, Chris et al. "Emigration and exile". In: BARTLETT, Thomas (Ed.). *Irish Studies*. Dublin: Gell and MacMillan, 1988, p. 60-85.

DHUIBHNE, Eilís Ní. "Playing the story: narrative techniques in *The Mai*". In: LEENEY, C.; MCMULLAN, A. *The Theatre of Marina Carr: 'Before Rules Was Made'*. Dublin: Carysfort Press, 2003, p. 65-73.

ELIOT, T. Stearn. *The Idea of a Christian Society*. London: Faber and Faber, 1954.

ÉSQUILO. *Oréstia: Agamêmnon, Céforas, Eumênides*. Tradução de Mário da Gama Kury. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ESTÉS, Clarissa Pinkola *Mulheres Que Correm Com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

\_\_\_\_\_. *Medéia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1991.

FOUÉRÉ, Olwen. "Journeys in performance: on playing in *The Mai* and *By the Bog Of Cats...*". In: LEENEY, C.; MCMULLAN, A. *The Theatre of Marina Carr: 'Before Rules Was Made'*. Dublin: Carysfort Press, 2003, p. 160-171.

FRANZ, Marie-Louise von. *A Interpretação dos Contos de Fada*. Tradução de M. E. Spaccaquerche Barbosa. São Paulo: Paulus, 1990.

GAMA KURY, Mário. "Introdução". In: EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis; As Fenícias; As Bacantes*. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

GOLDHILL, Simon. *Aescyllus, the Oresteia*. Cambridge / New York: Cambridge University Press, 1997.

GRAVER, Lawrence. *Waiting for Godot*. New York: Cambridge University Press, 1989.

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

GRIMAL, Pierre. *A Mitologia Grega*. Trad. de Yolanda Leite. 3.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

HARRIS, Claudia W. “Rising out of the miasmal mists: Marina Carr’s Ireland”. In: LEENEY, C. and MCMULLAN, A. *The Theatre of Marina Carr: ‘Before Rules Was Made’*. Dublin: Carysfort Press, 2003, p. 216-232.

HAYS, M.; NIKOLOPOULOU, A. (Ed.). *Melodrama: The Cultural Emergence of a Genre*. New York: St. Martin’s Press, 1996.

HEBEL, Udo J. “Towards a descriptive poetics of allusion”. In: PLETT, Heinrich F. (ed.). *Intertextuality*. Berlin / New York: De Gruyter, 1991.

HIRATA, Filomena Yoshie. “Medéia: uma apresentação”. In: *Medéia*. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1991, p. 11-23.

HÖFELE, Andreas. “Parody in Salman Rushdie’s *The Satanic Verses*”. In: MÜLLER, Beate (Org.). *Parody: Dimensions and Perspectives*. Amsterdam: Rodopi, 1997, p. 67 – 89.

HUTCHEON, Linda. “The politics of postmodern parody”. In: PLETT, Heinrich F. (ed.). *Intertextuality*. Berlin / New York: De Gruyter, 1991.

\_\_\_\_\_. *Uma Teoria da Paródia*. Trad. de Teresa Louto Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A Lógica do Capitalismo Tardio*. Trad. e rev. de Maria Elisa Cevasco e Iná Camargo Costa. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.

JANVIER, Ludovic. *Pour Samuel Beckett*. Paris: Les éditions de Minuit, 1964.

JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In: *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JORDAN, Eamonn (Ed.). *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Dublin: Carysfort Press, 2000.

JOYCE, James. “Eveline”. In: *Dubliners*. Great Britain: Penguin Books, 1996.

\_\_\_\_\_. *Finnegans Wake*. London: Faber, 1975.

KARRER, Wolfgang. “Cross-dressing between travesty and parody”. In: MÜLLER, Beate (Org.). *Parody: Dimensions and Perspectives*. Amsterdam: Rodopi, 1997, p. 91-112.

