

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

O TEATRO REVISIONISTA DE DENIS JOHNSTON

Beatriz Kopschitz Xavier Bastos

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:
Profa. Dra. Munira Hamud Mutran**

**São Paulo
2003**

Para Marcelo, Laura e Elisa

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à Profa. Dra. Munira Mutran, pela orientação inteligente e precisa, pela amizade de tantos anos.

À Profa. Dra. Maria Helena Kopschitz, que primeiro me mostrou os caminhos da Literatura Irlandesa. À Profa. Dra. Maureen Murphy, pela dedicada co-orientação informal. À Profa. Dra. Laura Izarra, pela sempre generosa contribuição intelectual. Ao Prof. Dr. Heinz Kosok, Prof. Dr. Nicholas Grene, Profa. Dra. Margaret Kelleher e Prof. Dr. Clóvis Garcia, pelo material bibliográfico, aulas e colóquios, através dos quais tanto enriqueci minha pesquisa.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

A meus pais e irmãos. Aos amigos de sempre.

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

RESUMO

A primeira e a última peça de Denis Johnston são, em essência, peças históricas. *The Old Lady says 'No!'* (1929) representa o herói do Levante de 1803, Robert Emmet; *The Scythe and The Sunset* é uma peça sobre o Levante de Páscoa de 1916. O objetivo desta tese é considerar de que maneira essas duas peças podem ser lidas não só como históricas, mas também como revisionistas.

O Revisionismo Histórico consiste, em termos muito gerais, de uma interpretação pós-nacionalista da história da Irlanda, cujos embriões se formaram nas décadas de 30, 40 e 50 e floresceram nos anos 60, 70 e 80, através do trabalho de vários historiadores.

Johnston surgiu como dramaturgo quando o teatro irlandês já conhecia fama internacional através da obra de grandes autores como W.B. Yeats, J. M. Synge e Sean O'Casey. Fazendo parte de uma geração desiludida com os caminhos da política irlandesa nos anos 30 e procurando alternativas para a tradição do realismo irlandês no teatro, Johnston buscou na vanguarda expressionista internacional a inspiração para sua primeira experimentação dramática, uma sátira ao nacionalismo e à estética do Romantismo e do Renascimento irlandês - *The Old Lady Says 'No!'*. Os sinos da história tocaram novamente para Denis Johnston em *The Scythe and The Sunset*, que revê não só um momento de enorme apelo emocional para o espírito nacional, mas também seu maior ícone de representação teatral - *The Plough and the Stars*, de Sean O'Casey.

Esta tese considera, assim, os caminhos teatrais através dos quais Denis Johnston representou dois dos mais significativos momentos da história da Irlanda dentro de uma perspectiva revisionista.

ABSTRACT

Denis Johnston's first and last plays are, in essence, historical plays. *The Old Lady Says 'No!'* (1929) portrays the leader of the 1803 Rising, Robert Emmet; *The Scythe and The Sunset* is an Easter Rising play. The object of this thesis is to consider in what ways these plays may be read as not only historical but also revisionist plays.

Historical Revisionism involves, in very general terms, a post-nationalist interpretation of Irish history, which developed its embryos in the 1930s, 1940s and 1950s and bloomed in the 1960s, 1970s and 1980s, in the work of various historians.

Johnston emerged as a playwright when the Irish theatre was already recognized worldwide through the work of great dramatists like W.B. Yeats, J.M. Synge and Sean O'Casey. As a member of a generation disillusioned with the ways of Irish politics in the 1930s and seeking alternatives for the traditional Irish realism in drama, Johnston looked to the international expressionist *avant-garde* as inspiration for his first dramatic experiment, a satire on nationalism and the aesthetics of Romanticism and Revivalism - *The Old Lady Says 'No!'*. The bells of history rang again for Denis Johnston in *The Scythe and The Sunset*, which revises not only a moment in Irish history of enormous emotional appeal for the national spirit, but also its major icon of dramatic representation - Sean O'Casey's *The Plough and The Stars*.

This thesis considers, then, the theatrical means through which Denis Johnston represented two of the most significant moments of Irish history in a revisionist perspective.

SUMÁRIO

Introdução.....	01
Capítulo 1 - Revisionismo Histórico.....	24
Capítulo 2 - Ruptura e Desmitificação: <i>The Old Lady Says 'No!'</i>	70
Capítulo 3 - Visões e Revisões: <i>The Scythe and The Sunset</i>	106
Considerações Finais.....	133
Bibliografia.....	149

INTRODUÇÃO

Quando Denis Johnston (1901-1984) iniciou sua carreira como dramaturgo, o teatro irlandês já conhecia fama internacional, principalmente através da obra de William Butler Yeats, Lady Augusta Gregory, John Millington Synge e Sean O’Casey. Johnston é hoje considerado o principal nome a ter surgido no período imediatamente posterior aos anos iniciais do teatro irlandês. Para Christopher Murray, “como dramaturgo ele estava muito acima de qualquer um de seus contemporâneos, exceto O’Casey: inventivo, inteligente, diverso, profundo e teatralmente criativo num grau incomum”.¹ De acordo com Terence Brown, “somente Johnston [em sua geração], com sua mistura anglo-irlandesa de sentimento trágico e humor nacional, chegou perto do que viria a ser considerado o gênero característico do grande drama irlandês do século vinte, o tragicômico”.² Entretanto, conforme afirma Bernard Adams, na biografia de Denis Johnston, publicada em 2002, *Denis Johnston - A Life*, “há séria necessidade de uma reavaliação do autor, não somente em trabalhos acadêmicos, mas no palco, em grandes produções, pelo menos de suas primeiras grandes peças, repensadas e redesenhadas”.³ Para Adams, além de produções

¹ *As a dramatist he was head and shoulders above any of his contemporaries apart from O’Casey: inventive, witty, diverse, profound, and theatrically creative to an unusual degree.* (Todas as traduções para o português são minhas).

Murray, Christopher. *Twentieth-Century Irish Drama. Mirror up to a Nation.* Manchester & New York: Manchester University Press, 1997, p. 120.

² *Only Johnston, with his Anglo-Irish blend of tragic feeling and patrician wit, came close to what might be deemed the characteristic mode of the greatest Irish drama of the twentieth century, the tragic-comic.*

Brown, Terence. “The Counter Revival – Drama”. In *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol 3. Ed. Seamus Deane. Derry: Field Day Publications, 1991, p. 175.

³ *I think that he is in very serious need of reassessment as a writer, not merely in academic papers and in readings, but on the stage, acted out in front of audiences in big, new, re- thought, re- designed productions of at the very least, his first two great plays.*

Adams, Bernard. *Denis Johnston – A Life.* Dublin: The Lilliput Press, 2002, p. 340.

insuficientes, há também carência de trabalhos acadêmicos ou críticos sobre Johnston. No centenário de sua morte, em 2001, pouco se fez para homenageá-lo. Houve uma grande produção de sua primeira peça, *The Old Lady Says 'No!'* (1929), pelo *National Youth Theatre of Ireland* e uma leitura de sua última peça, *The Scythe and The Sunset* (1958), no *Abbey*, além de alguns trabalhos acadêmicos, entre os quais incluo o meu próprio, *Denis Johnston's Nine Rivers from Jordan: A Centenary View*, apresentado por ocasião do congresso anual da *IASIL – The International Association for the Study of Irish Literatures*, em Dublin, 2001. Como contribuição para uma possível carência de revisão crítica sobre o autor no exterior e para um enriquecimento dos estudos irlandeses e teatrais no Brasil, esta tese.

Entre os anos da fundação do Teatro Literário Irlandês e o início do *Abbey Theatre*, imbuídos da energia, vitalidade e qualidade do teatro poético e folclórico de Yeats, Synge e Lady Gregory, no fim do século XIX e início do século XX, e o aparecimento do teatro urbano de Sean O'Casey, no início da década de 20, houve um período de isolamento nacionalista. Enquanto o mundo assistia às peças revolucionárias de vanguarda de dramaturgos como os alemães George Kaiser e Ernst Toller e o italiano Luigi Pirandello, o *Abbey* se entrincheirava em um conservadorismo local. Como esforço inicial, tal isolamento havia sido necessário. Quando Yeats e Lady Gregory propuseram a criação de um teatro nacional, capaz de resgatar a herança cultural irlandesa para um público acostumado a anos de dominação inglesa, o nacionalismo cultural se fez necessário. Com o tempo, no entanto, o isolamento do *Abbey* passou a ser insatisfatório em relação às novas formas teatrais que surgiam no mundo.

Politicamente, a Irlanda tinha assistido ao Levante de 1916, às lutas pela independência de 1919 a 1921 e à Guerra Civil que sucedeu à formação do Estado Livre Irlandês, em 1922. Assim, muito controlado por uma platéia nacionalista e conservadora, o *Abbey* destinou-se a produzir peças de autores irlandeses de cunho realista e temática irlandesa, numa política contrária a influências estrangeiras.

Denis Johnston, entretanto, encontrou outras portas, que não as do *Abbey*, através das quais teve acesso às vanguardas teatrais. A *Drama League* de Dublin, formada em 1918 por Lennox Robinson, com o apoio de Yeats, tinha exatamente como objetivo quebrar o insularismo predominante do *Abbey* e trazer novas luzes ao palco irlandês. Foram representadas, através da *Drama League*, peças de dramaturgos como August Strindberg, Eugene O'Neill e Luigi Pirandello, além de peças de Yeats de cunho experimental. Dez anos mais tarde, seguindo a mesma trilha de ideologia cultural, Hilton Edwards e Micheál MacLiammóir fundaram o *Gate Theatre* que, possuindo uma técnica de palco bem mais moderna do que a do *Abbey*, dedicava-se a apresentar um teatro excluído pelo *Abbey* na época. Além disso, Johnston teve contato com peças da vanguarda européia, como as dos expressionistas alemães George Kaiser e Ernst Toller, através do *Gate Theatre* de Londres. Ao descontentamento com as propostas do teatro irlandês, junta-se no espírito renovador de Denis Johnston, uma profunda decepção com os caminhos do nacionalismo do Estado Livre Irlandês.

Nesse panorama artístico e político, Denis Johnston escreveu sua primeira peça, *The Old Lady Says 'No!'*, de cunho expressionista, com o título original de *Shadowdance*, e a

submeteu à direção do *Abbey*. A peça, entretanto, não foi aceita; oferecida ao *Gate*, com o novo título de *The Old Lady Says 'No!'*, sugerindo a responsabilidade de Lady Gregory pela rejeição, foi imediatamente incorporada pela orientação inovadora de Hilton Edwards e Micheál MacLiammóir.

The Old Lady Says 'No!', assunto do segundo capítulo desta tese, trata do herói do Levante de 1803, Robert Emmet. A última peça de Johnston, *The Scythe and The Sunset*, de cunho realista, assunto do terceiro capítulo, aborda o Levante de Páscoa de 1916. Ambas de fundo histórico, a primeira e a última peça de Johnston apresentam, como pretende mostrar este trabalho, uma visão revisionista da história da Irlanda. Assim, o primeiro capítulo desenvolve uma retrospectiva do Revisionismo Histórico irlandês e das formas de Nacionalismo precedentes, o Nacionalismo Revolucionário, o Nacionalismo Parlamentar e o Nacionalismo Cultural.

O Revisionismo Histórico, considerado de forma bastante ampla e geral, contém uma visão pós-nacionalista da história da Irlanda, contrária às ortodoxias do nacionalismo político e cultural do Estado Livre Irlandês, o *Irish Free State*, República da Irlanda a partir de 1948; ganhou de fato força e impacto popular a partir das comemorações do cinquentenário do Levante de Páscoa, em 1966 e, principalmente, nas décadas de 70 e 80. Usaremos, como bibliografia básica para o primeiro capítulo, portanto, os textos revisionistas propriamente ditos, bem como a historiografia e análise do Revisionismo como movimento, considerando suas origens, seu desenvolvimento, seu impacto social e a crítica anti-revisionista.

No segundo capítulo, estudaremos a primeira peça de Denis Johnston, *The Old Lady Says 'No!'*, procurando estabelecer de que forma Johnston representa e propõe uma revisão de um momento histórico, anunciando o pensamento revisionista, cujo embrião já se formava naquele momento, mas que viria a se fortalecer somente nas décadas posteriores. *The Old Lady Says 'No!'* começa com uma peça dentro da peça em que o herói do Levante de 1803, Robert Emmet, despede-se de sua amada e defende os ideais românticos de heroísmo e as aspirações pela liberdade a ser conseguida através da violência e do auto-sacrifício pela pátria. O herói dentro da peça é nocauteado por outro ator representando um soldado e, a partir desse momento, o enredo se desenrola no subconsciente do ator-Emmet, que vaga pelas ruas de Dublin. Numa leitura detalhada da peça e uma análise de cena por cena, serão relacionados conteúdo e forma – revisão histórica e expressionismo - de maneira a estabelecer os caminhos da proposta de Johnston: uma revisão crítica da visão então predominante dos heróis e da história irlandeses, aliada a uma crítica cultural das formas teatrais irlandesas também predominantes. Serão considerados, assim, em nossa abordagem do texto, os aspectos de conteúdo através dos quais Johnston anuncia o Revisionismo Histórico, bem como os elementos teatrais que emprega ao buscar a ruptura da forma. Por fim, a peça de Johnston será relacionada a outras peças irlandesas tratando do mesmo momento histórico, de forma a singularizar a visão do autor no universo do teatro irlandês. “Desmitificação e Ruptura”: assim se intitula o segundo capítulo.

Seguir ou desafiar os passos de autores consagrados é uma empreitada difícil, muitas vezes fadada ao fracasso. O terceiro capítulo, intitulado “Visões e Revisões”, mostrará que Denis Johnston, entretanto, o fez com a determinação e as convicções de quem encerra uma

carreira dramática, ao repensar em sua última peça, *The Scythe and The Sunset*, o Levante de Páscoa de 1916, imortalizado na obra de Sean O'Casey, através de *The Plough and The Stars* (1926). Antes da apresentação e análise de *The Scythe and The Sunset*, fazem-se necessárias considerações a respeito das transformações sócio-políticas ocorridas na Irlanda nas quase três décadas que separam a primeira da última peça de Johnston, bem como ponderações a respeito do cânon literário e crítico hoje constituído pelas diversas representações do Levante de Páscoa. Dessa forma, evidencia-se a visão da história de Denis Johnston, uma visão dinâmica e não estagnada, contrária a ortodoxias e absolutismos, aberta a inovações, inserida no debate histórico de seu tempo, mas anunciando uma discussão ainda por se fortalecer.

The Old Lady Says 'No!' e *The Scythe and The Sunset* iniciam e encerram uma carreira dramática que inclui mais sete peças originais publicadas - *The Moon in The Yellow River* (1931), *A Bride for The Unicorn* (1933), *Storm Song* (1934), *The Golden Cuckoo* (1939), *The Dreaming Dust* (1940), *A Fourth for Bridge* (1948) e 'Strange Occurrence on Ireland's Eye' (1956) - e uma adaptação de uma peça de Toller - *Blind Man's Buff* (1936). Além disso, Johnston escreveu adaptações e peças que não foram publicadas integralmente: *Ulysses in Nighttown* (1958), *Finnegans Wake* (1959) e *Riders to The Sidhe: A Musical Synge-Song* (1960); adaptações para ópera: *Six Characters in Search of an Author* (1957), de Pirandello, e *Nine Rivers from Jordan* (1968); além de inúmeras peças para rádio e televisão.

The Moon in the Yellow River, realista em forma, depois de *The Old Lady*, foi a peça de Denis Johnston de maior sucesso, principalmente fora da Irlanda. Aborda também questões históricas, ao adotar como pano de fundo a construção da barragem hidrelétrica do Shannon, durante o início do governo do *Free State*. De acordo com o próprio Johnston a peça pode ser lida tanto como uma análise das vantagens e desvantagens do progresso industrial quanto como uma revisão crítica do *Free State*. De qualquer forma, apesar de conter uma abordagem histórica, decidimos não incluí-la no centro deste trabalho por se diferenciar um pouco das outras duas, que tratam de momentos históricos específicos consagrados, motivo de extensa literatura no cânon literário e crítico irlandês.

A Fourth for Bridge, ainda dentro da temática histórica, teatraliza, de forma também realista, um episódio vivenciado por Johnston durante a Segunda Guerra Mundial, enquanto trabalhava como correspondente da BBC, afastando-se um pouco do foco principal desta tese. Devemos, entretanto, destacar na peça a tônica de desmitificação da história, já presente no início da carreira de Johnston, mas certamente acentuado após a Segunda Guerra.

As outras peças tratam de questões de teor mais filosófico, com uma preocupação central muitas vezes voltada para o tempo. *A Bride for The Unicorn* expõe a procura filosófica do personagem principal, usando como modelo a história de Jasão e a viagem dos argonautas e justapondo planos cronológicos e espaciais, enquanto *The Dreaming Dust* mistura elementos realistas e não-realistas e também justapõe diferentes planos, remetendo-nos à vida de Jonathan Swift.

Outra temática predominante na obra de Johnston, decorrente naturalmente de sua profissão de advogado, que abandonou pela carreira de dramaturgo, é a temática da lei e da justiça, preocupação central em *The Golden Cuckoo*, '*Strange Occurrence on Ireland's Eye*' e *Blind Man's Buff*, todas escritas dentro de uma forma mais realista. A última, inclusive, apesar de ser uma adaptação da peça de Toller, *The Blind Goddess* (1932), originalmente composta por oito cenas curtas e episódicas, foi adaptada para uma forma convencional em três atos. Se Johnston se inspirou no modelo da forma expressionista para sua primeira peça, aqui fez justamente o contrário, adaptando *The Blind Goddess* a uma forma convencional realista.

Dentre as obras publicadas de Denis Johnston destacam-se certamente os três volumes contendo as obras dramáticas, num excelente trabalho editorial de Joseph Ronsley: *The Dramatic Works of Denis Johnston*, Vols. I, II, III (Gerrards Cross: Colin Smythe: 1977, 1979, 1992). O primeiro volume inclui *The Old Lady Says 'No!'*, *The Scythe and The Sunset*, *Storm Song*, *The Dreaming Dust* e '*Strange Occurrence on Ireland's Eye*'; o segundo, *A Bride for The Unicorn*, *The Moon in The Yellow River*, *The Golden Cuckoo*, *Nine Rivers from Jordan* e *The Tain – A Pageant*; no terceiro encontram-se as peças para rádio e televisão, além de *Blind Man's Buff* e um pequeno trecho de *Riders to The Sidhe*. Os dois primeiros volumes incluem, além das peças, introduções do próprio autor para cada uma delas. Antes da edição das obras dramáticas completas, Ronsley já havia publicado uma seleção, igualmente contendo as introduções do autor e uma do próprio Ronsley: *Selected Plays of Denis Johnston* (Gerrards Cross: Colin Smythe e Washington D.C.: The Catholic University of América Press, 1983). Certamente o trabalho editorial de Ronsley

dá à obra de Denis Johnston o lugar de destaque que realmente deve ocupar na dramaturgia irlandesa.

Também a edição de *The Old Lady Says 'No!'* (Gerrards Cross: Colin Smythe e Washington D.C.: The Catholic University of America, 1992) de Christine St. Peter merece atenção, dentro do relativamente pequeno universo das obras de Denis Johnston publicadas. Além de uma cronologia da vida de Johnston e de uma bibliografia, a edição traz uma excelente introdução com comentários a respeito do contexto histórico, político, teatral e literário da peça e, principalmente, uma comparação das diferentes versões existentes de *The Old Lady*. Ainda mais enriquecedoras são as notas de rodapé em que Christine St. Peter cataloga cada uma das alusões e referências literárias, históricas e até geográficas da peça.

As nove peças de teatro foram quase alternadamente produzidas pelo *Gate* e pelo *Abbey*. *The Old Lady*, inicialmente produzida pelo *Gate*. Depois, Johnston voltou ao *Abbey* para a primeira produção de *The Moon in The Yellow River*. Retornou ao *Gate* com *A Bride for The Unicorn* e ao *Abbey* com *Blind Man's Buff*. *The Golden Cuckoo* e *The Dreaming Dust* foram apresentadas no *Gate* e as duas últimas peças, '*Strange Occurrence on Ireland's Eye*' e *The Scythe and The Sunset*, novamente no *Abbey*. *A Fourth for Bridge*, somente por teatro amador. Essa alternância, para Christopher Murray, fazia parte da complexidade que envolve tanto a obra quanto a vida de Johnston: “a alternância de Johnston entre os teatros *Gate* e *Abbey* era parte de seu comprometimento com um não-comprometimento, uma

atitude mutante e revisionária em relação a qualquer experiência. Ele era o modernista completo, pairando no limite do pós-modernismo”⁴

A obra em prosa de Johnston inclui livros sobre Jonathan Swift, *In Search of Swift* (Dublin: Hodges & Figgis, 1959) e sobre Synge, *John Millington Synge* (New York & London: Columbia University Press, 1965); um relato autobiográfico de sua experiência como correspondente da BBC durante a Segunda Guerra Mundial, *Nine Rivers from Jordan – The Chronicle of a Journey and a Search* (London: Derek Verschoyle, 1953); uma última obra de natureza filosófica – *The Brazen Horn* (Dublin: Dolmen, 1976); bem como artigos críticos para livros e periódicos.

Em sua trajetória pela África e Europa, descrita em *Nine Rivers from Jordan*, Johnston atravessa nove rios e se envolve em diferentes níveis de busca. Seu foco principal, o tema da busca, portanto, tem especial relevância para o contexto desta tese, pois em *The Old Lady Says ‘No!’*, e mais tarde em outras peças, a preocupação com uma busca através de uma peregrinação já era evidente. Também o método complexamente alusivo e o palimpsesto de textos e estilos do relato nos remetem à estrutura da primeira peça, bem como às justaposições de outras. Depois do relato autobiográfico da guerra, Johnston escreveu somente mais duas peças, em que os reflexos daquela experiência se fazem sentir. *A Fourth for Bridge* é a teatralização de um dos episódios narrados em *Nine Rivers*; *The*

⁴ Johnston’s alternation between Gate and Abbey theatres was part of this commitment to non-commitment, a shifting, revisionary attitude towards all experience. He was the complete modernist, hovering on the verges of postmodernism.

Murray, Christopher. *Mirror up to a Nation*, cit. p. 120.

Scythe and The Sunset contém ecos, ainda que mais sutis, das reflexões a respeito da humanidade, da vida, da história e da história da Irlanda em particular, desenvolvidas por Johnston no relato.

A busca, a experimentação e variação de diferentes formas teatrais, a procura de uma temática e de um sentido de pertinência na tradição literária irlandesa, um caráter inovador, questionador e crítico tornaram-se parte significativa da obra de Denis Johnston. Talvez uma das chaves para compreender a empreitada dramática de Johnston, seu comprometimento com o não-comprometimento formal e, principalmente, sua proposta de revisão histórica, esteja também na contemplação de alguns aspectos de sua vida e personalidade.

Nascido em Dublin, de família protestante de classe média alta e influente, seu pai era um conhecido juiz. Johnston estudou na Irlanda e na Inglaterra e formou-se em Direito, tendo freqüentado Cambridge e Harvard. De volta a Dublin, abandonou a carreira de advogado para se dedicar a uma diversidade de atividades e profissões: ator, diretor, escritor, dramaturgo, produtor de rádio e televisão, correspondente de rádio para a BBC durante a Segunda Guerra Mundial e finalmente professor universitário nos Estados Unidos. Johnston foi casado duas vezes, com duas atrizes irlandesas: Shelah Richards e Betty Chancellor. De seus quatro filhos - Jennifer e Michael, Jeremy e Rory -, Jennifer tornou-se conhecida romancista, alcançando projeção tão grande quanto a do pai. De personalidade brilhante, cosmopolita e complexa, Denis Johnston merece um lugar de destaque na tradição literária irlandesa.

A obra mais recente sobre sua vida é *Denis Johnston – A Life* (Dublin: The Lilliput Press, 2002), a biografia escrita pelo jornalista e escritor Bernard Adams. Adams contempla primordialmente a vida de Johnston, seu envolvimento familiar e a diversidade de sua carreira, com alguma atenção para a obra e para a crítica, sem muita riqueza de análise nesse aspecto, entretanto. Num texto fluido e claro, com evidente admiração pelo autor estudado e pesquisa prévia bastante completa, a biografia de Adams torna-se, por sua vez, uma fonte de consulta informativa e enriquecedora para o estudante da obra de Denis Johnston. Ao terminar, Adams ressalta a importância do dramaturgo e o reconhecimento que afinal parece ter recebido do mundo artístico e teatral, bem como da família, por ocasião de sua morte:

The day came on 8 August 1984, and three days later Denis was laid in the plot with Betty in the grounds of the cathedral he loved. There was a peal of bells. Shelah, elegant as ever at eighty-one, placed a red rose on his coffin. The Dean gave an address; Michael read the lesson ‘Let us now praise famous men...’; Rory delivered the Emmet speech from *The Old Lady*. All his children, and nearly all his grandchildren, were there. Theatrical and literary Dublin came out in force – including some survivors of the first production of *The Old Lady*. Seamus Heaney attended, as did James Plunkett, author of *Strumpet City*. Dick Spring, the Tánaiste, represented the government, along with other figures – from the political establishment.

Dublin buried him with an honour which had sometimes been lacking in his lifetime; Yeats's 'unmannerly town' at the last paid full, unstinted tribute.⁵

Uma década antes da publicação da biografia, seu filho Rory Johnston publicou *Orders and Desecrations: the life and work of the playwright Denis Johnston* (Dublin: The Lilliput Press, 1992). Trata-se de uma seleção de textos em prosa do autor, organizados em ordem cronológica, acompanhando a vida de Denis Johnston, sem explorá-la no detalhe de uma obra biográfica, praticamente sem detalhá-la, limitando-se a seguir uma cronologia apresentada através dos textos do próprio autor, com introdução de Hugh Leonard e comentários do próprio Rory Johnston. Os textos, de origens diversas, foram inicialmente apresentados no rádio ou na televisão, como conferências, como introduções a publicação das obras dramáticas, como artigos em livros de literatura ou periódicos, ou ainda extraídos da obra em prosa publicada do autor e de seus diários, pertencentes a *Trinity College*. Uma seleção imprescindível, por reunir textos provenientes de fontes diversas, portanto de difícil acesso para o estudante.

O estudo da obra teatral de Denis Johnston está incluído no projeto de Pós-Graduação coordenado pela Profa. Dra. Munira Mutran, na Universidade de São Paulo, dentro do Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês. Esse projeto pretende definir o panorama cultural irlandês no período de 1890 a 1939, através da obra dramática e não dramática de teatrólogos do período: William Butler Yeats, Lady Augusta Gregory, Lennox Robinson, John Millington Synge e Sean O'Casey, bem como os

⁵ Adams, Bernard. *Denis Johnston – A Life*, cit., p. 338.

antecessores Dion Boucicault e George Bernard Shaw, além de Granville Barker, por sua ligação com Shaw. Esses dramaturgos foram assunto de dissertações de mestrado e teses de doutorado, as quais utilizei como bibliografia, defendidas por orientandos da Profa. Dra. Munira Mutran: Fernanda Mendonça Sepa, Marluce Oliveira Dantas, Gisela Borges Garnier Mânfió, Geraldo Ferreira Lima, Peter James Harris, Rosane Beyer do Nascimento, Rosalie Rahal Haddad e Glória Sydenstricker, que, respectivamente, escreveram sobre os autores acima. A obra de Denis Johnston certamente inclui-se nesse projeto pela convivência e proximidade que o autor manteve com quase todos aqueles dramaturgos, particularmente Sean O’Casey, pela influência que de alguma forma sofreu de seus antecessores e contemporâneos, bem como pelo desejo de romper com o projeto teatral estabelecido por eles, especialmente Yeats e Lady Gregory. Denis Johnston fecha um ciclo iniciado pelo *Abbey* de Yeats, Gregory e Robinson e aponta para novos caminhos. O objetivo final do projeto é a publicação dos trabalhos, a fim de fornecer a um público de estudantes, professores e pesquisadores o resultado dessa pesquisa, já tendo sido publicados: *George Bernard Shaw e a Renovação do Teatro Inglês* (São Paulo: Olavobrás/ABEI, 1997), de Rosalie Rahal Haddad; *O Teatro de William Butler Yeats: Teoria e Prática* (São Paulo: Olavobrás/ ABEI, 1999), de Fernanda Mendonça Sepa e, plenamente integrado ao projeto, *Álbum de Retratos. George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX: um momento cultural* (São Paulo: Humanitas/ FAPESP, 2002), tese de livre-docência de Munira Mutran. Assim, completa-se um quadro, compõe-se uma visão – de um país, de uma época, de uma história, de uma obra. Sem a inclusão da obra de Denis Johnston, o quadro não estaria completo.

Além de situar-se nesse projeto, esta tese insere-se dentro de uma das linhas mestras do Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês: Literatura e História. Seu objetivo, portanto, estudar a representação literária da história da Irlanda na obra dramática de Johnston, particularmente em *The Old Lady Says 'No!'* e *The Scythe and The Sunset*, evidenciando a visão revisionista do autor, vem ao encontro dos objetivos de nossa Pós-Graduação.

Meu interesse pelos estudos irlandeses, entretanto, deu-se inicialmente através do Curso de Especialização em Literaturas de Língua Inglesa, na Universidade Federal Fluminense, coordenado pela Profa. Dra. Maria Helena Kopschitz. Posteriormente, obtive meu título de Mestre - *Master of Arts in English*, sob a orientação do Prof. Dr. Douglas Cole, pela *Northwestern University*, universidade onde lecionaram e estudaram renomados professores e acadêmicos da área de literatura irlandesa, como Richard Ellmann e Joseph Ronsley. A biblioteca daquela universidade contém um vasto acervo em literatura irlandesa, que inclui, por exemplo, todo o arquivo do Gate Theatre, o qual tive oportunidade de consultar, pois na dissertação de Mestrado já tratei da primeira e da última peça de Denis Johnston, situando-as em relação a *Cathleen Ni Houlihan*, de Yeats, e *The Plough and the Stars*, de O'Casey, procurando singularizar a visão, talvez mediadora, de Denis Johnston em relação ao modelo heróico de Yeats e ao modelo amargo-destrutivo de O'Casey. Tendo sido uma dissertação de mestrado escrita dentro dos parâmetros pedidos pela *Northwestern University*, um trabalho menos extenso do que as dissertações desenvolvidas nas universidades brasileiras, e à medida que progredi em minhas leituras e pesquisas, verifiquei que o tema merecia um trabalho de maior fôlego. Percebi o que

diferenciava a visão da história de Johnston da de seus contemporâneos, dando-lhe um aspecto anunciador, senão precursor, de um movimento de interpretação da história ainda por se definir: uma atitude revisionista.

Esta tese considera, portanto, a questão revisionista no teatro de Denis Johnston, uma abordagem original dentro da crítica da obra dramática do autor.

Existem apenas três livros de crítica destinados exclusivamente à obra de Denis Johnston: *Denis Johnston's Irish Theatre* (Dublin: The Dolmen Press, 1973), de Harold Ferrar; *Denis Johnston* (Boston: Twayne Publishers, 1978), de Gene Barnett e *Denis Johnston: A Retrospective* (Gerrards Cross e Totowa: Colin Smythe e Barnes and Noble, 1981), uma coletânea de artigos críticos de diversos autores, editada por Joseph Ronsley, todos escritos ainda durante a vida do dramaturgo.

Em *Denis Johnston's Irish Theatre*, além de uma boa introdução que situa o leitor no panorama teatral da Irlanda na época, Ferrar discorre sobre as nove peças de Denis Johnston, com alusões à obra em prosa. Junto a uma cronologia da vida do autor, inclui, no final, uma breve história das primeiras apresentações. Analisa as peças dentro de um contexto histórico, cultural e literário, procurando influências e relações com outros autores e apontando, com um estudo cuidadoso das cenas, para a visão questionadora de Denis Johnston.

A análise detalhada que Ferrar nos apresenta de *The Old Lady Says 'No!'* levanta dois pontos principais: o repúdio da forma realista em favor do expressionismo e a desilusão com o nacionalismo político. Em relação às influências expressionistas, Ferrar firma:

The *Old Lady* is a swift-paced, multiscenic expressionistic satire, deeply indebted to plays like Kaufman and Connelly's *Beggar on Horseback* [...] and to *The Land of Many Names*, a little known work by Joseph Capek, as well as to the pioneering achievements of Kaiser and Toller, and *The Dream Play* of Strindberg. A playwright whose theme is the death grip that cliché holds on national life, not least on Irish art, naturally would repudiate the hackneyed local realistic play in favour of an ultramodern European form.⁶

Quanto à crítica política, Ferrar considera que Johnston faz uma sátira ao sentimento melodramático e ao idealismo político e expõe a desilusão agonizante de sua geração em *The Old Lady*. Para Ferrar, Johnston pretende mostrar que não há paraísos na Terra, começando pelo *Free State*, embora na concepção irlandesa o paraíso fosse a única condição satisfatória e condizente com o espírito nacional.

Acredito faltar na análise de Harold Ferrar justamente a discussão que aqui proponho: a orientação política e ideológica de Denis Johnston dentro de um contexto mais amplo de discussão histórico-social, que abranja um dos grandes movimentos de reavaliação da leitura histórica dentro da Irlanda - o Revisionismo Histórico. Hoje, no século XXI, uma

⁶ Ferrar, Harold. *Denis Johnston's Irish Theatre*. Dublin: The Dolmen Press, 1973, p. 21.

visão retrospectiva nos leva a essa análise, que para Ferrar, em plena efervescência do início da década de 70, talvez ainda não fosse possível.

Ao apresentar a última peça de Johnston, Ferrar também considera o panorama social, cultural e histórico dentro do qual foi escrita, destacando uma inevitável comparação com a peça de O'Casey e evidenciando o propósito reexaminador de Johnston:

The impulse to parody O'Casey is activated briefly in this play. [...] But the parodic urge quickly consumes itself, for Johnston's purpose is deeper than lampoon. It is, as in most of his plays, to take up his characteristic stance of re-examiner. He re-opens the case of Easter, 1916, in order to take a fresh look at the 'official' versions, to sift fact from fantasy and to reconcile history and behaviour.⁷

Um dos grandes pontos a respeito de *The Scythe and The Sunset* levantados por Ferrar é a sua contemporaneidade, no sentido, observo eu, de que Johnston coloca a peça dentro de um universo pós-colonial, ao reconhecer a internacionalidade do Levante de Páscoa e “o fim de uma civilização imperial”. Mais uma vez, entretanto, apesar de observar que Johnston empreende uma nova interpretação de um “objeto sagrado” que exige toda a extensão de sua capacidade intelectual e histriônica, Ferrar não reconhece a implicação revisionista da “nova interpretação” da história por Johnston, que é o que propõe esta tese.

⁷ Ferrar, Harold. *Denis Johnston's Irish Theatre*, cit., p. 117.

Denis Johnston, de Gene Barnett, procura, como a obra de Harold Ferrar, localizar as peças de Johnston dentro de um universo literário, histórico e cultural e estudar suas influências e origens, abordando, para as conclusões, estrutura, forma e personagens. Para ele, tanto a primeira quanto a última peça de Johnston trazem implicações políticas. Em suas considerações a respeito de *The Old Lady*, Barnett, primeiro, chama a atenção para a originalidade formal da peça:

It was, in fact, a highly original play to come out of Ireland at that time, and Johnston was probably the only Irish playwright who could have written a completely Expressionistic work for the theater in the Twenties. Certainly he is the first.⁸

Em seguida Barnett procura mostrar como a estrutura formal se relaciona ao conteúdo político:

The most significant example of contrast in the play is the confrontation of Emmet's vision of Ireland with the reality that independence had finally brought in the half-dozen years since the birth of the Irish Free State. Behind the contrast of the dream and reality is the major purpose of the play: "the exposure of the obstinate vestiges of Emmetism that paralyze the nationhood ... so recently achieved".

As a first play, *The Old Lady Says 'No!'* is a formidable achievement. Highly theatrical, richly allusive, complex in structure, and still surprisingly relevant in its political implications in addition to being thoroughly entertaining.⁹

⁸ Barnett, Gene A. *Denis Johnston*. Boston: Twayne Publishers, 1978, p. 21.

⁹ Id., *ibid.*, p. 41.

Além de reconhecer as implicações políticas de *The Old Lady*, Barnett expõe a pertinência atual da peça, ao relacioná-la, em 1978, aos problemas em questão, principalmente na Irlanda do Norte, na década de 70, evidenciando assim sua contemporaneidade:

Saddest of all at this time are the “vestiges of Emmetism” that fifty years after independence still provoke violence in both the North and the South of Ireland. For example, in June, 1974, the death in an English prison through hunger strike of a confessed robber with some remote I.R.A. connection produced demonstrations in both London and the funeral in Eire. The troubles are still on Cathleen Ni Houlihan, and she will be talking to her friends.¹⁰

Quanto a *The Scythe and The Sunset*, Barnett reconhece a significação universal e novamente a contemporaneidade da peça:

Johnston sees the Rising as significant, not only in itself but also in the context of Europe during World War I years and subsequently decades when the same pattern of rebellion was repeated many times. The characters are frequently aware of a larger, more meaningful struggle against which the pattern of the Irish Rising is drawn.¹¹

¹⁰ Barnett, Gene. *Denis Johnston*, cit., p. 41.

¹¹ Id., *ibid.*, p. 153.

Além disso, Barnett aponta para o questionamento da política cíclica de violência e vingança na Irlanda, bem como para a importância de *The Scythe and The Sunset* dentro da obra dramática de Denis Johnston:

The Scythe and The Sunset stands now as Johnston's last play and therefore his most recent dramatic statement not only on Irish history, but also on the necessity of disrupting the concatenation of revenge and violence in Ireland. [...] If this play should prove to be the author's last work for the stage, it is a worthy capstone to his career and may rightfully stand as one of his three best dramas.¹²

Minha proposta é avançar em relação às leituras de Ferrar e Barnett, caminhar para uma afirmação mais objetiva sobre as peças de Denis Johnston e considerá-las como revisionistas no sentido em que esse termo tem sido usado pela historiografia e pela crítica ao longo de décadas, do fim dos anos 20 até os anos 90. Localiza-se, assim, o teatro de Denis Johnston dentro do debate intelectual e caracteriza-se sua representação da história não somente como um relato ficcional que assume novas dimensões à medida que muda a história, mas que em si propõe uma mudança dentro de um contexto nacional de proposta de mudança.

O último livro de crítica especificamente dedicado a Johnston, *Denis Johnston – A Retrospective*, editado por Joseph Ronsley em 1981, inclui uma coletânea de artigos e textos: *An Appreciation*, de Hilton Edwards; *On The Old Lady Says 'No!'*, de Micheál

¹² Barnett, Gene. *Denis Johnston*, cit., p. 153.

MacLiammóir; *The Old Lady Says 'No!': in Principio*, de Christine St. Peter; *Waiting for Emmet*, de D.E.S Maxwell; *A Note on The Nature of Expressionism and Denis Johnston's Plays*, de Curtis Cunfield; *The Moon in The Yellow River: Denis Johnston's Shavianism*, do escritor Thomas Kilroy; *Denis Johnston's Horse Laugh*, de Robert Hogan; *Johnston, Toller and Expressionism*, de Richard Allen Cave; *The Golden Cuckoo: A Very Remarkable Bird*, de Christopher Murray; *'He is Always Just Round The Next Corner': Denis Johnston's In Search of Swift*, de Maurice Elliot; *'A Humane and Well-Intentioned Piece of Gallantry': Denis Johnston's The Scythe and The Sunset*, do próprio Joseph Ronsley; *The Endless Search*, do escritor John Boyd; *The Plays of Denis Johnston*, de Robert McHugh; *Dear Denis!*, do ator Cyrill Crusack; *Denis Johnston Spiritual Quest*, de Harold Ferrar; *Johnston in Academe*, de B. L. Reid; *With Denis Johnston in The Western Desert*, de Mark Culme-Seymour, major do exército britânico durante a Segunda Guerra, quando Johnston foi repórter da BBC, e *Perfection of The Life or of The Work*, de Vivian Mercier. Uma obra que, sem dúvida, resume os principais pontos da crítica de Denis Johnston levantados desde a década de 30 até a década de 80.