KIBERD, Declan. *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*. Cambridge / Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

KUCH, Peter. “Writing ‘Easter 1916’”. In: STEWART, Bruce (Org.). *That Other World*. Great Britain: Colin Smythe, 1998.

LANG, Jean. *Mitos Universais*. Tradução de Vilma M. da Silva. São Paulo: Landy, 2002.

LEENEY, Cathy; MCMULLAN, Anna. *The Theatre of Marina Carr: ‘Before Rules Was Made’*. Dublin: Carysfort Press, 2003.

MAC INTYRE, Tom. “*Portia Coughlan*: Programme Note: Peacock Theatre, 1996”. In: LEENEY, Cathy; MCMULLAN, Anna. *The Theatre of Marina Carr: ‘Before Rules Was Made’*. Dublin: Carysfort Press, 2003, p. 80-82.

MAGALDI, Sábado. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva / EDUSP, 1989.

MALHADAS, Daisi “O trágico na encruzilhada”. In: FACHIN, Lúcia; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (Org.). *Teatro em Debate*. Araraquara: UNESP, 1999, p. 69-81.

MCDONALD, Marianne. “Classics as Celtic Firebrand: Greek tragedy, Irish playwrights, and colonialism”. In: JORDAN, Eamonn (Ed.). *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Dublin: Carysfort Press, 2000, p.16-26.

MCGUINNESS, Frank. “*By the Bog of Cats...* Programme Note: Abbey Theatre, 1998”. In: LEENEY, Cathy; MCMULLAN, Anna. *The Theatre of Marina Carr: ‘Before Rules Was Made’*. Dublin: Carysfort Press, 2003, p. 87-88.

MERRIMAN, Victor. “‘Poetry shite’: Towards a postcolonial reading of Portia Coughlan and Hester Swane” In: LEENEY, C.; MCMULLAN, A. *The Theatre of Marina Carr: ‘Before Rules Was Made’*. Dublin: Carysfort Press, 2003, p. 145-159.

MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura*. Trad. de Myriam Campelo. São Paulo: McGraw do Brasil, 1976.

MOISÉS, Massaud. *Literatura: Mundo e Forma*. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1989.

MORSE, Donald E. “Marina Carr’s ‘heap of broken mirrors’: *The Mai* (1994)”. *ABEI Journal* (n.3). São Paulo: FFLCH / DLM, 2001, p. 27-39.

MÜLLER, Beate (Org.). *Parody: Dimensions and Perspectives*. Amsterdam: Rodopi. 1997.

MURRAY, Christopher. "The stifled voice". *Irish University Review* (vol.5, n.1). Dublin: ColourBooks, 1995.

\_\_\_\_\_. *Twentieth-Century Irish Drama: Mirror up to Nation*. Manchester / New York: Manchester University Press, 1997.

MURRAY, Gilbert. *Euripides and His Age*. London: Williams and Norgate, 1955.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

NORRIS, Margot. *The decentered universe of Finnegans wake: a structuralist analysis*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.

O'TOOLE, Fintan. "Review of *Ariel* – *Irish Times* 4.10.02". In: LEENEY, C.; MCMULLAN, A. *The Theatre of Marina Carr: 'Before Rules Was Made'*. Dublin: Carysfort Press, 2003, p.89-91.

PASCOLATI, Sônia A. Vido. "Escrituras, leituras, rescrituras". In: FACHIN, Lídia; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (org.). *Teatro em debate*. Araraquara: UNESP, 1999, p. 235-256.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (dir.). São Paulo: Perspectiva, 1999.

PESSOA, Fernando. *Mensagem e Outros Poemas Afins*. Introd. de António Quadros. Portugal: Publicações Europa-América, 1990.

PLETT, Heinrich F. (Ed.). *Intertextuality*. Berlin / New York: de Gruyter, 1991.



QUADROS, António. “Introdução”. In: PESSOA, Fernando. *Mensagem e Outros Poemas Afins*. Portugal: Publicações Europa-América, 1990.