Os textos, de períodos diferentes, ilustrados com fotografias pessoais e de produções teatrais, distribuídos entre atores, diretores e escritores, professores e críticos, incluem uma gama variada de temas e abordagens, considerando todas as peças do autor, bem como sua prosa, prefácios e introduções. Observam-se aspectos como o Expressionismo de *The Old Lady Says 'No!'* e as diversas versões da peça; o Realismo de *The Moon in The Yellow River*; a procura filosófica, temporal e metafísica de sua prosa e peças, como por exemplo *A Bride for The Unicorn*; a reflexão sobre a natureza da justiça e da liberdade de *The*

Golden Cuckoo; a reflexão histórica de, por exemplo, *The Scythe and The Sunset*, dentre outros, sem que a questão da revisão histórica como aqui apresento seja abordada.

Nas obras sobre literatura irlandesa em geral, Denis Johnston é quase invariavelmente citado, exceção feita às mais de setecentas páginas do *Inventing Ireland* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995), de Declan Kiberd, que sequer mencionam o autor. Recebendo ora maior ora menor atenção, Johnston é considerado um representante significativo do teatro irlandês ou, pelo menos, de uma geração de dramaturgos na Irlanda, destacando-se certamente, nas publicações mais recentes, as análises de Christopher Murray, em *Twentieth-Century Irish Drama – Mirror up to a Nation* (Manchester & New York: Manchester University Press, 1997), e de Nicholas Greene, em *The Politics of Irish Drama – Plays in Context from Boucicault to Friel* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999). Os diversos textos, quando mais completos, consideram, como os anteriormente citados, de modo geral, os aspectos formais, bem como as implicações históricas, políticas e filosóficas de sua obra.

Feito o exame da fortuna crítica, verifica-se que a abordagem revisionista aqui proposta é original uma vez que essa questão não foi tratada dentro da crítica destinada à obra do autor. Assim, uma retrospectiva do Revisionismo Histórico, no primeiro capítulo, a fim de esclarecer os principais conceitos que essa interpretação da história levanta, faz-se necessária antes da análise propriamente dita das peças de Denis Johnston, a ser desenvolvida no segundo e terceiro capítulos.

CAPÍTULO 1

REVISIONISMO HISTÓRICO

As long as there has been a distinct Irish drama it has been so closely bound up with national politics that the one has often been considered more or less a reflection of the other.¹³

Nicholas Grene

Tanto em sua primeira peça, *The Old Lady Says 'No!'* (1929), quanto na última, *The Scythe and The Sunset* (1958), Denis Johnston tratou de momentos extremamente relevantes na história da Irlanda: o Levante liderado pelo revolucionário Robert Emmet em 1803 e o Levante de Páscoa de 1916. A visão que Johnston tinha da história anunciava o pensamento revisionista desenvolvido a partir da década de 30 e fortalecido nos anos 60, 70 e 80. O objetivo desse capítulo é, portanto, apresentar uma retrospectiva do Revisionismo Histórico irlandês, para depois abordar, em capítulos subseqüentes, a visão da história da Irlanda de Johnston em suas peças. Além do Revisionismo propriamente dito, entretanto, trataremos também das formas de nacionalismo precedentes: o Nacionalismo Revolucionário, que se manifestou através da agitação de massas e da revolução armada, o Nacionalismo Parlamentar e o Nacionalismo Cultural, criticados pelo Revisionismo. Todas as formas de nacionalismo se desenvolveram ora em combinação com as outras, ora em oposição, ora isoladamente, dependendo das circunstâncias de cada momento histórico.

¹³ Grene, Nicholas. *The Politics of Irish Drama - Plays in Context from Boucicault to Friel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 1.

Nacionalismo Revolucionário

Seria talvez necessário percorrer toda a história da Irlanda para alcançar uma definição ou descrição do nacionalismo revolucionário irlandês característico dos séculos dezenove e vinte, além de examiná-lo dentro de uma perspectiva internacional. Devemos ater-nos, entretanto, principalmente aos momentos mais significativos para o contexto desta tese - 1798, 1803 e 1916, na Irlanda. Porém, uma narrativa muito breve da história que antecedeu e de alguma forma gerou esses momentos é fundamental.

Para minhas considerações nesta parte introdutória, bem como a respeito do nacionalismo em geral, baseei-me, principalmente, em *Ireland Since the Famine* (London: Fontana Press, 1985), de F. L. S. Lyons; *Modern Ireland* (Harmondsworth: Penguin, 1989), de Roy Foster; *The Course of Irish History* (Cork: The Mercier Press, 1967), editado por T.W. Moody e F. X. Martin; *Ireland – A Concise History* (Dublin: Thames and Hudson, 1985) de Máire e Connor Cruise O'Brien; *Anglo-Irish Literature – from its origins to the present day* (Dublin: Wolfhound Press, 1982), de Roger McHugh e Maurice Harmon; *The Irish Renaissance* (Dublin: Gill and Macmillan, 1978), de Richard Fallis; *The Irish* (Harmondsworth: Penguin, 1967), de Sean O'Faolain; *The Field Day Anthology of Irish Writing* (Derry: Field Day Publications, 1991), editada por Seamus Dcane e *The Making of Modern Irish History – Revisionism and the Revisionist Controversy* (London & New York: Routledge, 1996), editado por D. George Boyce e Alan O'Day.

Os primeiros habitantes da Irlanda, caçadores, devem ter chegado antes do ano 6000 a.C. Ao longo dos séculos, desenvolveram uma cultura rural, cujos dolmens remanescentes podem ser vistos ainda hoje. Com o passar do tempo, ocorreram outras levas de invasões, mas pode-se dizer que a verdadeira história da Irlanda começa com a chegada dos Celtas, em torno do ano 600 a.C. A civilização celta ainda hoje é parte importante da cultura irlandesa. Achados arqueológicos e a grande saga irlandesa *Táin Bó Cuailnge* nos fazem pensar nos celtas como um grande povo guerreiro, que era, no entanto, essencialmente um povo rural. Apesar da derrota dos povos celtas por Roma no continente e na Inglaterra, a Irlanda permaneceu intacta, mesmo depois da queda de Roma.

A primeira grande mudança cultural na Irlanda ocorreu através da vinda de *St. Patrick* e do Cristianismo no século V. Muitas lendas se desenvolveram em torno da figura de *St. Patrick*, a maioria delas sem fundamento histórico, mas o Cristianismo e a Religião Católica passaram a ser parte fundamental da história e da cultura da Irlanda para sempre. Além disso, a grande ação transformadora acontecida através da inserção da Igreja Católica na Irlanda talvez tenha sido primordialmente a introdução da língua escrita no país.

No século VIII ocorreu a invasão Viking, em consequência da qual muitos dos mosteiros cristãos foram destruídos e muitas das principais cidades de hoje, como Dublin e Cork, fundadas. Os Vikings foram derrotados sob a liderança de Brian Boru, o que muitos consideram ter trazido uma certa noção de unidade política à Irlanda, até então praticamente inexistente. A unidade, porém, era ainda muito frágil e a primeira invasão inglesa, no século XII, tornou-se possível e fácil. Os guerreiros invasores, superiores em

armas e exércitos, construíram castelos e fortalezas por todo o território. A Irlanda tornou-se, em grande parte, uma colônia anglo-normanda, ainda que a invasão não se tenha dado de forma planejada e sistematizada. Aos poucos a convivência dos diferentes povos passou a ser pacífica e integrada. O leste era praticamente anglo-normando, enquanto o oeste permanecia predominantemente gaélico. Estabeleceu-se, assim, uma aristocracia anglo-irlandesa local.

Foi somente a partir do século XVI, principalmente através de Henrique VIII, que a Inglaterra passou realmente a importar-se com a Irlanda, com o poder da aristocracia anglo-irlandesa e com a predominância católica. Elizabeth I teve um papel mais ativo na questão irlandesa e enviou emissários a fim de tentar conter as pequenas rebeliões que já aconteciam, principalmente em Ulster, o norte da Irlanda. A aristocracia gaélica local foi derrotada e abandonou as terras de Ulster, possibilitando a expulsão dos irlandeses, o confisco de terras e o repovoamento da região por ingleses protestantes.

O terror e o derramamento de sangue recrudesceram, mais tarde, no século XVII, após a derrota de Carlos I, filho de Jaime I e a vitória de Oliver Cromwell na guerra civil inglesa. A Irlanda católica ficara fiel à coroa inglesa na guerra civil e o acerto de contas de Cromwell foi implacável. Católicos foram massacrados em Drogheda e Wexford, em retaliação às atrocidades cometidas contra protestantes em Ulster e, em todo o país, pessoas foram mortas e vilas e igrejas destruídas. As terras dos católicos foram confiscadas e, como se dera no norte, começou a derrocada e emigração da aristocracia gaélica no sul. Os camponeses irlandeses, em sua maioria de religião católica e falantes de gaélico, passaram

a ter novos senhores protestantes ingleses ou escoceses. Estabelecia-se, assim, o domínio da chamada *Protestant Ascendancy*, que duraria até o fim do século XIX.

Passado o tempo, a Revolução Gloriosa na Inglaterra destronou Jaime II, o último rei inglês católico, que fugiu para Irlanda, mas foi derrotado na batalha de Boyne em 1690 por Guilherme III. Com uma fuga em massa das tropas irlandesas – *the flight of the wild geese* - que resistiram durante algum tempo, a Irlanda foi totalmente deixada sob domínio inglês protestante e tornou-se cada vez mais uma colônia da Inglaterra.

A partir de então medidas drásticas de exclusão e punição, as chamadas “leis penais”, passaram a ser infligidas aos católicos, que, por exemplo, foram excluídos do parlamento, não podiam participar do governo, do exército, votar ou ter escolas. Os católicos empobreciam, enquanto a aristocracia anglo-irlandesa protestante prosperava cada vez mais. Naquele momento, a revolução e a organização política estavam fora de cogitação para a população de camponeses irlandeses católicos. Surgia, entretanto, uma classe média de comerciantes e intelectuais católicos e, principalmente, protestantes, que crescia em bens e poder. Alguns dos líderes dessa classe, entusiasmados com os ideais da Revolução Francesa e com a guerra pela independência americana e insatisfeitos com a situação social e comercial imposta à Irlanda, começaram a ansiar por reformas sociais e emancipação.

O anseio revolucionário concretizou-se em alguns dos momentos históricos mencionados anteriormente. O primeiro deles, 1798, foi liderado por Theobald Wolfe Tone, advogado protestante que fundou um braço do grupo então chamado *United*

Irishmen, em Dublin. Nesse período houve a formação de muitos corpos de voluntários armados, cujo objetivo primeiro seria defender as fronteiras de invasões estrangeiras, mas na verdade acabaram sendo elementos importantes na luta pela independência, apoiando inclusive a independência parlamentar. Wolfe Tone pretendia a obtenção do alívio das “leis penais” para os católicos e a independência. Sua principal atuação foi trabalhar como representante dos radicais irlandeses na obtenção de apoio francês. Houve focos de rebelião em Wexford e Ulster e finalmente os franceses desembarcaram em Killala em 1798, mas foram rapidamente derrotados. Wolfe Tone foi preso, julgado, condenado, mas suicidou-se antes da execução. O ano de 1798 foi, posteriormente, material para extensíssima literatura e pano de fundo para a conhecida peça nacionalista de Yeats, *Cathleen Ni Houlihan*. Após a rebelião, houve revanche e opressão: morte, tortura, prisões e deportações. A motivação da revolta permanece bastante controversa: enquanto grande parte dos rebeldes insurgentes era movida principalmente por questões de posse de terra, seus líderes perseguiam ideais republicanos mais abstratos. Paradoxalmente, a consequência direta da rebelião de 1798 não foi nem a independência, nem a solução dos problemas agrários, mas o *Act of Union of Great Britain and Ireland* em 1800, através do qual a Irlanda passou a fazer parte do *United Kingdom of Great Britain and Ireland*, em 1801.

Nos princípios revolucionários de Wolfe Tone surgia, entretanto, um nacionalismo que culpava a Inglaterra por todos os problemas da Irlanda e recorria à luta armada e ao derramamento de sangue como forma primordial de obter a independência, princípios dos quais os revolucionários futuros se considerariam herdeiros.

Após a União, seguiu-se a tentativa de Levante liderada por Robert Emmet, em 1803 em Dublin. Emmet era membro da *Historical Society* em *Trinity College* e membro dos *United Irishmen*. O Levante de Emmet deveria coincidir com a possível invasão da Inglaterra por Napoleão, estando a Inglaterra e a França em guerra. O Levante fracassou, mas os insurgentes conseguiram atacar o Castelo de Dublin e assassinar Lord Kilwarden, aparentemente contra a vontade de Emmet, que fugiu, mas foi preso pelo Major Sitt, *Town Major*, chefe da polícia de Dublin entre 1798 e 1808. Emmet foi julgado, condenado e decapitado. O tratamento lendário para sempre dado a Emmet na literatura e na historiografia nacionalista deve muito ao discurso, dotado de fortíssimo apelo emocional, do próprio Emmet, antes de ser enforcado, além do componente de romance com a jovem Sarah Curran. A parte final do discurso afirma com confiança que o fracasso de sua rebelião seria justificado quando a Irlanda alcançasse sua independência:

Let my memory be left in oblivion, and my tomb
remain uninscribed, until other times and
other men can do justice to my character.
When my country takes her place among the
nations of the earth, *then*, and not *till then*,
let my epitaph be written.¹⁴

¹⁴ Fallis, Richard. *The Irish Renaissance*. Dublin: Gill and Macmillan, 1978, p.13.

Foi esse o espírito que gerou a sensibilidade de revolucionários futuros, como Patrick Pearse: o sentimento de que o fracasso glorioso e o martírio seriam, um dia, justificados e redimidos pela Irlanda liberta. Assim, com a execução de Emmet, engrossavam-se as fileiras dos mártires da causa nacionalista a serem cultuados pelos defensores de um nacionalismo revolucionário e romântico que predominou no século XIX e parte do século XX. Emmet foi imortalizado na poesia romântica do século XIX, da qual um dos principais representantes foi seu amigo pessoal Thomas Moore. Também foi assunto de diversas peças, de que trataremos no capítulo destinado a *The Old Lady Says 'No!'*.

Além do nacionalismo revolucionário que usava a luta armada, merece também atenção a agitação de massas como forma de resistência e luta no século XIX. Destaca-se a figura de Daniel O'Connell, advogado católico, que liderou diversas manifestações de multidões, principalmente de católicos. O'Connell foi, na verdade, a figura política dominante da Irlanda pós-União. Através de sua atuação e da fundação da Associação Católica em 1823, os católicos obtiveram a Emancipação em 1829. A Emancipação finalmente livrou os católicos das últimas "leis penais" em vigor. Tendo agora direito a voto, os católicos elegeram o próprio O'Connell para o Parlamento. Na verdade, os avanços parlamentares obtidos por O'Connell, removendo o impedimento religioso para a representação parlamentar, foram ainda maiores, no sentido de que acabaram por beneficiar outros grupos, como judeus e *quakers*. Obtida a Emancipação, O'Connell passou a liderar as massas com o objetivo de obter a revogação da União. Em 1844 foi preso e seu movimento fracassou. Daniel O'Connell foi considerado por muitos um dos pais da democracia irlandesa e um modelo para a Irlanda do século XX mais apropriado do que as figuras

lendária retiradas das sagas celtas pelo Renascimento irlandês, idéias defendidas por Sean O'Faolain em *The King of Beggars*.

No movimento pela revogação da União, O'Connell contou inicialmente com a colaboração de jovens nacionalistas, membros do grupo *Young Ireland* e ligados ao jornal semanal *The Nation*: Thomas Davis, Charles Gavan Duffy, John Blake Dillon, John Mitchel e James Fintan Lalor. O'Connell e os membros da *Young Ireland* acabaram por desentender-se principalmente quanto aos métodos para obter da revogação da Lei de União, sendo as propostas dos jovens nacionalistas mais radicais do que as de O'Connell. Considera-se que com esse grupo nasceu um nacionalismo romântico, que tinha a idéia de *Irishness* acima de qualquer outro princípio, a língua e a cultura como centrais para o conceito de identidade nacional, e defendia a luta armada, embora alguns de seus membros também tenham desenvolvido táticas parlamentares para a obtenção de seus objetivos. Considera-se também que, como o nacionalismo de Wolfe Tone, o nacionalismo dos membros da *Young Ireland* caracterizava-se por ser inclusivo e não sectário. O movimento se desintegrou na tentativa fracassada de um Levante em 1848.

Davis defendia, em ensaios, poemas e baladas publicados no *The Nation*, a idéia de uma literatura abertamente patriótica e propagandista, com o objetivo de desenvolver uma consciência política popular. Além disso, seus textos e discursos procuravam ligar o passado à noção de identidade nacional. Para Davis, o passado e a cultura irlandesa, a língua, a história e seus heróis, a literatura, os monumentos, toda uma civilização, enfim,

era algo de que todos os irlandeses eram herdeiros e em torno do que todos deveriam unir-se. Morreu em 1845, vítima de escarlatina.

Mitchel e Lalor foram os principais defensores da revolução armada. A importância de Lalor deve-se também ao fato de que ele introduziu a questão agrária no movimento nacionalista. Lalor foi preso após o fracasso de 1848 e morreu um ano depois. Mitchel foi preso e deportado, também após 1848. Seus escritos foram também centrais para o nacionalismo irlandês, ao aliar de forma emocional o indivíduo e a nação e promoverem a doutrina de revolução contínua. Além disso, culpava os ingleses por todos os problemas da Irlanda, inclusive acusando-os de genocídio proposital na Grande Fome. Tendo escapado da Tasmânia, Mitchel fixou-se nos Estados Unidos.

Duffy, o mais moderado dos membros da *Young Ireland*, prosseguiu numa linha parlamentar de luta, após sua prisão em 1848, perseguindo ideais de Reforma Agrária e optando por uma tática que deveria alternar a pressão parlamentar em Westminster com a agitação das massas na Irlanda.

Cabe aqui observar que a grande catástrofe da primeira metade do século XIX foi sem dúvida a Grande Fome, de 1845 a 1852. A devastação das plantações de batata causada por uma praga deixou sem alimento mais da metade da população e desmantelou a economia do país. Como consequência, estima-se que um milhão de pessoas tenha morrido enquanto meio milhão tenha emigrado, ou seja, que a população tenha caído de oito milhões para seis milhões e meio. Para os nacionalistas a Fome foi prova do fracasso da União. De qualquer

forma, a Fome tornou-se um componente central no processo de auto-reconhecimento do povo irlandês. A emigração em massa para os Estados Unidos contribuiu para a formação de uma colônia irlandesa na América, pobre para os padrões americanos, rica para a situação irlandesa. Essa colônia passou a apoiar a revolução irlandesa permanentemente. Além dos Estados Unidos, os emigrantes procuraram também a América do Sul, principalmente a Argentina, onde, nas últimas décadas do século dezenove, uma grande colônia de imigrantes irlandeses se estabeleceu.

Na Irlanda pós-Fome, destaca-se o movimento pela Reforma Agrária, principalmente através da *Land League*, liderada por Charles Stuart Parnell e Michael Davitt. Embora fosse um movimento basicamente constitucional e de campanhas de massa pacíficas, ocorreram muitas vezes rebeliões violentas nas áreas rurais, o que ficou conhecido como *Land War*. Aliava-se, assim ao movimento nacionalista, um movimento de Reforma Agrária, que defendia a criação de uma classe de proprietários rurais camponeses.

Trataremos em breve das lutas parlamentares e do nacionalismo cultural, fortalecidos a partir da segunda metade do século XIX. Considerando, por enquanto, principalmente o lado revolucionário do nacionalismo, destaca-se nesse período e no início do século XX a formação de sociedades e organizações que conspiravam e trabalhavam em prol da revolução armada.

A *Irish Republican Brotherhood* incluía membros conhecidos como *Fenians* e seu movimento era denominado *Fenian Movement*. O nome foi tomado de um ciclo de histórias medievais, o *Fenian Cycle*, ou *Fionn Cycle*, que descrevia as aventuras do herói mítico, Fionn MacCumhail, de seu filho, Oisín, e dos guerreiros Fianna. Na saga, os guerreiros Fianna eram freqüentemente solicitados para defender o país de invasões naturais e sobrenaturais. Os *Fenians* constituíam uma sociedade secreta, presidida inicialmente por James Stephens, que acreditava que somente a luta armada poderia libertar a Irlanda da Inglaterra. Sua ideologia republicana foi desenvolvida a partir dos ideais da *Young Ireland*. Enquanto o momento para um novo levante não chegasse, limitavam-se a se organizar e conspirar. Houve uma tentativa de levante, facilmente suprimido, em 1867. Thomas Clarke, um dos líderes do Levante de Páscoa de 1916, reacendeu o movimento *Fenian*, na época já moribundo, e participou do planejamento do Levante.

O *Sinn Féin*, que significa *ourselves*, nós mesmos, era uma organização dominada por Arthur Griffith, proveniente da fusão de vários grupos nacionalistas. O nome da organização provinha do título de uma das baladas de Thomas Davis, '*Ourselves Alone*'. Griffith pretendia uma organização basicamente propagandista, que convencesse outros nacionalistas de sua teoria de monarquia dualista, nos moldes do império Austro-Húngaro. Embora a organização não tenha participado oficialmente do Levante de 1916, este ficou conhecido como a Rebelião do *Sinn Féin* e o nome passou a ser usado para um novo movimento nacionalista, depois um partido político, presidido durante um período por Eamon De Valera. Houve ainda alguma variação no uso do nome, que hoje refere-se ao partido político dos Republicanos da Irlanda do Norte.

Junto ao movimento nacionalista, fortalecia-se também o movimento de trabalhadores industriais e urbanos. Dois dos principais líderes do movimento trabalhista foram James Connolly e Philip Larkin, através da *Irish Transport and General Workers' Union*, mais uma organização a se formar e fortalecer nesse período. O movimento socialista gerou passeatas, prisões, brutalidade e greves. A consequência da greve geral de 1913 foi a formação de um corpo de voluntários armados, o *Irish Citizen Army*, que, liderado por James Connolly, viria a participar ativamente do Levante de 1916.

Finalmente, uma outra organização que merece destaque foi a organização paramilitar de voluntários armados, os *Irish Volunteers*, fundada em 1913 como uma espécie de guarda nacional, que deveria resistir ao recrutamento militar pela Inglaterra. Liderada por Eoin MacNeill e Patrick Pearse, representava várias facções de nacionalistas e não tinha um objetivo imediato. Sua importância se fez sentir realmente no Levante de 1916.

O Levante ocorreu entre a segunda-feira, 24 de abril e o sábado, 29 de abril, na Semana da Páscoa, na Irlanda a semana seguinte ao Domingo de Páscoa. Os *Irish Volunteers* e o *Irish Citizen Army* ocuparam diversos prédios importantes na área central de Dublin e transformaram os Correios Centrais, o *General Post Office*, em *O'Connell Street*, em seu quartel general. Ali, Patrick Pearse leu uma proclamação estabelecendo um governo provisório da República da Irlanda, assinada por Thomas Clarke, Sean MacDiarmada, Thomas MacDonagh, Eamonn Ceannt, James Connolly e Joseph Plunkett. A Proclamação identificava o Levante com as insurreições anteriores e invocava as gerações de mortos pela causa da Irlanda e a bênção de Deus:

Irishmen and Irishwomen: In the name of God and of the dead generations from which she receives her old tradition of nationhood, Ireland, through us, summons her children to her flag and strikes for her freedom.

[...] In this supreme hour the Irish nation must, by its valour and discipline and by the readiness of its children to sacrifice themselves for the common good, prove itself worthy of the august destiny to which it is called.¹⁵

Além disso, a Proclamação referia-se, em plena Primeira Guerra Mundial, aos *gallant allies in Europe*, uma alusão aos alemães, o que foi considerado traição. De qualquer forma, embora o Levante tenha sido um fracasso militar, esse vocabulário ardente e romântico, que evocava e mitificava as gerações passadas de revolucionários e defendia o auto-sacrifício pela pátria, passou a fazer parte das interpretações nacionalistas da história.

Suprimido o Levante, mais de duas mil pessoas foram detidas, noventa prisioneiros condenados à morte e quinze deles executados - os líderes e assinantes da Proclamação. Alguns, como Eamonn De Valera e Constance Markievicz, foram poupados. Embora o Levante não tenha contado inicialmente com o apoio popular, as execuções rapidamente contribuíram para a mitificação e adoração dos heróis de 1916 e a ebulição da causa nacionalista. O auto-sacrifício pela pátria defendido por Patrick Pearse, cuja sensibilidade afinal inspirava-se em Robert Emmet, atingia seus objetivos. A Páscoa de 1916 passou a ser instalada na ortodoxia política como o momento fundador do Estado Moderno Irlandês

¹⁵ "Proclamation of The Irish Republic". In Murphy, Maureen O'Rourke and MacKillop, James. *Irish Literature - A Reader*. Syracuse, N.Y: Syracuse University Press, 1987, p. 230-231.

e a ser tratada como tal em comemorações anuais. O Levante de 1916 tem inspirado diversas obras literárias, como *The Plough and The Stars* e *The Scythe and The Sunset*, de que trataremos no terceiro capítulo.

Após 1916, seguiu-se um período sangrento de guerra anglo-irlandesa, de 1919 a 1921. Surgiu o IRA, o *Irish Republican Army*, liderado por Michael Collins, que lutava pela independência irlandesa. Finalmente, em 1921 deu-se a aceitação do tratado que separava a Irlanda do Norte e do Sul. O tratado estabelecia um *Oath of Allegiance* e o Estado Livre Irlandês, o *Irish Free State*, constituído por vinte e seis condados do sul. A aceitação dos termos do Tratado dividiu os irlandeses e sucedeu-se um período, mais sangrento ainda, de guerra civil entre as forças do Estado Livre e os republicanos, o que sufocou e destruiu as oportunidades de construção de uma nova nação. O Estado Livre passou a governar com medidas duras de repressão, prisões e execuções, abafando, assim, a guerrilha ao fim da guerra civil, em 1923. Posteriormente o IRA passou a se ocupar em campanhas de violência na Irlanda do Norte em diversos períodos, sempre se considerando como sucessor de seus primeiros membros na luta por uma República de 32 condados. A polêmica atuação do IRA e sua ambivalente relação com os ideais do Estado irlandês bem como seu impacto nas vida de povo irlandês têm sido assunto para extensa literatura.

Ao lado do nacionalismo revolucionário que favorecia a rebelião armada e a agitação de massas e, na verdade, obtendo talvez mais avanços do que as lutas armadas e a guerrilha, desenvolveu-se ao longo dos anos, uma luta parlamentar e gradual pela independência.

Nacionalismo Parlamentar

Embora um Parlamento Irlandês tivesse existido desde a Idade Média, sua importância era pequena devido à subordinação ao Parlamento Inglês em Westminster. Através da atuação e da liderança de Henry Grattan, apoiado pelos Voluntários do século XVIII, e do prestígio da *Ascendancy* protestante, o Parlamento Irlandês obteve total independência no sentido de legislar soberanamente sobre a Irlanda. O Parlamento de Grattan, como ficou conhecido, obteve medidas de alívio das “leis penais”, bem como alívio de restrições comerciais. Além disso, pretendia a revogação da União e a Emancipação dos católicos. A Revolução de 1798, entretanto, além da inabilidade do Parlamento Irlandês de reformar sua estrutura de representação admitindo a inclusão de católicos, acabou por gerar a extinção do Parlamento de Grattan. Os irlandeses passaram a exercer sua representação parlamentar em Westminster.

Durante muito tempo a grande dificuldade irlandesa no Parlamento inglês foi alcançar a formação de um partido único que lutasse pelas mesmas causas e pudesse avançar na obtenção de concessões para a Irlanda. Daniel O’Connell havia conseguido alguma união nas décadas de 1830 e 1840, baseada, entretanto, principalmente em seu carisma e em alianças pessoais. Também Charles Gavan Duffy havia insistido na necessidade de formação de um partido único. Quase todas as outras tentativas de unificação, entretanto, giravam em torno de questões religiosas ou agrárias, sem grande participação das massas.

A formação de um Partido Parlamentar Irlandês e a aliança dos movimentos populares com a pressão parlamentar vieram através da figura de Charles Stewart Parnell. Protestante, líder, porém, dos católicos, Parnell obteve a formação do Partido Parlamentar Irlandês, presidiu a *National Land League* e, principalmente, concentrou-se numa luta parlamentar para transformar a questão da *Home Rule* - revogar a União e obter um Parlamento independente - de aspiração em realidade. Parnell pretendia um Parlamento nos moldes do Parlamento de Grattan. Questões pessoais transformadas em escândalo nacional, entretanto, acabaram por trazer a derrocada política de Parnell e seu partido. A política e a opinião pública irlandesa dividiram-se em torno do escândalo

O Partido Parlamentar Irlandês reunificou-se somente em 1900, sob a liderança de John Redmond. O Partido de Redmond deveria ser predominantemente católico, sem ser subserviente à Igreja, e genuinamente nacionalista, sem ser sectário. Através da atuação de Redmond foram conseguidos avanços na obtenção da *Home Rule*, tendo sido aprovado o *Home Rule Act*, em 1914. A aprovação final da lei, entretanto, ficaria vinculada ao término da guerra e solução de questões em Ulster. Havia a impressão de que um longo capítulo na história chegava ao fim. Tal impressão, entretanto, não poderia estar mais longe da realidade, pois a carreira e o partido de Redmond foram desmantelados após o Levante de 1916. Redmond havia liderado os irlandeses no sentido de se alistarem e apoiarem a Inglaterra na Primeira Guerra Mundial. Após as execuções de 1916 o apoio popular voltou-se totalmente para o *Sinn Fein*, então presidido por Arthur Griffith.

A política do *Sinn Fein* foi recusar as 73 posições obtidas no Parlamento, dentro das 105 destinadas à Irlanda em Westminster e declarar a formação de um Parlamento Republicano em 1918. O governo inglês, já caminhando para a separação do Norte e do Sul, estabeleceu dois Parlamentos separados em 1920, um no Norte, outro no Sul. O Parlamento do sul tornou-se o Parlamento de Estado Livre após a assinatura do Tratado de 1921.

Aliada e algumas vezes em choque com o nacionalismo político, crescia, no fim do século XIX, uma outra força nacionalista. Assim como em toda a Europa do século XIX, o sentido político de nacionalidade entre povos oprimidos ou subjugados foi, então, acompanhado de um nacionalismo cultural que valorizava a língua, a literatura, o passado e a história.

Nacionalismo Cultural

O chamado nacionalismo cultural, que governou grande parte da atividade cultural e intelectual da Irlanda entre aproximadamente 1880 e 1930, era uma força distinta, mas intimamente ligada ao nacionalismo político.

Embora um interesse pelo passado e pela cultura já estivesse em curso desde o início do século XIX, através de sociedades de especialistas como *The Gaelic Society*, *The Irish Archaeological Society* ou *The Celtic Society*, todas as iniciativas eram, de alguma forma, limitadas.

Uma associação de outra natureza, a GAA, *The Gaelic Athletic Association*, conseguiu maior adesão e disseminação popular. Seus membros, em todo o país, mantinham estreitas relações com as alas mais radicais do nacionalismo político e rejeitavam todo tipo de esporte estrangeiro, principalmente inglês, determinando um antianglicanismo sectário. Assim, a GAA contribuiu imensamente para o renascimento de um novo espírito nacional.

A base intelectual ou cultural do nacionalismo viria através de outros três movimentos, que, em conjunto, constituíram o *Revival*, o Renascimento Irlandês: o movimento pela língua, através da *Gaelic League*, o Movimento Literário Irlandês e o Movimento Dramático Irlandês.

A atividade da Liga Gaélica, fundada em 1893, foi sem dúvida um dos principais fatores no nascimento de um novo sentido de nacionalidade. Entre seus membros fundadores destacam-se o Padre Eugene O'Growney, professor de Irlandês em Maynooth; Eon Mac Neill, professor de História Irlandesa Antiga em *University College Dublin*, Vice-presidente da Liga, Presidente dos *Irish Volunteers* e Primeiro-Ministro da Educação no Estado Livre Irlandês; e Douglas Hyde, principal apóstolo da causa lingüística, Presidente da Liga, professor de Irlandês Moderno em *University College Dublin* e primeiro Presidente da Irlanda, posteriormente. Seus objetivos eram a preservação do irlandês como língua nacional, a extensão de seu uso como língua falada e o estudo e publicação de literatura gaélica, bem como o incentivo à produção de literatura em irlandês. Seus ideais projetavam uma união popular em torno da questão da língua, rompendo barreiras de classe, gênero e religião. Em termos práticos, a Liga obteve a introdução do ensino de

irlandês nas escolas públicas primárias, a manutenção do irlandês nas escolas secundárias e a inclusão do irlandês como disciplina obrigatória para a matrícula na Universidade Nacional. Além disso, a Liga conduziu o primeiro movimento pela educação de adultos no país.

O Renascimento Literário, entretanto, liderado por membros da *Ascendancy* anglo-irlandesa, procurou prover a Irlanda com um sentido de identidade cultural nativa e distinta, principalmente através da língua inglesa. Os intelectuais e escritores ligados ao movimento, como Standish O'Grady, William Butler Yeats, Lady Augusta Gregory, George Russell (AE) e Edward Martyn acreditavam que o conhecimento e propagação dos esplendores, riquezas e tradição literária da antiguidade gaélica e celta, suas lendas, sagas, mitos e heróis gerariam um sentido de auto-estima e unidade nacional que daria à luta política uma dignidade que lhe faltava. Na visão do Renascimento Literário, a tradição celta, orgânica, coerente e aristocrática, deveria salvar o nacionalismo político de um sectarismo mediano e estreito. Seus promotores acreditavam estar dando à Irlanda o que realmente necessitava. Assim, viam em Cuchulain, o grande herói das sagas irlandesas, não só um personagem mitológico, mas uma figura que incorporava o verdadeiro espírito irlandês em torno do qual a unidade do país se daria. As imagens forjadas pelo Renascimento foram, de fato, dotadas de um apelo emocional tão forte e tão atraente que o nacionalismo político e revolucionário, até mesmo de Patrick Pearse, por exemplo, as incorporou e a elas recorreu. A posição e atividade política dos participantes do Renascimento, por sua vez, variavam. Hyde era bastante neutro; Martyn, atraído pelo *Sinn Fein*; Yeats, comprometido, pelo menos emocionalmente, devido à sua paixão pela revolucionária Maud Gonne, com a causa

republicana; enquanto Lady Gregory e AE, embora simpatizantes da causa nacionalista, mantinham uma posição mais moderada e conciliadora. A preocupação principal dos *revivalists* era genuinamente a arte e a cultura e não a propaganda política. Seu público, entretanto, era por demais acostumado a ver a arte como subserviente à política, o que muitas vezes gerou algum choque.

Por fim, não menos significativo na evolução do nacionalismo cultural irlandês foi o movimento dramático e a criação do Teatro Literário Nacional, cujo desenvolvimento abordaremos mais detalhadamente nos capítulos subseqüentes, pois, quando Denis Johnston estreou em sua carreira como ator e dramaturgo, o teatro irlandês já conhecia fama internacional através do teatro poético e folclórico de W. B. Yeats, Lady Gregory e John Millington Synge e do teatro urbano de Sean O'Casey. O apogeu da carreira de Yeats como escritor nacionalista deu-se certamente através de *Cathleen Ni Houlihan*, de que trataremos no próximo capítulo, peça escrita para que Maud Gonne representasse o papel principal – a Irlanda. Cabe observar que algumas das propostas trazidas pelo movimento dramático irlandês, na verdade, muitas vezes, chocaram-se com o nacionalismo estreito e radical de seu público. A esse nacionalismo radical, principalmente em sua forma revolucionária, opôs-se o Revisionismo Histórico.

Revisionismo Histórico

Até o surgimento de uma visão revisionista da história, predominava na Irlanda um estudo e ensino de História nacionalista que pregava a existência mítica de uma nação

irlandesa democrática e independente, em luta contra o domínio inglês há séculos, privilegiava e cultuava a atuação dos revolucionários e propunha a existência de uma continuidade de ideais separatistas desde Wolfe Tone até Pearse. Essa visão era apoiada e ao mesmo tempo endossava o Estado e a constituição de 1922, bem como a constituição de Eamonn De Valera de 1937, que definia a Irlanda como gaélica, católica e indivisível, privilegiava a vida rural e a defesa da língua e marginalizava as mulheres.

Quando Roy Foster publicou em 1986 o artigo intitulado *We Are All Revisionists Now*¹⁶ referia-se a uma aceitação então bastante ampla de um processo de auto-questionamento e reavaliação da história desenvolvido por historiadores, escritores e críticos da cultura irlandesa, bem como por larga parte da sociedade irlandesa, principalmente a partir das comemorações do cinquentenário do Levante de Páscoa de 1916, o *Easter Rising*, em 1966. Tal processo, denominado Revisionismo Histórico, aliado a uma crítica cultural também de cunho revisionista, considerado de forma muito geral, contém uma visão pós-nacionalista da história da Irlanda, contrária às ortodoxias do nacionalismo político e cultural e de fato ganhou força e impacto popular nas décadas de 70 e 80. Na verdade, a partir de certo momento, as leituras revisionistas da história procuraram opor-se a toda forma de historiografia a serviço de uma determinada ideologia, quer nacionalista, quer unionista. De maneira muito ampla, poderíamos dizer que algumas das palavras-chave que de alguma forma contêm o significado do Revisionismo Histórico seriam revisão, desmitificação, pluralismo e diversidade.

¹⁶ Foster, Roy. "We Are All Revisionists Now". In *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. 3, cit., p.583.

Desenvolveram-se paralelamente e dialeticamente correntes anti-revisionistas e uma necessidade de revisão do próprio Revisionismo. No fim da década de 80 e nos anos 90 críticos e historiadores já se voltaram para uma análise do Revisionismo como movimento, procurando formalizar o estudo de suas origens, seu desenvolvimento e seu impacto social. Quanto ao termo Revisionismo, hoje amplamente difundido e discutido, de acordo com Terence Brown, teria sido o historiador F. S. Lyons, em 1957, o primeiro a usar a expressão *revisão histórica*¹⁷, embora a origem e mesmo o emprego do termo possam ser discutidos.

No capítulo dedicado especialmente a esse aspecto da historiografia e crítica cultural irlandesa - *Challenging the Canon: Revisionism and Cultural Criticism*, incluído na *Field Day Anthology of Irish Writing* (Derry: Field Day Publications, 1991), editada por Seamus Deane, Luke Gibbons nos apresenta aspectos do Revisionismo sob os quais agrupa textos de cunho revisionista que os teriam abordado. Da mesma forma, o historiador Ciaran Brady reúne, em *Interpreting Irish History – The Debate on Historical Revisionism – 1938-1994* (Dublin: Irish Academic Press, 1994), artigos de renomados revisionistas, além de outros de perspectiva anti-revisionista, agrupados de forma temática, seguindo alguma cronologia.