RAMNOUX, Clémence. “Mitológica do tempo presente”. In: *A Atualidade do Mito*. Tradução de Carlos A. R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 75-80.

ROCHE, Anthony. “Woman on the threshold: J.M. Synge’s *The Shadow of the Glen*, Teresa Deevy’s *Katie Roche* and Marina Carr’s *The Mai*”. In: LEENEY, C.; MCMULLAN, A. *The Theatre of Marina Carr: ‘Before Rules Was Made’*. Dublin: Carysfort Press, 2003, p. 17- 42.

RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Tradução de Denise Bottman. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1991.

RÖHL, Ruth. *O Teatro de Heiner Müller: Modernidade e Pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

RUANE, Medb. “Shooting from the lip: review of *Portia Coughlan*, *Sunday Times*, 31 March, 1996”. In: LEENEY, C; MCMULLAN, A. *The Theatre of Marina Carr: ‘Before Rules Was Made’*. Dublin: Carysfort Press, 2003, p. 83-86.

RUTHVEN, K. K. *O Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SANTOS, Fernando Brandão dos. *Canto e Espetáculo em Eurípides: Alceste, Hipólito e Ifigênia em Áulis*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1998.

SCAIFE, Sarahjane. “Mutual beginnings: Marina Carr’s *Low in the Dark*”. In: LEENEY, C.; MCMULLAN, A. *The Theatre of Marina Carr: ‘Before Rules Was Made’*. Dublin: Carysfort Press, 2003, p. 1-16.

SCHÜLLER, Donald. “A narrativa onírica em *Finnegans Wake*”. In: XXXII SENAPULLI, 2003, Florianópolis, Santa Catarina.

SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Tradução de Beatriz V. Faria. Porto Alegre: L&PM, 2002.

SIHRA, Melissa. “A cautionary tale: Marina Carr’s *By the Bog of Cats*”. In: JORDAN, Eamonn (Ed.). *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Dublin: Carysfort Press, 2000, p. 257-268.

\_\_\_\_\_. “Reflections across water: new stages of performing Carr”. In: LEENEY, C.; MCMULLAN, A. *The Theatre of Marina Carr: ‘Before Rules Was Made’*. Dublin: Carysfort Press, 2003, p. 92-113.

\_\_\_\_\_. “Marina Carr in conversation with Melissa Sihra”. In: CHAMBERS, Lilian et al. *Theatre Talk: Voices of Irish Theatre Practitioners*. Dublin: Carysfort Press, 2001, p. 55-63.

TEEVAN, Colin. *Iph...: After Euripides’ Iphigeneia in Aulis*. London: Nick Hern Books, 1999.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *O Teatro e a Angústia dos Homens*. Tradução de Pedro P. de S. Madureira e Bruno Palma. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

VENDRAMINI, José Eduardo. “O teatro de origem não dramatúrgica”. *Sala Preta* (Ano 1, n. 1). São Paulo: USP – Departamento de Artes Cênicas, 2001, p. 81-86.

WALLACE, Clare. “Authentic reproductions: Marina Carr and the inevitable”. In: LEENEY, C.; MCMULLAN, A. *The Theatre of Marina Carr: ‘Before Rules Was Made’*. Dublin: Carysfort Press, 2003, p.43-64.

\_\_\_\_\_. “Tragic destiny and abjection in Marina Carr’s *The Mai*, *Portia Coughlan* and *By the Bog of Cats ...*”. *Irish University Review* (vol. 31, n.2). Dublin: ColourBooks, 2001.

WELCH, Robert. *The Abbey Theatre 1899-1999: Form and Pressure*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução de Lólio L. Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. *Writing in Society*. London / New York: Verso, 1991.

YEATS, William Butler. *Poems of W. B. Yeats: A New Selection*. Introdução de A. Norman Jeffares. London: MacMillan, 1984.