Além dos textos coletados por Gibbons e Brady, incluindo artigos desde a década de 30, abordaremos aqui as obras de cunho histórico revisionista das décadas de 70 e 80, quando o Revisionismo realmente ganhou impacto acadêmico e popular, dentre as quais destacamos: *Ireland Since the Famine* (London: Fontana Press, 1985), de F. S. Lyons, publicado em 1971, provavelmente a primeira História da Irlanda a incorporar grande parte da nova

¹⁷ Cf. Brown, Terence. *Ireland: A Social and Cultural History, 1922-1979*. London: Fontana, 1981, p.228.

escola desenvolvida desde os anos 30; *States of Ireland* (London: Panther, 1974), de Conor Cruise O'Brien, um estudo crítico do nacionalismo; *Culture and Anarchy in Ireland – 1890-1939* (Oxford: Clarendon Press, 1979), também de F.S.Lyons, livro que teve grande impacto popular em sua análise do Renascimento Literário irlandês; *States of Mind: A Study of Anglo-Irish Conflict 1780-1980* (London,1983), de Oliver MacDonagh, um dos nomes que certamente influenciou a geração seguinte de revisionistas; *Modern Ireland – 1600-1972* (Harmondsworth: Penguin Books, 1989), publicado pela primeira vez em 1989, de Roy Foster, certamente o nome mais importante da segunda geração de revisionistas e *Ireland – 1912-1985 – Politics and Society* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), de J. J. Lee, que trata da história da Irlanda dentro de uma perspectiva não só política, mas também econômica.

Preferimos, no presente capítulo desta tese, apresentar uma visão cronológica, mais do que temática, de autores e textos de cunho revisionista mais representativos em cada década, a partir da década de 30 até a década de 90, significativos para o contexto deste trabalho, e observar como os conceitos revisionistas foram desenvolvidos e posteriormente avaliados ao longo do tempo.

Assim como em todo processo de análise histórico-social, não podemos determinar uma data, nem mesmo um ano a partir do qual o pensamento revisionista teria começado a se desenvolver. A comemoração do cinquentenário do Levante de Páscoa de 1916, em 1966, é geralmente aceita como marco na mudança de orientação na interpretação da história da Irlanda. Alguns críticos consideram que a mudança em direção ao auto-questionamento

teria começado com o fim da chamada “era De Valera” e com as mudanças trazidas pelo governo de Sean Lemass, a partir de 1959. De acordo com Joseph Lee, na visão extremamente bem organizada que nos apresenta da história, principalmente econômica, da Irlanda no século XX, “nenhum estado moderno nas circunstâncias irlandesas poderia florescer sob uma sucessão de De Valeras”¹⁸, referindo-se à estagnação econômica e ao isolacionismo da era de Valera e valorizando, assim, a abertura social, política e econômica que se sucedeu através de Sean Lemass. Terence Brown reconhece no governo de Lemass “a rápida transição da Irlanda de uma sociedade dedicada ao nacionalismo econômico e seus concomitantes sociais e culturais para uma sociedade preparada para abandonar muito do seu passado no interesse de um crescimento no contexto da Grã-Bretanha moderna e das economias européias ocidentais”¹⁹. Também Luke Gibbons afirma a respeito das mudanças ocorridas após a sucessão de De Valera por Lemass:

The opening up of Irish economy to international investment in the early 1960s, the application for membership of the European Community (1961), the reforms of the second Vatican Council (1962-65), the advent of Irish television and other social changes – all these were considered to have brought with them a new liberalization of Irish society²⁰

¹⁸ *No modern state in Irish circumstances could flourish under a succession of de Valeras.*

Lee, J.J. *Ireland, 1912-1985 – Politics and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 340.

¹⁹ *Ireland’s rapid transition from a society ostensibly dedicated to economic nationalism and its social and cultural concomitants, to a society prepared to abandon much of its past in the interest of swift growth in the context of the modern British and western European economies .*

Brown, Terence. *Ireland, A Cultural and Social History*, cit. p. 244.

²⁰ Gibbons, Luke. “Challenging the Canon: Revisionism and Cultural Criticism”. In *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. 3, cit. , p. 561.

Conclui-se, assim, que grandes mudanças, não somente no sentido de liberalização social e cultural, mas também no sentido de uma enorme diminuição do isolamento político e econômico acentuado com a neutralidade adotada pela Irlanda durante a Segunda Guerra, ocorreram a partir do fim da década de cinquenta e possibilitaram o fortalecimento do auto-questionamento nacional.

Entretanto, para Luke Gibbons, de cuja visão partilhamos, as raízes do Revisionismo estariam localizadas bem antes de 1966 ou mesmo das mudanças sob o governo de Lemass, nos anos 30 e 40. Os primeiros ataques diretos às ortodoxias nacionalistas datariam assim da fundação de dois periódicos – *Irish Historical Studies* (1938) e *The Bell* (1940) – e incluiriam o trabalho de historiadores, críticos e escritores agregados em torno daqueles periódicos. Seus objetivos eram abrir as portas do essencialismo político e do isolacionismo cultural irlandeses a influências pluralistas e internacionais, antecipando as preocupações que viriam a predominar nos estudos revisionistas posteriores. Deve-se observar, entretanto, que, como política oficial, a abertura à influência internacional só teve início mesmo com o governo Lemass em 1959.

O pensamento revisionista que se consolidou nas décadas de 70 e 80 deve, sem dúvida, sua origem ao trabalho de dois historiadores, Theodore William Moody e Robert Dudley Edwards, que, em meados dos anos 30, determinados a revolucionar os métodos, estilo e objetivos da historiografia irlandesa, dedicaram-se a estudar e descrever a história da Irlanda de forma acadêmica e objetiva. Moody fundou *The Ulster Society for Irish Historical Studies* em Belfast em fevereiro de 1936 e Edwards, *The Irish Historical Society*,

em novembro do mesmo ano. O periódico *Irish Historical Studies* surgiu como publicação conjunta das duas sociedades, em 1938, editado pelos fundadores das mesmas, com subvenções de *Trinity College*, da *National University of Ireland* e de *Queen's University of Belfast*. Assim Moody e Edwards explicam seus objetivos no prefácio ao primeiro número do periódico:

We have set before ourselves two main tasks, the one constructive, the other instrumental. Under the first head are to be included articles embodying the results of original research, and articles on re-interpretation and re-evaluation, in the light of new facts, of accepted views of particular topics. [...] Under the second heading are to be included articles on the scope and the teaching of Irish history; articles on research methods and problems; select documents, with editorial documents; select and critical bibliographies and guides to sources, manuscript and printed; annual lists of writings on Irish history including articles in periodicals; annual lists of these on Irish history completed or in progress in the universities of Ireland; reviews of books and periodicals dealing with, or having a bearing on, Irish history²¹.

Dentro de um comprometimento com a qualidade da pesquisa acadêmica a que se dedicaram, Moody e Edwards deixaram clara sua preocupação com encorajar e desenvolver uma revisão da história da Irlanda conforme apresentada e aceita até então.

²¹ Moody, T. W., Edwards, R. D., "Preface to *Irish Historical Studies*". In *Interpreting Irish History – The Debate on Historical Revisionism*. Ed. Ciaran Brady. Dublin: Irish Academic Press, 1994, p. 36-7.

Nas décadas subseqüentes, Moody e Edwards permaneceram engajados no processo que inauguraram na década de 30. Nesse início, entretanto, não estiveram sozinhos. Na rcavaliação da história e de sua representação, mas principalmente no combate à supressão da diversidade e da pluralidade cultural, exercida inclusive através de uma censura oficial, escritores, tanto quanto historiadores, estabeleceram as fundações do pensamento revisionista.

O periódico *The Bell*, desde o seu primeiro editorial, escrito por Sean O’Faolain em 1940, *This is Your Magazine*, procurou o comprometimento com a diversidade e o pluralismo, em oposição ao essencialismo nacionalista predominante no país. Assim O’Faolain dedica seu jornal aos leitores: “Quem quer que você seja, ó leitor, Gentio ou Judeu, Protestante ou Católico, padre ou leigo, *Big House* ou *Small House*, *The Bell* é seu”.²² Da mesma forma, outro editorial, também escrito por O’Faolain, *The Gaelic Cult*, em 1944, constitui um exemplo de um revisionismo precoce ao fazer uma leitura crítica do passado irlandês e ao apresentar uma visão desmitificadora da Irlanda e de sua história, atacando os ideais nacionalistas do Estado Livre irlandês:

People do commonly think and feel about Ireland as if they were thinking of a personal demi-goddess, and one may agree that it is a noble fancy, and even an inspiring fancy, to speak of ‘her’ as a beautiful queen, or as a poor little woman. It is nevertheless a fancy and not a fact, and it is well to keep that in mind because the

²² *Whoever you are, then, o reader, Gentile or Jew, Protestant or Catholic, priest or layman, Big House or Small House – The Bell is yours.* O’ Faolain, Sean. “This is Your Magazine”. In *The Best from The Bell – Great Irish Writing*, Ed. Sean McMahon. Dublin: O’Brien Press, 1978, p. 16.

great danger of this sort of thing is that while it often inspires noble deeds it can also end up in a complete mystification of the mind. [...] For one certain effect of these efforts to unify and localize and simplify is to produce what is called Nationalist, and if you choose, also Imperialist histories, which are inevitably and invariably a pack of lies, because they inevitably and invariably produce wildly passionate exhalations that obfuscate and madden like a drug .²³

Prosseguindo em sua crítica ao culto e à romantização do passado gaélico, O'Faolain considera que a visão nacionalista, estreita e retrógrada, está diretamente oposta a um projeto de modernização, produz uma política isolacionista atrasada economicamente e uma política cultural que oficializa o uso da censura e impede toda forma de influência estrangeira ou contrária aos ideais nacionalistas. O' Faolain, de fato, antecipou muitos dos aspectos abordados por revisionistas posteriores, sendo, portanto, definitivamente, um dos fundadores do pensamento revisionista.

Cabe observar que O'Faolain, inicialmente, participou do movimento revolucionário de independência, fazendo parte dos *Irish Volunteers*, mas desiludiu-se com o governo de De Valera e passou então a atacar a política do Estado Livre e a combater suas práticas, principalmente através dos editoriais que publicou de 1940 a 1945, a respeito dos quais nos explica Maurice Harmon na biografia de O'Faolain – *Sean O'Faolain – a Life*:

²³ O'Faolain, Sean. "The Gaelic Cult". In *The Field Day Anthology of Irish Writing*, Vol. 3, cit. p. 569.

He believed in an inclusive, non-sectarian democracy. He believed in the importance of ideas admitted from the outside. He believed that tradition must be examined and questioned. He respected individual independence of mind. He opposed censorship and clericalism. All his editorial attacks came from these basic beliefs.²⁴

Em objetivos e métodos, os dois periódicos e seus editores estiveram muito próximos. Procuraram narrar uma história desprovida de romantismo e sentimentalismo e tornar a reflexão histórica acessível ao grande público, que desejavam, afinal, alcançar. Seu trabalho nas décadas de 30, 40 e 50 influenciou definitivamente a historiografia das décadas subsequentes. O próprio Moody, em artigo publicado em 1977, mas inicialmente apresentado como conferência no mesmo ano, *Irish History and Irish Mythology*, quase quatro décadas depois de seu trabalho seminal, reafirma seus propósitos de desmitificação dos fatos históricos e estabelece mais uma vez padrões de uma abordagem revisionista da história e um ataque a qualquer tipo de mitificação, mas principalmente ao mito da nação predestinada, o mito central no nacionalismo irlandês:

Myths as I define them combine elements of fact and fiction; they are part of the dead past that historians study, as well as being part of the living present in which we all, historians included, are involved. [...] Such myths can be sustaining or destroying. [...] Modern Irish nationalism, as formulated with conspicuous literary ability and missionary ardour by Thomas Davis and the Young Ireland group in the

²⁴ Harmon, Maurice. *Sean O'Faolain – A Life*. London: Constable, 1994, p. 149.

1840s, had its own rich mythology. Among its myths was that of an ancient Irish nation struggling for seven centuries to recover its independence from the domination of England. [...] This myth [the ‘predestinate nation’ myth] identifies the democratic Irish nation of the nineteenth century with pre-conquest Ireland, incorporates the concept of a seven (now an eight) centuries’ struggle with England as the central theme of Irish history, and sees the achievement of independence in 1922 as the partial fulfillment of a destiny that requires the extinction of British authority in Northern Ireland to complete itself²⁵.

Moody ataca os ideais do nacionalismo revolucionário iniciado na luta pela independência e nos apresenta uma visão favorável ao nacionalismo parlamentar:

Revolutionary nationalism as it established itself after the great famine, in the secret Irish Republican Brotherhood or fenian organization, though professing to be democratic and though recruiting principally from the working class, never comprehended more than a small minority of Ireland’s population. The movement had no social programme, and its whole political thinking was focused on a single object, absolute independence, to be achieved by physical force. It claimed that this was the real will of Irish people and the I.R.B. was the infallible interpreter of that will. Yet the mainstream of Irish nationalism in the later nineteenth century ran in the

²⁵ Moody, T.W. “Irish History and Irish Mythology”. In *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. 3, cit. p.574.

moderate and constitutional channel of home rule, to be achieved by act of the United Kingdom parliament.²⁶

A interpretação de Moody inaugura uma nova visão do nacionalismo parlamentar, pois, até 1966, as leituras históricas favoreciam o sacrifício de sangue pela pátria. Os nacionalistas parlamentares eram ignorados, ou mesmo marginalizados. Além disso, Moody estende sua crítica ao nacionalismo contemporâneo e à ação revolucionária do IRA.:

The tradition of absolute predestinerian nationalism has been continued and has been revived by the Provisional I.R.A. in its irredentist war to abolish partition. Like the fenians, they have no doubt of their moral right to wage war, in the name of Irish people, against Britain. [...] Whatever the cost in human suffering, demoralization, and destruction, and in material damage, they see their campaign in Northern Ireland as justified by their own infallible interpretation of Ireland's past²⁷

Moody desenvolveu e estabeleceu padrões de abordagem revisionista da história ao longo de sua carreira de historiador. Entre a fundação de seu jornal e a publicação do artigo citado, entretanto, outras vozes se fizeram ouvir junto às de Moody, Edwards e O'Faolain. O artigo de Father Francis Shaw, escrito em 1966, para o cinquentenário do Levante de Páscoa, mas somente publicado em 1971, no periódico *Studies, The Canon of Irish History*

²⁶ Moody, T.W. "Irish History and Irish Mythology". In *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. 3, cit., p. 578.

²⁷ Id., *ibid.*, p. 578-9.

- *A Challenge*, propõe uma revisão da história e do Levante de Páscoa, enquanto também critica o apoio do Estado à sua comemoração:

In this study of the Easter Rising in relation to Irish history an accepted view is challenged, a canon of history which has come into being, has carefully fostered and was newly consecrated in the massive State-inspired and State-assisted Commemoration in 1966.²⁸

Father Francis Shaw se manifesta abertamente contrário à supressão de pluralidade que as leituras nacionalistas da história apresentavam e se propõe a uma reavaliação da história:

The canon of Irish history of which I speak stamps the generation of 1916 as nationally degenerate, a generation in need of redemption by the shedding of blood. It honours one group of Irishmen by denying honour to others whose merit is not less. In effect it teaches that only the Fenians and the separatists had the good of their country at heart, that all others were either deluded or in one degree or another sold to the enemy. This canon moulds the broad course of Irish history to a narrow preconceived pattern.

[...] It is my contention that some attempt should be made to challenge this chain of error in Irish history. [...] It is no tribute of honour to the brave men of 1916 to accept their words and their works in an unthinking and an uncritical spirit. [...] Sentiment is a poor substitute for intellectual honesty and sincerity. To examine and to re-examine

²⁸ Shaw, Father Francis. "The Canon of Irish History – A Challenge". In *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. 3, cit., p. 591.

the foundations of our political and national institutions is a duty never to be shirked.²⁹

Assim como seus precursores, procura favorecer as lutas parlamentares pela independência:

Irishmen of today owe it to many generations of their countrymen to reject the myth in accordance with which the Rising of 1916 was, as it were, the beginning and the end of Ireland's struggle for freedom. And those who will allow no credit for any achievement to the constitutionalists, but who will insist that every good that was achieved was won by force and arms, are inclined to overlook the inconvenient truth that militarily the Rising was a complete failure.³⁰

E principalmente ataca a figura de Patrick Pearse, enquanto analisa os escritos do líder revolucionário e condena sua proposta de equação de santidade e nacionalismo, bem como os ideais messiânicos de sacrifício de sangue:

Pearse introduced a new idea, a startling one: the idea that patriotism and holiness are the same, that they are convertible concepts. [...] Pearse equates the patriot and the patriot people with Christ. [...] With the Messianic view of nationalism is connected the unqualified glorification of bloodshedding and war. [...] In Easter Week 1916,

²⁹ Shaw, Father Francis. "The Canon of Irish History". In *The Field Day Anthology*, vol. 3, cit., p. 591.

³⁰ Id., *ibid.*, p. 591.

fifty-six Volunteers were killed in action. The number of civilian non-combatants killed was over two hundred.³¹

Fica claro, assim, que a voz de Father Francis Shaw, nesse artigo, também fundador do Revisionismo Histórico, incorpora-se às dos primeiros revisionistas. Seu artigo teve de esperar o início dos anos 70 para sua publicação, pois foi de fato nessa década, principalmente devido aos conflitos na Irlanda do Norte, que ficou clara uma real necessidade de auto-questionamento e redefinição da relação entre uma sociedade modernizada e os legados do passado, o que fez com que surgissem as grandes contribuições revisionistas.

O estudo crítico do nacionalismo irlandês de Conor Cruise O'Brien, *States of Ireland* (London: Panther, 1974) constitui-se como mais um dos alicerces do pensamento revisionista e de fato representou o corte do novo iconoclasmo na cultura e na política irlandesa. Conor Cruise O'Brien foi aluno de Moody na Universidade de Belfast e relacionou muito de sua crítica à questão da Irlanda do Norte.

Um dos maiores nomes do Revisionismo Histórico da década de 70 foi, sem dúvida, o de Francis Stewart Leland Lyons, também aluno de Moody em Belfast. Lyons não só procurou, ao avaliar o caminho percorrido até então, estender os domínios do pensamento revisionista ao campo da história econômica, social e cultural para além da história política

³¹ Shaw, Father Francis. "The Canon of Irish History." In *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. 3, cit., p. 592-4.

propriamente dita em seus artigos e conferências, mas também produziu duas das grandes obras que serviriam de base para o desenvolvimento do pensamento revisionista de então em diante: *Ireland Since the Famine* (London: Collins, 1971) e *Culture and Anarchy in Ireland – 1890-1939* (Oxford: Clarendon Press, 1979).

Em *The Burden of Our History*, conferência apresentada em Belfast em 1978, Lyons procura refletir criticamente sobre o Revisionismo Histórico e definir o que realmente constitui o verdadeiro revisionismo, caracterizado, em sua opinião, principalmente pela objetividade na análise histórica:

It has become fashionable recently to speak much of the contrast between myth and history and there have even been some gestures towards demythologizing certain aspects of our past. There is now, for example, a more balanced view of what the battle of the Boyne was really about, the romantic nationalism of Patrick Pearse has come in for some fairly disenchanted criticism, and the Easter Rising of 1916 itself has begun to be seen in a colder and one hopes more objective light. These are welcome developments provided they do not lead to the opposite extreme.

[...] Revisionism is proper revisionism if it is a response to new evidence, which, after being duly tested, brings us nearer to a truth independent of the wishes and aspirations of those from whom truth consists solely of what happens to coincide with those wishes and aspirations.³²

³² Lyons, F. S. L. "The Burden of Our History". In *The Field Day Anthology of Irish Writing*, cit., p. 581.

Nesse mesmo artigo, Lyons desenvolve o argumento de que a leitura histórica precisava expandir seus horizontes para além do domínio político em direção a uma história econômica, social e cultural, antecipando o que discutiria no segundo de seus grandes livros:

There can be no denying that for much of the past forty years the main emphasis has been on the rewriting of Irish political history; necessarily so because it was around politics that the myths clustered more thickly. [...] Yet this emphasis on political history has often led to serious neglect of other kinds of history. [...] I, too, have been seduced by political history, only to find when I moved on to other fields that the foundations were often lacking and that significant generalization was virtually impossible.³³

A primeira das grandes obras de F.S.L. Lyons, *Ireland Since the Famine*, na verdade a primeira História moderna da Irlanda a incorporar o pensamento revisionista, passou também a constituir a base para as subseqüentes Histórias com a mesma abordagem. Aqui, Leland Lyons procura mostrar como a Grande Fome constituiu o principal elemento de mudança social na Irlanda moderna. Aliada a outros fatores, a Grande Fome realmente mudou a questão irlandesa e determinou o clima político e psicológico no país a partir de então. Entre esses outros fatores destacam-se: as diferenças religiosas como divisor de forças na sociedade; a intensificação do conflito político a partir da infusão de elementos econômicos no conflito; a luta pela terra; o surgimento de novas formas de nacionalismo e

³³ Lyons, F.S.L. "The Burden of Our History". In *The Field Day Anthology*, cit., p.582.

finalmente um movimento lento, mas progressivo, em direção ao anseio de prosperidade e melhores formas de governo. O ponto principal levantado por Lyons, que seria seguido por outros revisionistas, é que na ação e interação de todos esses fatores, a grande culpa, ou mérito, pelas transformações nem sempre deveria recair somente sobre a intervenção inglesa na Irlanda, mas residir talvez mormente na própria Irlanda. Ao se referir, por exemplo, aos eventos ocorridos depois do Levante de 1916, a luta anglo-irlandesa pela independência, seguida pelo Tratado de 1921 e a Guerra Civil, Lyons comenta:

The key to change was to be sought , as always, in Ireland itself. [...] The impulse to fight, to hold on, to contend with almost insuperable difficulties and almost impossible odds, had its roots in a tradition of insurrection and a spirit of resistance, which however irrational, were too strong and too deeply implicit in the history of the country to be ignored. The embers of Irish identity had been subdued, they had not been extinguished; and out of them rose once more the phoenix of independent nationality³⁴.

Lyons se refere ao símbolo adotado pelo nacionalismo irlandês, o pássaro fênix, que ressurgiria eternamente de suas cinzas, representando uma visão cíclica do nacionalismo revolucionário que tenderia a se repetir ao longo da história irlandesa.

Também de F.S.L. Lyons, merece atenção *Culture and Anarchy in Ireland*, um estudo cultural considerado por muitos como pessimista. Nesse livro, Lyons formula a idéia de que

³⁴ Lyons, F. S. L. *Ireland Since the Famine*. London: Fontana Press, 1985, p. 32-3.

a anarquia na Irlanda seria de natureza cultural e não política, e reconhece a existência e a colisão de diferentes forças na sociedade irlandesa, negando a essência procurada pelas visões nacionalistas da história:

True anarchy during the period from the fall of Parnell to the death of Yeats [...] was not primarily an anarchy of violence in the streets, of contempt for law and order such as to make the island, or any part of it, permanently ungovernable. It was rather an anarchy in the mind and in the heart, an anarchy which forbade not just unity of territories, but also 'unity of being', an anarchy that sprang from the collision with a small and intimate island of seemingly irreconcilable cultures, unable to live together or to live apart, caught inextricably in the web of their tragic history.³⁵

A obra de Leland Lyons fundamentou, como dissemos atrás, o pensamento revisionista. Assim, quando Roy Foster declarou serem todos revisionistas na década de 80, referia-se ao fato de que a geração de jovens daquela década não mais havia aprendido somente através das antigas fontes e livros-texto nacionalistas, mas já contava com um trabalho sólido de pesquisa e historiografia de natureza revisionista. Foster, discípulo de F.S.L. Lyons, consolidou a campanha revisionista através de artigos, dentre os quais escolhemos *We are All Revisionists Now* para considerações, e através de sua grande obra de pesquisa histórica, *Modern Ireland*, de que selecionamos trechos a respeito dos Levantes de 1803 e 1916, os momentos históricos abordados nas peças de Denis Johnston.

³⁵ Lyons, F.S.L. *Culture and Anarchy in Ireland – 1890-1939*. Oxford: Oxford University Press, 1982, p.

Roy Foster, no Prefácio a *Modern Ireland*, bem como nos agradecimentos, identifica as obras inspiradoras e os mentores de seu projeto intelectual. Além de Theo Moody, Leland Lyons e Conor Cruise O'Brien, a cujas contribuições já nos referimos, Foster destaca também a obra de Oliver MacDonagh, certamente um nome que merece atenção no desenvolvimento do pensamento revisionista na década de 80. Em *States of Mind: A Study in Anglo-Irish Conflict 1780-1980*, MacDonagh desenvolve um estudo da historiografia irlandesa. Seu principal ponto é que a história da Irlanda, quer nacionalista, quer unionista, caracteriza-se pela contemporaneidade do passado, pela visão de que a história é condenada a se repetir. Procura, ao retrazar a historiografia irlandesa, identificar onde e como os mitos de violência heróica que se repetem ao longo da história da Irlanda teriam surgido. Mostra que muitos dos mitos surgidos nos séculos XVII a XIX seriam, de certa forma, invenções políticas. Sugere ainda que a visão cíclica e atemporal da história da Irlanda se aplica não só aos processos revolucionários nacionalistas, mas também aos processos parlamentares:

Redmond's meaning to all Irish auditors, whether they heard him with horror or delight, was that 'Grattan's Parliament' should be reinaugurated in the same fashion and by the same means as in 1782, and that sectarian conflict in Ireland should be overridden in the same fashion as the Patriot movements of the 1780s was supposed at the time to have overridden the religious polarization obtaining there since 1691.³⁶

E afirma o mesmo quanto aos mitos unionistas na Irlanda do Norte:

³⁶ MacDonagh, Oliver. From *States of Mind*. In *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. 3, cit., p. 624.

But what of those other Irishmen, the northern Protestants, whose corporate principle of being rests upon the success of the Boyne in 1690? Are they truly different from the remainder? The siege of Derry of 1689 is their original and most powerful myth. They see themselves in that, and since then, as an embattled and enduring people. Their historical self-vision is one of an endless repetition of repelled assaults, without hope of absolute finality or of fundamental change in their relationship to their surrounding and surrounded neighbours. In the last analysis, they share the historical cyclicalism of nationalist Ireland, or at least the two mental habits tend to converge. The one may take shape as insurgent and degenerative successively, the other as beleaguerment. But their rhythms, their ultimate world-views, are extraordinarily similar³⁷.

O argumento principal de MacDonagh é, portanto, contrário a toda forma de visão absolutista e essencialista da história que desconsidere o tempo e a mudança como fatores de renovação histórica, social e cultural.

O pensamento de Roy Foster dá continuidade ao de seus mentores. No artigo *We are All Revisionists Now*, Foster procura definir o que seria o Revisionismo Histórico, agora consolidado e conseqüentemente criticado:

What, after all, *is* historical 'revisionism'? To the scholars it is quite simply a desire to eliminate as much as possible of the retrospectively 'Whig' view of history

³⁷ MacDonagh, Oliver. From *States of Mind*, in *The Field Day Anthology*, cit., p. 624.

which sees every event and process in the light of what followed it rather than what went before: the effort to get behind hindsight.

[...] To oppose this view of historical study, however, is not the same thing as an endorsement of British influence in Ireland; it is merely adopting a different focus. Anyone who knows a few Irish historians will have realized that ‘revisionism’ in scholarship is perfectly compatible with ‘nationalism’ in politics³⁸.

O objetivo principal de Foster em sua *Modern Ireland*, como o de Lyons, era mudar o foco interpretativo da história de uma visão anglocêntrica para uma visão focalizada na própria Irlanda, procurando sempre a desmitificação da história:

The intention is to provide a narrative with an interpretive level, stressing themes as much as events, and concentrating on areas that have come under recent re-evaluation – often with the effect of liberating them from the Anglocentric obsession that once led the study of Irish political and economic history so far astray.

Much of Irish history as usually conceived concerns what did *not* happen: the theme of the missed chance, usually of reconciliation with, or complete separation from, England. Allied to this approach are the events that historians used to feel *ought* not to have happened and have therefore – in a sense – denied. ‘Placed between memory and hope, the race will never conquer what it desires, and it will never discover what it regrets,’ wrote one of the romantic observers who had laid so many

³⁸ Foster, Roy. “We Are All Revisionists Now”. In *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. 3, cit. p. 584.

false trails for interpreters of Irish history. This book is an attempt to clarify some of the realities behind such supposed desires and regrets over the period since 1600.³⁹

Os conceitos levantados por Foster em sua definição de uma leitura revisionista da história certamente estão presentes em sua interpretação dos Levantes 1803 e 1916. Na verdade, poucas páginas da história de Foster são dedicadas a Robert Emmet. Foster reconhece a organização e profissionalismo do planejamento do Levante por Emmet e identifica as causas do fracasso. Para Foster, o Levante é lembrado principalmente pelo discurso de Emmet nas docas. Em sua avaliação, Emmet é erroneamente identificado como um sonhador nobre e orientado para o sacrifício. Tal imagem provém não da história propriamente, mas de sua interpretação romântica, tanto na historiografia da Irlanda quanto em sua literatura:

His ideas were those of elite separatism; neither social idealism nor religious equality appear to have figured. He may not even have declared that no man should write his epitaph until 'my country takes her place among the nation of the earth'. But he is inaccurately remembered as a noble and sacrificial dreamer, a powerful inspiration for early nineteenth-century romantics. [...] And he would take his place in the martyrology of a retrospective nationalism, whose interpretation of the late eighteenth century invariably elevated inchoate domestic failures into clear-cut moral victories.⁴⁰

³⁹ Foster, Roy. *Modern Ireland – 1600-1972*. London: Penguin Books, 1989. p. ix.

⁴⁰ Id., *ibid.*, cit., p. 286.

O Levante de Páscoa, por sua vez, recebe maior atenção. Foster procura avaliar a ideologia do auto-sacrifício messiânico de Patrick Pearse, que passou a ser a ideologia dominante no Levante, de tal forma que figuras como James Connolly, um defensor do socialismo internacional e simpatizante do Marxismo, converteu-se às teorias nacionalistas de sacrifício de sangue. Segundo Foster, qualquer contradição teórica dentro do Levante de Páscoa foi obscurecida pelo fato de que a retórica dominante era poética, sendo que muitos dos participantes eram, além de ativistas, poetas. De qualquer forma, conclui ele, o componente intrínseco da insurreição era um Catolicismo mítico que identificava a alma irlandesa como católica e gaélica. Após analisar a ideologia do movimento, Foster examina a ação propriamente dita, no seu ponto de vista um ritual de sacrifício de sangue, e o culto dos heróis como mártires, bem como toda uma gama de simbologias nacionalistas que se sucedeu e se estabeleceu para sempre após a execução dos líderes insurgentes pela coroa britânica.

Definitivamente consolidado através da obra de Foster, o Revisionismo Histórico suscitava agora crítica e reavaliação. Concomitantemente com a publicação das obras dos grandes historiadores, alguma crítica já se havia estabelecido, mas foi principalmente na década de 90 que o debate realmente tomou corpo em sucessivos artigos e textos, quer de uma retrospectiva favorável, quer de uma perspectiva crítica, dentre os quais destaco algumas obras. *The Living Stream* (NewCastle Upon Tyne: Bloodaxe, 1994), de Edna Longley, contém uma abordagem literária que privilegia a poesia e comenta criticamente a *Field Day Anthology* de Seamus Deane e nela o capítulo de Luke Gibbons dedicado ao Revisionismo. *Transformations in Irish Culture* (Cork: Cork University Press/Field Day,

1996), de Luke Gibbons, embora não trate especificamente do Revisionismo, aborda as transformações sócio-culturais na Irlanda de forma bastante pertinente ao debate histórico. *The Making of Modern Irish History – Revisionism and The Revisionist Controversy* (New York: Routledge, 1996), editado por D. George Boyce e Alan O’Day, contém uma coletânea de artigos que tratam da questão revisionista dentro de diversas ideologias políticas. *Strange Country – Modernity and Nationhood in Irish Writing since 1790* (Oxford: Oxford University Press, 1997), de Seamus Deane, inclui uma análise crítica do Revisionismo Histórico. *Crazy Bull and The Bishop – and other essays on Irish Culture* (Cork: Cork University Press/Field Day, 1998) é um dos livros da trilogia de Terry Eagleton abordando a cultura irlandesa, onde Eagleton inclui um capítulo intitulado *Revisionism Revisited*, em que, assim como Deane, se posiciona criticamente. *Interpreting Irish History*, editado por Ciaran Brady, já citado, inclui também artigos de perspectiva crítica, dentre os quais destacamos o de Brendan Bradshaw, uma das principais vozes contemporâneas de um nacionalismo anti-revisionista.

Embora o Revisionismo Histórico tenha evoluído através de décadas, podemos agora estabelecer algumas das idéias que orientaram a visão revisionista de forma geral e fomentaram posteriormente a crítica ao movimento: a tentativa de recuperação do passado livre de fantasias mitificadas; o rompimento com a concepção que defendia uma continuidade cíclica da história e do apostolado revolucionário de Wolfe Tone a Patrick Pearse; a defesa do nacionalismo parlamentar em oposição ao nacionalismo revolucionário; a crítica à visão anacrônica que projetava o nacionalismo moderno até o passado gaélico; a rejeição do mito da nação predestinada; a rejeição da visão maniqueísta da relação Irlanda-

Inglaterra, em que os irlandeses ocupavam sempre o papel de heróis virtuosos e os ingleses, de inimigos malignos; a crítica ao Estado independente irlandês, considerando, principalmente, a falência da política econômica, a inabilidade de conter a emigração e a repressão da liberdade civil.

Muitos desses aspectos são antecipados na interpretação da história que Denis Johnston mostra em *The Old Lady Says 'No!'* e *The Scythe and The Sunset*, através da representação teatral. Algumas leituras críticas recentes sobre literatura e história têm se concentrado no que as duas formas de escrita têm em comum, mais do que em suas diferenças, e no papel da literatura na formação da consciência nacional. De acordo com Christopher Murray, na Irlanda o drama é, mais do que a ficção, a forma literária que participa da construção da consciência nacional.⁴¹ Ainda segundo o crítico, Johnston teria sido o modernista perfeito, à beira do Pós-modernismo. Terry Eagleton, por sua vez, em sua crítica ao Revisionismo, considera que o movimento insere-se dentro de um contexto cultural maior - o do Pós-modernismo -, tendo em vista a ênfase revisionista na heterogeneidade, descontinuidade, complexidade, ambigüidade e pluralidade mais do que monocausalidade.⁴² Com essas premissas em mente, posso afirmar que, através da textualidade dramática e interação com a tradição literária e a história, Denis Johnston participou da formação da consciência nacional irlandesa em *The Old Lady Says 'No!'* e *The Scythe and The Sunset* com uma interpretação revisionista.

⁴¹ Murray, Christopher. *Mirror up to a Nation*, p. 5.

⁴² Eagleton, Terry. *Crazy Bull and The Bishop*. Cork: Cork University Press/Field Day, 1998, p.324.

CAPÍTULO 2

RUPTURA E DESMITIFICAÇÃO: *THE OLD LADY SAYS 'NO!'*

When he who adores thee has left but the name
Of his fault and his sorrow behind,
O! say, wilt thou weep when they darken the fame
Of a life that for thee was resigned?⁴³

Thomas Moore

How, in the light of what is happening now,
can we re-present what was, then and since,
believed to have been the significance of
what 'really' happened?

Seamus Deane⁴⁴

Denis Johnston parece ter respondido à pergunta formulada *a posteriori* por Seamus Deane, em *The Old Lady Says 'No!'*, que estreou em 1929 e propunha, através da forma dramática e do conteúdo temático, tendo em vista um público do fim dos anos 20 na Irlanda, uma ruptura da forma realista e uma revisão histórica, “re-presentando” o Levante de 1803 liderado por Robert Emmet, dentro de uma perspectiva que viria a coincidir com as propostas de interpretação dos historiadores revisionistas.

⁴³ Moore, Thomas. “When He Who Adores The”. In *The Age of Revolution in The Irish Song Tradition - 1776 to 1815*. E. Terry Molan. Dublin: The Lilliput Press, 2000.

⁴⁴ Deane, Seamus. *The Field Day Anthology of Irish Writing, Vol. I*. Derry: Field Day Publications, 1992, p. xxi.

Outras peças, entretanto, trataram desse mesmo momento histórico anteriormente: *Robert Emmet* (1884), de Dion Boucicault; *An Imaginary Conversation* (1909), de Conal O’Riordan e *The Dreamers* (1915), de Lennox Robinson. Através do desvio do olhar para essas peças, pode-se estabelecer uma trajetória de transformação da imagem e da representação de Levante e do herói de 1803 no teatro irlandês, a fim de evidenciar e singularizar a visão de Denis Johnston. Para nosso comentário a essas peças usamos, em parte, o artigo de Harold Ferrar, pioneiramente publicado em *Eire-Ireland* 1, *Robert Emmet in Irish Drama*.

A peça de Dion Boucicault, *Robert Emmet* (1884), é constituída de quatro atos, dezessete cenas e um *tableau* alegórico no final. Mostra o movimento e a confusão do Levante de 1803, culminando no julgamento e execução de Emmet, mas focaliza igualmente a história de amor entre Robert e Sarah, ou seja, privilegia os elementos da lenda em torno de Emmet – romance e melodrama. Inserida dentro de um momento histórico nacionalista e construída com os elementos do gênero melodramático, essa peça contribuiu para a perpetuação da mitificação e romantização do herói e da lenda. O protótipo desenvolvido por Boucicault foi, em parte, o que passou a predominar como imagem, ora a ser repetida e assimilada, ora a ser desafiada e transformada por dramaturgos posteriores. Amor impossível, patriotismo intenso, nobreza e ideal: eis o protótipo herdado e reinterpretado por subseqüentes teatrólogos. De acordo com Rosane Beyer do Nascimento,

Boucicault identifica-se com a Irlanda de diversas maneiras e foi buscar no passado histórico de seu país o material para construir o seu nacionalismo no palco. Ele usa seus melodramas irlandeses, não só como veículo para o aspecto lúdico do espetáculo, mas também como veículo didático, ao enfatizar questões políticas. [...] O dramaturgo utiliza as personagens irlandesas, o enredo e a linguagem como forma de materializar o seu nacionalismo.⁴⁵

Rosane Beyer afirma ainda que “a peça é notadamente nacionalista, com Boucicault tomando partido abertamente pela causa da Irlanda”.⁴⁶

An Imaginary Conversation, de Conal O’Riordan, peça em um ato, foi escrita para o *Abbey Theatre* no auge do desenvolvimento do espírito nacionalista característico do fim do século XIX e início do século XX. O enredo da peça de O’Riordan difere inteiramente da tradição da lenda e do protótipo de Boucicault e nos apresenta Emmet num diálogo com Tom Moore, poeta que imortalizou a imagem romântica de Emmet no século dezenove, cujos versos tornaram-se enormemente conhecidos e populares. O diálogo se passa um ano antes do Levante de 1798, de alguma forma sugerindo a continuidade e a repetição cíclica da história na visão nacionalista. Moore e Emmet são então alunos de *Trinity College*. Embora o foco da peça não seja o Levante de 1803, as idéias defendidas por Emmet são de auto-sacrifício e violência em nome da liberdade, embora com sugestão de alguma faceta negativa dessa visão de patriotismo.

⁴⁵ Nascimento, Rosane Beyer. *A Arte e a Estética de Dion Boucicault: A Construção dos Melodramas Irlandeses*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 1998, p. 173.

⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 166.

The Dreamers, de Lennox Robinson, escrita também para o *Abbey*, retoma, dentro de uma forma realista, o enredo tradicional da lenda de Emmet – revolução, amor, captura, julgamento e execução. O foco da peça de Robinson é o sonho de liberdade a ser alcançada através dos métodos do nacionalismo revolucionário. Escrita em 1915, a peça quase profetiza o Levante de 1916. Seu título, numa visão característica do nacionalismo irlandês, sugere um ideal contínuo e perene, comum aos “sonhadores” de todas as gerações passadas e futuras. Robinson, entretanto, aborda o tema da adoração e devoção dos seguidores dos heróis e de seus ideais, lembrando as conseqüências muitas vezes devastadoras dessa devoção. Contudo, não é com desilusão, amargura ou crítica que desenvolve sua peça, mas ainda com simpatia pela causa e atitude dos sonhadores e patriotas. Pode-se dizer que Robinson, dentro de seu nacionalismo e técnica realista, mais continua do que desafia o protótipo da lenda perpetuado por Boucicault.

Harold Ferrar considera a peça de Johnston a mais complexa formalmente e a mais apaixonada e pessoal das quatro. Ao terminar seu estudo comparativo, Ferrar afirma conclusivamente:

These four treatments of the Emmet legend give us an idea of the range of symbolic value available to the Irish dramatist in this nation's history. To contrast *The Dreamers* with *The Old Lady Says 'No!'* is to grasp the enormous change in Ireland over the most turbulent decade of her history. . . . These plays are not merely portraits of a revered out of Ireland's past but are intense reflections of the effect of forty years

of history on Ireland's playwrights and a measure of the maturation of the most vital twentieth-century dramatic movement in the English language.⁴⁷

Harold Ferrar é preciso em seu julgamento da trajetória da imagem da história na dramaturgia irlandesa. Faltou-lhe, entretanto, observar que o tratamento dado por Denis Johnston à lenda, ao herói e à história é distinto dos anteriores, não só na forma e na amargura decepcionada de uma geração, mas principalmente no conteúdo revisionista que coincide com a ruptura da forma. Aliando características expressionistas a um conteúdo crítico da história, Johnston nos trouxe uma proposta teatral de revisão, desafio e renovação.

Para compreender *The Old Lady Says 'No!'* torna-se necessário lembrar a situação do teatro na Irlanda na época. O parágrafo inicial de *Denis Johnston's Irish Theatre*, também de Harold Ferrar, nos apresenta uma descrição bastante clara, sucinta e completa do quadro encontrado por Denis Johnston no início de sua carreira:

When Denis Johnston was born on June 18, 1901, the Irish theatre to which he was destined to make a major contribution was just two seasons and five plays old. Before Yeats established the Irish Literary Theatre in 1899 there had been no drama at all written about Ireland by Irishmen for an Irish audience. By the time Johnston made his inconspicuous acting debut on the Irish stage in February, 1925, the Irish drama had experienced a golden age, a rapid decline and a rebirth. In the first decades of the

⁴⁷ Ferrar, Harold. "Robert Emmet in Irish Drama". In *Eire-Ireland 1*, St. Paul, 1966, p. 28.

nineteen hundreds, the Irish theatre enjoyed a glorious (if misnamed) renaissance that put it permanently on the map of the theatrical world. After Synge's death, it hovered near its own artistic death in the throes of seemingly endless repetitions of peasant plays. [...] And then, in 1923, it was rudely shocked into a new life by Sean O'Casey.⁴⁸

Ferrar refere-se ao fato de que entre o sucesso e a energia iniciais do Teatro Literário Irlandês, posteriormente o *Abbey Theatre*, obtidos principalmente através do esforço e do talento artístico de W. B. Yeats, Lady Augusta Gregory e J. M. Synge em seu drama poético e folclórico, contando ainda com a participação de Lennox Robinson e a chegada explosiva e redentora do teatro urbano de Sean O'Casey, houve um período de decadência e isolamento nacionalista. De acordo com Ferrar, “o *Abbey*, sob constante vigilância de uma platéia burguesa, nacionalista e feroz, não poderia comprometer-se com projetos dedicados a obras não-irlandesas ou de vanguarda”.⁴⁹ Essa situação, de certa forma, explica e justifica a resistência inabalável do *Abbey* a produções não-irlandesas, de influência internacional.

Coube à *Drama League* de Dublin, formada em 1918 por Lennox Robinson, com o apoio de Yeats, trazer novas possibilidades ao palco irlandês. Na voz de Robinson, defendendo seu projeto, encontramos o significado da iniciativa:

⁴⁸ Ferrar, Harold. *Denis Johnston's Irish Theatre*, cit., p. 7.

⁴⁹ *The Abbey, under the constant surveillance of a vociferous, nationalistic, bourgeois audience, could make no commitment of its own to a project devoted to non-Irish work, and avant-garde to boot.* Ferrar, Harold. *Denis Johnston's Irish Theatre*, cit., p. 9.

Here in Ireland we are isolated, cut off from the thought of the world, except the English world, and from England we get little drama, except fourth-rate. I ask you, for the young writer's sake, to open the door and let us out of our prison. Seeing foreign plays will not divorce our minds from Ireland.⁵⁰

A Liga apresentou peças de dramaturgos como o russo Leonid Andreyev, o francês Henri-René Lenormand, o espanhol Jacinto Benavente, o sueco August Strindberg, o americano Eugene O'Neill e o italiano Luigi Pirandello, bem como novas peças de Yeats, de cunho experimental, como *The Only Jealousy of Emer*.

Além de ter proporcionado à platéia, atores e escritores irlandeses um contato com um teatro que possivelmente não chegassem a ver ou ler, a Liga preparou Dublin para o *Gate Theatre*, considerado o primeiro teatro internacional da Irlanda. Dez anos depois da formação da Liga, Hilton Edwards e Micheál MacLiammóir fundaram o *Gate Theatre* de Dublin. Edwards, que já havia se associado a Peter Godfrey, no *Gate Theatre* de Londres, onde eram apresentadas peças de vanguarda, admirava o trabalho de Adolph Appia e juntou-se ao ator e designer MacLiammóir para a criação de um *Gate* em Dublin. Inevitavelmente, por privilegiar a mão forte da direção, que caracterizou o teatro de vanguarda e o Expressionismo, o *Gate* ficou conhecido como um teatro de diretores, enquanto o *Abbey* era visto como um teatro de escritores e atores. Considerava-se que o *Gate* teria a técnica, o *Abbey*, o talento. Havia, assim, uma certa rivalidade entre o tradicionalismo, mas solidez, do *Abbey*, e a inovação, mas inconstância, do *Gate*. Embora

⁵⁰ Ferrar, Harold. *Denis Johnston's Irish Theatre*, cit., p.9.

ao longo dos anos, o *Abbey* se tenha renovado e mantido sua hegemonia, a importância do *Gate* é reconhecida por críticos e dramaturgos. Brian Friel, por exemplo, afirmou:

Any look at the Irish theatre must include a glance at the Gate. The Gate venture was noble. It was founded by Hilton Edwards and Micheál MacLiammóir as an experimental repertory theatre that devoted itself to the production of highly stylized experimental drama by European, American and Irish playwrights and to the revival of Greek and Shakespearean classics. [...] The leavening experience of these productions by the country's two most distinguished men of the theatre cannot be overestimated. If we had not had them, we might never have had Denis Johnston, Austin Clarke's Lyric Theatre, Donald McDonagh and Brendan Behan.⁵¹

Dentro desse quadro cultural, social e político, Denis Johnston partiu para suas próprias experimentações. Trabalhou como ator e produtor na *Drama League* de Dublin. Depois dirigiu *From Morn to Midnight*, de George Kaiser, em 1927, no *Peacock Theatre*; dirigiu *The Fountain*, de Eugene O'Neill, para a *Drama League*, em 1928 e *Hopplá, Wir Leben!*, de Ernst Toller, também para a *Drama League*, em 1929. No *Abbey*, em 1928, dirigiu *King Lear*, à qual deu um tratamento expressionista, o que desagradou Lady Gregory.

Além de ter entrado em contato com as vanguardas teatrais através da *Drama League*, Johnston havia visto, em companhia de Sean O'Casey, no *Gate Theatre* de Londres, em *Covent Garden*, formas experimentais de teatro, diferentes do realismo irlandês,

⁵¹ "Plays Peasant and Unpeasant". In *Brian Friel. Essays, Diaries, Interviews: 1964-1999*. Ed. Christopher Murray. London & New York: Faber and Faber, 1999, p. 54.

particularmente o expressionismo dos alemães George Kaiser e Ernst Toller. Johnston recorda que tipo de influência ele, bem como O'Casey em suas peças mais tardias e em oposição às suas primeiras peças, haviam recebido naqueles espetáculos:

Non-representational dialogue, mass movement of the players, spoken choruses, short, semi-historical scenes, and above all, generalization rather than characterization – all the very opposite of the type of play that Sean had made his name with. And I think he was loving it as much as I was myself. For me it was a welcome change from the well-made three-act-play – exposition, climactic action and, finally, the point! For Sean it was a liberation from everything – from Lennox Robinson and Lady Gregory. [...] But most of all an answer to the unanswerable question as to what he was to turn to after his apotheosis.⁵²

Além disso, em Nova Iorque, em 1924, Johnston ficara bastante impressionado com a produção expressionista de *Beggar on Horseback*, de George Kaufman e Marc Connelly, peça que usa a estrutura de um sonho. Ainda uma outra influência, nessa mesma linha, teria sido *Land of Many Names* (1923), de Josef Copek, à qual assistira em 1926. O próprio Johnston refere-se a essas duas peças como os *foster parents* de *The Old Lady*, na introdução escrita, posteriormente, para a publicação da peça.

Assimiladas essas influências, Denis Johnston iniciou sua carreira de dramaturgo com *The Old Lady Says 'No!'*. As características expressionistas e vanguardistas da peça de

⁵² Johnston, Rory, ed. *Orders and Desecrations The Life of the Playwright Denis Johnston*. Dublin: The Lilliput Press, 1992, p. 191-2.

Johnston têm sido assunto recorrente em artigos tratando da mesma. De acordo com Christine St. Peter, por exemplo, em sua edição comentada de *The Old Lady*, a peça “transmutou as grandes experimentações do teatro internacional na forma e linguagem irlandesas”⁵³. Para Richard Allen Cave, “considerar Johnston um discípulo de Toller é um absurdo patente. O que Johnston tomou do Expressionismo sofreu uma grande mudança que sua imaginação pressionava em direção a algo decididamente rico, freqüentemente estranho e totalmente único. [...] Rotular Denis Johnston de Expressionista é desprezar sua genialidade e originalidade”.⁵⁴

Concordo com a afirmação de Christine St. Peter, no sentido de que, de fato, o foco da obra dramática de Johnston, desenvolvida de forma peculiarmente original, foi sempre a Irlanda. Quanto à análise de Allen Cave, acredito estar correta no que se refere à originalidade de Johnston, contudo discordo em parte de sua afirmação, pois a presença do legado expressionista em *The Old Lady* é inegável.

Mas por que exatamente o Expressionismo? Ao abraçar uma forma de representação alternativa ao então predominante realismo irlandês, não estaria Johnston, conforme propôs Sean O’Faolain a respeito da Irlanda, num dos artigos considerados como fundadores do Revisionismo Histórico, desafiando um nacionalismo “aterrorizado com o mundo moderno,

⁵³ ...transmuted the great contemporary experiments of international theatre into an Irish form and idiom”. St. Peter, Christine, ed. *The Old Lady Says ‘No!’*. Washington D.C. & Gerrards Cross: The Catholic University of America Press & Colin Smythe, 1992, p. 3.

⁵⁴ To claim Johnston as Toller’s disciple is patently absurd. What Johnston took from Expressionism suffered a sea-change under the pressure of his imagination into something decidedly rich, frequently strange and wholly unique. [...] To label Denis Johnston as Expressionist is to misprize his genius and originality. Allen Cave, Richard. “Johnston. Toller and Expressionism”. In *Denis Johnston: A Retrospective*, ed. Joseph Ronsley. Gerrards Cross and Totowa, N.J.: Colin Smythe and Barnes & Noble, 1981, p. 79/101.

amedrontado com a vida moderna, gerado em seu próprio pensamento e, portanto, estreito em visão?”⁵⁵ Podemos também afirmar que, ao escolher o Expressionismo, afinal um dos grandes movimentos do período modernista e ao desafiar as propostas nacionalistas do *Revival* irlandês, Johnston estaria fazendo uso de uma proposta de representação caracterizada pelo apreço à diversidade, à descontinuidade e à ruptura como instrumento de compreensão da realidade, se tivermos em mente a afirmação de Richard Kearney, sobre o modernismo em oposição ao *revivalism* irlandês:

Modernism rejects both the aims and the idioms of revivalism. It affirms a radical break with tradition and endorses a practice of cultural self-reflection where inherited concepts of identity are subjected to question. Modernism is essentially a ‘critical’ movement in the philosophical sense of questioning the very notion of *origins*. And as such it challenges the *ideology of identity* which revivalism presupposes. The modernist mind prefers discontinuity to continuity, diversity to unity, conflict to harmony, novelty to heritage.⁵⁶

The Old Lady começou a ser escrita em 1926, com o título de *Shadowdance*, e foi submetida ao *Abbey* em 1927. Rejeitada em 1928, ofereceu-se um subsídio para que a produção pudesse ser realizada em outro teatro. Convém ressaltar que, no mesmo ano, *The Silver Tassie*, de Sean O’Casey, cujo segundo ato privilegiava técnicas expressionistas, também não foi aceita pelo *Abbey*.

⁵⁵ ...terrified of the modern world, afraid of modern life, inbred in thought, and, so, utterly narrow in outlook. O’Faolain, Sean. “The Gaelic Cult”. In *The Field Day Anthology of Irish Writing, Vol III*, cit., p. 573.

⁵⁶ Kearney, Richard. From *Transitions*. In *The Field Day Anthology of Irish Writing, Vol. III*, cit., p.630.

Johnston criou a lenda de que as palavras *The Old Lady Says 'No!'* estariam escritas no texto a ele devolvido, sugerindo que a responsabilidade do veto teria sido de Lady Gregory. Há, contudo, alguma controvérsia a respeito da autoria de tais palavras. Nicholas Grene em *The Politics of Irish Drama*, nos apresenta uma versão diferente da correntemente aceita:

Johnston put about the story that it was 'written by somebody on a sheet of paper attached to the front of the first version when it came back to me from the Abbey', and that 'the old lady' who so offhandedly rejected his play was Lady Gregory. Although late in life Johnston even doctored one of his own manuscripts to make good this legend, the facts appear to be as follows: it was a second version of the play, not a first, which was definitely turned down by the Abbey in 1928; it was Yeats, not Gregory who was mainly responsible for the rejection; and Johnston's animus against the 'old lady' derived not from the rejection of the play itself but from her withdrawal of an Abbey subsidy promised for the production of the play elsewhere.⁵⁷

De qualquer forma, as palavras ligadas à rejeição legaram à peça seu título definitivo, que, a partir de então, adquiriu múltiplas significações, ora remetendo à peça de Yeats, *Cathleen Ni Houlihan*, como veremos adiante, ora servindo ao suposto propósito de Johnston ao “criar” o novo título, usando de uma ironia inigualável: evidenciar o antagonismo entre

⁵⁷ Grene, Nicholas. *The Politics of Irish Drama*, cit., p. 150.

conservadorismo e o nacionalismo cultural do *Abbey* e a “modernidade” e o espírito de ruptura e renovação de seu teatro.

Deve-se observar que Yeats, apesar de tudo, devolveu o manuscrito com sugestões de modificações, as quais Johnston, mais tarde, recordou, não com ressentimento, mas com admiração, tendo posteriormente revisado a peça inúmeras vezes:

One of my most treasured possessions is the first draft of *The Old Lady Says 'No!'* with Yeats's marginal notes, deletions and substitutions. From this I learnt the virtue of simple speech, the value of other people's lines, and the paradoxical truth that you can usually please your critics much more by doing the opposite of what they advise than by obeying them. And who else *could* I have learnt this except from Yeats?⁵⁸

Rejeitada pelo *Abbey*, *The Old Lady* foi imediatamente aceita pelo espírito inovador que orientava o *Gate* e produzida com enorme sucesso em 1929, dirigida por Hilton Edwards e com Micheál MacLiammóir no papel principal. *The Old Lady Says 'No!'* deveu muito de seu sucesso inicial às novas técnicas de produção, iluminação e *design* que o *Gate* podia oferecer. Lá a platéia podia ver produções em que os elementos visuais eram tratados com tanto cuidado quanto o texto do autor. De certa forma, portanto, a peça de Johnston foi beneficiada pela rejeição. *The Old Lady* foi produzida outras vezes por muitos anos e é hoje considerada um marco na história do teatro irlandês. Nas palavras de um dos primeiros

⁵⁸ Johnston, Rory, ed. *Orders and Desecrations*, cit., p. 199.

críticos da obra de Johnston, Curtis Canfield, cuja opinião foi reafirmada por críticos posteriores, encontramos o que o dramaturgo representou para sua geração,

The distance Irish drama has traveled away from the conventional realism of the peasant play, picturesque and vital though much of it was, is nowhere more strikingly marked in the works of a young revolutionary playwright, Denis Johnston. He is not a rebel in the political sense, but an artist, striving to liberate the drama from forms and subjects which in his estimation are now stereotyped and outmoded . [...] *The Old Lady Says 'No!'*, antedating Sean O'Casey's *The Silver Tassie* by two years, was the first convincing sign that the break away from the traditional forms was at hand.⁵⁹

Uma análise da peça propriamente dita, abordando sua forma e seu conteúdo, como instrumentos de crítica cultural e revisão da história, evidencia de que maneira Johnston estaria participando de um debate que começava a se enraizar e tomaria corpo mais tarde: o Revisionismo Histórico.

A estrutura dramática de *The Old Lady Says 'No!'* é bastante complexa e faz uso de toda a gama de influências trazidas pela vanguarda internacional. O cenário de abertura já mostra um jogo de claro e escuro e o perfil do monte Kilmashogue ao fundo, sugerindo uma atmosfera de tensão e opressão, característica da cenografia expressionista. A cena inicial constitui-se de uma peça dentro da peça, talvez inspirada em Pirandello, mas a seguir transforma-se numa experiência de sonho, neste caso levando-nos a Strindberg e à

⁵⁹ Canfield, Curtis. "A Note on the Nature of Expressionism and Denis Johnston's Plays". In *Denis Johnston's: A Retrospective*, ed. Joseph Ronsley, cit., p. 38.

influência que o sonho exerceu na esfera dos dramaturgos experimentais e expressionistas. Além disso, a estrutura da peça é fragmentária, em oposição à linearidade realista. O método teatral de Johnston em toda a peça é um uso persistente de alusões à literatura, história e lendas irlandesas, principalmente a expressões romantizadas e sentimentalizadas das mesmas, as quais, Johnston, evidentemente, está criticando - pode-se frisar - como quiseram os revisionistas.

A peça dentro da peça mostra a despedida romântica de Robert Emmet e Sarah Curran. Sarah, na vida real, era filha de John Philip Curran, advogado patriota parlamentarista, que, junto a Henry Grattan, trabalhou pela reforma parlamentar e pela Emancipação dos católicos. Após a execução de Emmet, Sarah se casou com um oficial inglês e mudou-se para sempre. Mas Johnston trabalha aqui com a visão popular do herói, fomentada pela literatura do século dezenove, alimentada pela historiografia, bem como pela política oficial, e justifica sua escolha, na introdução escrita posteriormente para a publicação da peça:

One of the best beloved figures of Irish romantic literature is Robert Emmet. The story of his rebellion of 1803 has all the elements to make for the magic. It was very high-minded, and completely unsuccessful. It was picturesquely costumed and insufficiently organized. Its leader – a young protestant university man of excellent social background – having failed to achieve anything more than an armed street riot, remained behind to bid goodbye to his forbidden sweetheart, instead of taking flight as any sensible rebel should do. In consequence of this, he was captured by

an ogre of melodrama called Major Sirr, and was hanged after making one of the finest speeches from the dock in the annuals of criminal courts.

So we all love Robert Emmet. Yeats and De Valera loved him, each in his own fashion. I do too; and so did Sarah Curran. ⁶⁰

A introdução de Johnston, escrita em 1977, ao explicar suas escolhas e comentar o Levante de Emmet, já se insere dentro do debate revisionista em curso, embora sem alusão clara a esse ou àquele autor ou historiador:

We all agree that it was a pity that some of his supporters had to murder one of the most liberal judges on the bench, Lord Kilwarden, and that the only practical outcome of his affray was to confirm the Union with England for about a hundred and twenty years. Our affection is not affected by these details.

[...] The whole episode has got that delightful quality of story-book unreality that creates a glow of satisfaction without any particular reference to the facts of life. To put it into conflict with those facts ought to be an easy proposition in the theatre, and particularly so back in 1926, when several years of intermittent and unromantic civil war had soured us a little towards the woes of Cathleen Ni Houlihan. It was inevitable that such a play would be written in Ireland by someone or other at about that time. ⁶¹

⁶⁰ Johnston, Denis. *The Dramatic Works of Denis Johnston, Vol. I*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1977, p.15.

⁶¹ Id., *ibid.*, p. 15-16.

Johnston se coloca como parte de uma geração que, descontente com os caminhos da política irlandesa e da visão nacionalista dos fatos, anunciou uma nova leitura histórica.

A cena de abertura, à qual nos referíamos, constitui, assim, uma paródia de texto melodramático onde as falas dos atores consistem basicamente da colagem de fragmentos de versos sentimentais da poesia irlandesa dos séculos dezoito e dezenove, de autores como James Clarence Mangan, Thomas Moore, Samuel Ferguson e John Todhunter, dentre outros. Além disso, inclui pequenas adaptações de palavras de *Saint Joan*, de George Bernard Shaw, e *The Rising of the Moon*, de Lady Gregory. Johnston traz ao palco uma técnica expressionista de diálogos poéticos e rapsódicos, mais do que conversas prosaicas. Todos os trechos foram cuidadosamente identificados por Christine St. Peter, em sua edição da peça.

As primeiras palavras, faladas por vozes, são versos de uma balada patriótica de 1796, the *Shan Van Vocht*, que significa “a pobre velha senhora”:

With their pikes in good repair,
 Says the Shan Van Vocht,
 To the Curragh of Kildare
 The boys they will repair,
 And Lord Edward will be there,
 Says the Shan Van Vocht.⁶²

⁶² Johnston, Denis. *The Dramatic Work*, cit., p. 21.

As palavras das vozes na peça de Johnston adquirem maior relevância ao darem sentido imediato ao título revisado da peça, introduzindo a imagem da “velha senhora” que permeará toda a peça como imagem da Irlanda. Essa imagem, como se sabe, havia sido usada por Yeats em sua peça nacionalista, *Cathleen Ni Houlihan*. Desde já se reconhecem em *The Old Lady* elementos que nos remetem a aspectos de um revisionismo precoce e coincidem com questões levantadas por O’Faolain, por exemplo, ao atacar as imagens mitificadas da Irlanda.

Essas primeiras alusões nos levam também a explicitar como Johnston definiu seu método dramático e reconheceu as limitações de tal método:

I have attempted to evolve a thematic method based on simple association of ideas, a process which has many disadvantages as the opposite, for it presupposes at the start a set of recognizable figments in the minds of the audience – figments which from their very nature are bound to be somewhat local. In consequence of this, the play to be intelligible to a non-Irish audience requires to some extent to be translated.⁶³

Quando Sarah Curran entra no palco, sua fala é quase inteiramente extraída de *The Fair Hills of Eire, O!*, de Donogh MacCon-Mara, e *Serenade of a Loyal Martyr*, de George Darley, que evocam imagens românticas da Irlanda e de sua natureza, florestas, árvores, seu ar, seu vento, suas belas colinas. A apresentação romântica da Irlanda e de sua bela

⁶³ Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 79.

natureza é significativa não só em relação à caracterização que Johnston desejava dar aos personagens, mas também para futuras associações a serem feitas com imagens da Irlanda ainda por aparecerem na peça.

Enquanto Sarah fala, Emmet, aqui chamado Speaker, surge por entre as árvores. Convém lembrar que nas formas teatrais expressionistas, personagens muitas vezes perdem sua individualidade e passam a ser denominados “O Homem”, “O Pai” ou “O Filho”, tornando-se mais tipos do que personagens propriamente ditos. Creio que isso possa ser dito a respeito do Speaker de Johnston, que representa uma imagem de patriotismo nacionalista mais do que a pessoa de Robert Emmet. O primeiro diálogo entre Emmet e Sarah, assim como quase todos os subseqüentes, consiste de uma justaposição de versos de vários poetas Românticos irlandeses, como já observamos, cuidadosamente catalogados por Christine St. Peter em sua edição da peça. No desenrolar da cena, Emmet defende seus ideais de heroísmo e suas aspirações de liberdade a ser atingida através da ação revolucionária:

But there is lightning in my blood – red lightning tightening in my blood! Oh, if there was a sword in every Irish hand! If there was a flame in every Irish heart to put an end to slavery and shame! Oh, I would end these things.⁶⁴

E antes da entrada dos soldados ingleses, Emmet chega ao auge de sua exaltação de um nacionalismo heróico sentimental:

⁶⁴ Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 22.

I have written my name in letters of fire across the page of history. I have unfurled the green flag in the streets and cried aloud from the high places to all the people of the Five Kingdoms: 'Men of Eire, awake to the blest! Rise, Arch of the Ocean and Queen of the West!' I have dared all for Ireland and I will dare again for Sarah Curran. Ah, it is a glorious thing to dare!⁶⁵

As últimas linhas do trecho acima são adaptadas de palavras da protagonista de *Saint Joan* (1923), de Bernard Shaw, em cujo Prefácio o dramaturgo explicita suas motivações. Shaw pretendia oferecer a seu público uma versão não romantizada e não sentimentalizada da heroína, conforme aparecia na literatura anterior, principalmente do século XIX. Queria ainda questionar as construções não só literárias, mas também históricas dos fatos passados. Além disso, ao incluir um Epílogo, em que Joan aparece após sua morte, tendo em vista que a peça foi escrita alguns anos depois da canonização da heroína em 1920, Shaw formula seu pensamento sobre uma vida que recomeça como lenda, ao invés de terminar com a morte pelo martírio, tal como a dos heróis irlandeses. Em sua rede de alusões, Johnston não poderia deixar de incluir Bernard Shaw, pois o grande dramaturgo foi, por sua vez, um dos seus heróis:

Shaw to my mind more than anybody else is at the root of the ways of thinking that dominate the English-speaking communities of today. [...] I accepted him as a prophet, pointing the way to a new and better state of Society. [...] He is the personality on whose shoulders most people of my generation, assuming they have

⁶⁵ Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 23.

any thought processes at all, are sitting. And this applies both as regards our successes and our mistakes. Although dangerous to imitate, he was, until recently the inspiration of a whole generation of modern dramatists.⁶⁶

Os primeiros trechos da peça de Johnston mostram que, assim como Shaw, queria contrapor-se aos conceitos de sua platéia. Queria trazer imagens dos conceitos que eles mesmos tinham de um nacionalismo sentimentalizado e um heroísmo romantizado, nascidos através dos séculos com as lutas por libertação, mas fomentados ou forjados por uma literatura e historiografia patrióticas e alimentados pela política nacionalista. Ora, não viria a ser esse um dos pontos centrais da interpretação revisionista da história, o antagonismo ao nacionalismo exacerbado e romântico?

Na cena seguinte Major Sirr aparece para prender Emmet. Um dos atores - um soldado -, entretanto, derruba o que representa Emmet, que cai inconsciente no palco; um médico é chamado da platéia. De agora em diante, a peça toma outro rumo e a ação passa a acontecer nas visões da mente inconsciente ou semiconsciente do ator-Emmet. O tempo da peça será longo, mas corresponderá a apenas dois minutos, enquanto o médico sai do palco à procura de um cobertor para aquecer as pernas do ator. Nesse segundo momento da peça, Emmet, no sonho do ator, vaga pelas ruas da Dublin contemporânea, à procura de Sarah e de suas noções patrióticas. Trata-se novamente de um motivo recorrente no teatro expressionista: o protagonista não se encontra dentro de um enredo, mas de uma busca, geralmente por sua identidade perdida. Na busca de Emmet ocorre uma série de encontros com pessoas que

⁶⁶ Johnston, Rory, ed. *Orders and Desecrations*, cit., p. 177-180.

fracassam no reconhecimento do herói, significando, talvez, a contradição irreconciliável entre o sonho e a realidade, ou que não há lugar para o herói romântico na Irlanda moderna e que as leituras e o reconhecimento da história devem agora ser diferentes. Os heróis e a História, tal como apresentados nas primeiras cenas e imediatamente reconhecidos por conceitos já imbuídos na platéia, precisam ser revistos, para serem reconhecidos. Como pretenderam mais tarde os revisionistas, Johnston propunha, através das lentes expressionistas, uma desmitificação da história.

Na peregrinação do herói pela cidade, um dos confrontos mais significativos dá-se com a estátua de Henry Grattan, que certamente representa a facção do nacionalismo parlamentar a qual Johnston parece favorecer em oposição ao nacionalismo revolucionário de Emmet, antecipando definitivamente uma das linhas do pensamento revisionista, iniciado por Moody e desenvolvido por historiadores da geração seguinte. Assim, a estátua declara, referindo-se ao trabalho parlamentar de Grattan, na realidade destruído pelo nacionalismo revolucionário de Emmet, segundo a visão revisionista:

Full fifty I worked and waited, only to see my country's new found glory melt away
at the bidding of the omniscient young Messiahs with neither the ability to work nor
the courage to wait. [...] Oh, it is an easy thing to draw a sword and raise a barricade.
It saves working, it saves waiting. It saves everything but blood!⁶⁷

⁶⁷ Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 32-33.

Os comentários de Grattan fazem com que o Speaker volte-se para a platéia, onde espera encontrar pessoas que apóiem seus ideais de auto-sacrifício e violência pela pátria:

He is an old man. He does not understand the way we do. He can only doubt. . . while we believe . . . believe with heart and soul and every fibre of our tired bodies. Therefore I am not afraid to go on. I will kiss my wounds in the last act. I will march proudly through, head high, even it must be to my grave.⁶⁸

O que vemos, portanto, são os ideais de Grattan em oposição aos de Emmet. Grattan procura abrir os olhos de Emmet, bem como os da platéia, para a corrente de violência que resulta das ações de Emmet e, principalmente, da mentalidade que gera seus atos. Grattan ataca não só a pessoa do herói, mas também a violência das lutas pela independência, da Guerra Civil e da política opressora do Estado Livre. Johnston, nas palavras de Grattan, condena a violência, o sangue, a morte, o auto-sacrifício como formas de serviço a uma causa na Irlanda e em geral, antecipando o pensamento revisionista, conforme verificamos no discurso de Grattan:

Death is the only voice that can be heard in this distressful land where no man's word is taken, no man's message heeded, no man's prayer answered except it be his epitaph. Out in every quarter of the globe we go, seeking for a service in which to die: saving the world by dying for a good cause just as readily we will damn it utterly

⁶⁸ Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 33.

by dying for a bad one. It is all the same to us. It is the only thing that we can understand.⁶⁹

Além da estátua de Henry Grattan, Emmet encontra também uma velha senhora florista, imagem facilmente reconhecível da protagonista da peça de Yeats, *Cathleen Ni Houlihan*, ao dizer:

Me four bewtyful gre-in fields. Me four bewtiful gre-in fields.

Two apples a penny. Penny a bunch th' gre-in fields.⁷⁰

Ela representa a Irlanda de Yeats, mas Johnston a vê reduzida a imagens de degradação. Johnston, portanto, não usa somente a imagem do herói como alvo de sua crítica, mas também a do próprio país na conhecida peça nacionalista. O que Johnston faz é inverter o método de Yeats: ao invés de glorificar os heróis e lendas da história e do folclore irlandês, usa tais imagens como instrumentos de crítica.

Para compreender as alusões à peça de Yeats, é preciso um breve comentário. *Cathleen Ni Houlihan* (1902) alcançou enorme sucesso através de sua mensagem nacionalista e, acreditava o poeta, funcionou como um chamado à causa republicana e ao auto-sacrifício pela libertação da Irlanda. A história se passa em 1798. Uma velha senhora visita uma família de camponeses que se prepara para o casamento do filho mais velho no dia seguinte. O noivo deixa família e noiva e acompanha a velha senhora, que é Cathleen Ni

⁶⁹ Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 33.

⁷⁰ Id., *ibid.*, p. 32.

Houlihan, a quem os jovens deveriam seguir, em sacrifício patriótico para a recuperação de seus “quatro verdes campos”, as quatro províncias da Irlanda, conforme ela mesma diz:

It is hard service they take to help me. Many that are red-cheeked now will be pale-cheeked; many that have been free to walk the hills and the bogs and the rushes will be sent to walk hard streets in far countries; many a good plan will be broken; many that have gathered money will not stay to spend it; many a child will be born and there will be no father at its christening to give it a name. They that have red cheeks will have pale cheeks for my sake; and for that they will think they are well-paid.⁷¹

A velha senhora deixa o palco, mas a platéia pode ouvi-la cantando a glória a ser alcançada por aqueles que a seguem:

They shall be remembered forever,
 They shall be alive forever,
 They shall be speaking forever;
 The people shall hear them forever.⁷²

A glorificação apoteótica se dá no fim da peça, quando alguém diz que a velha senhora, seguida pelos jovens heróis, transformara-se numa linda jovem linda com o andar de rainha. Para Yeats o renascimento e a glória do país deveriam acontecer através do

⁷¹ Yeats, W.B. *Eleven Plays*. Ed. Norman Jeffares. New York: Collier Books, 1964, p. 229.

⁷² Id., *ibid.*, p. 229.

sacrifício patriótico de jovens heróis, cujos atos e palavras se repetiriam, ecoariam e seriam para ouvidos.

A peça de Johnston apresenta Emmet em contraste com as imagens do nacionalismo cultural: um herói ridicularizado e irreconhecível e Cathlenn Ni Houlihan, uma velha esquecida nas ruas de Dublin. Entretanto, em diferentes ocasiões, Johnston referiu-se ao fato de que Yeats nunca havia reagido às subversões que ele fizera das imagens, mesmo quando sugeriu modificações por escrito:

He cut out what he considered to be vulgar, comments about the Irish stage in general, about literary society, about the Irish government – but never, I must say, touching any of the derogatory comments in my rape on Cathleen Ni Houlihan: he left those in absolutely untouched.

[...] And when the play was done again quite recently, I listened to what I had made of his dearest heroine, Cathleen Ni Houlihan, and I said to myself with genuine awe at Yeats – what a man he was, never to have a word against it.⁷³

A admiração de Johnston por Yeats torna-se, por sua vez, admirável. As recordações de Johnston transmitem não só o reconhecimento do grande poeta e de sua integridade artística, mas também o orgulho de, de alguma forma, pertencer à galeria de dramaturgos irlandeses ao lado de Yeats:

⁷³ Johnston, Rory, ed. *Orders and Desecrations*, cit. p. 60/200.

Yeats to my mind was the greatest of my heroes. [...] [He] may have been thinking of me to some extent in his famous last words, one of his most magnificent poems. The passage starts splendidly:

Irish poets, learn your trade,
Sing whatever is well made’.

It continues:

Sing the lords and ladies gay
That were beaten in the clay
Through seven heroic centuries;
Cast your minds in other days
That we in coming days may be
Still the indomitable Irishry.

The indomitable Irishry. Who wouldn’t obey Yeats in order to merit membership in such a company?⁷⁴

Denis Johnston certamente o mereceu, ao incorporar e ao mesmo tempo desafiar a tradição dramática irlandesa, questionando as representações de seu país, seus mitos e heróis.

Em *The Old Lady Says 'No!'*, depois do significativo encontro com a “velha senhora”, a série de encontros do herói evolui para uma atmosfera de confronto com a multidão nas ruas de Dublin, representada com o uso de técnicas expressionistas de movimentos de grupos de atores no palco e jogos de focos de luz e sombra, que intensificam o conflito de forma bastante distinta do realismo e do “teatro literário”. O teatro expressionista, na

⁷⁴ Johnston, Rory, ed. *Orders and Desecrations*, cit., p. 194/200.

verdade, revolucionou o uso da iluminação e valorizou o gesto, a dança e os movimentos de grupos de atores em cena, recursos bastante utilizados por Johnston.

À medida que a peça prossegue, Emmet se enfurece com a incapacidade da população de reconhecê-lo e com o ridículo a que está exposto e acaba atirando num jovem membro do IRA, que morre. A herança de violência é perpetuada no presente. A velha florista reaparece e Emmet a segue gritando por “Sally”. A platéia lembra-se, assim, da procura por Sarah e ao mesmo tempo vislumbra a imagem da procura de uma nação por sua própria identidade no meio do caos.

A partir desse momento, a peça introduz toda uma gama de novos personagens com os quais Emmet se depara em diferentes lugares. O método dramático episódico, não linear, permanece basicamente o mesmo, mas a atmosfera de incoerência e caos aumenta. As alusões a formas teatrais, história e literatura, contudo, nos permitem juntar os fragmentos. Por meio dos diálogos aparentemente desconexos, Johnston questiona os conceitos de drama e política de sua platéia. Torna-se cada vez mais difícil para Emmet defender seus ideais, o que o faz repetir alguns dos jargões já usados, numa tentativa de recuperar os ideais que parece estar perdendo em meio à realidade. Ao mesmo tempo, não é com simpatia que Johnston representa o vazio da realidade que rejeita o herói. O único personagem a reconhecer o herói é justamente um velho cego, que procura mostrar a Emmet que ele é agora um herói morto, sobrevivente apenas nas baladas e literatura romântica:

Blind Man: Ah, poor Bob Emmet. He died for Ireland. God rest his soul.

Speaker: He died. I died?

Blind Man: You did indeed. You remember the old song we used to sing?

The struggle is over, our boys are defeated,
 And Erin surrounded with silence and gloom.
 We were betrayed and shamefully treated
 And I, Robert Emmet, awaiting my doom.
 Hanged, drawn and quartered, sure that was my sentence,
 But soon I will show them, no coward I am.
 My crime was the love of the land I was born in.
 A hero I've lived and a hero I'll die.⁷⁵

Quase no fim, um grupo de Sombras entra no palco dançando e declamando palavras de Yeats, Joyce, Wilde e Shaw, cujas fontes foram indicadas por Christine St. Peter. Segundo Johnston “as vozes das Sombras são palavras facilmente reconhecíveis de alguns dos maiores nomes de Dublin que contribuíram para o auto-conhecimento do Mundo”.⁷⁶ No movimento das Sombras, mais uma vez reforça-se o cunho expressionista da peça, que usa de maneira rica e eficiente luz e sombra, música, dança e movimento de grupos de atores.

A Primeira Sombra diz versos adaptados do poema de Yeats *Into the Twilight*:

⁷⁵ Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 61.

⁷⁶ *The voices of the Shadows are easily recognizable words of some of Dublin's greatest contributors to the world's knowledge of itself.*

Johnston, Rory, ed. *Orders and Desecrations*, cit., p. 68.

Come clear of the nets of wrong and right,
 Laugh, heart, again in the grey twilight,
 Sigh, heart, again in the dew of morn.
 Your mother Eire is always young.⁷⁷

Essas primeiras palavras exortam a um despertar e uma libertação da dicotomia maniqueísta de bem e mal.

A Segunda Sombra junta-se à Primeira, aponta vagamente em direção à Velha Florista e também se refere às primeiras horas da manhã como esperança de renovação, além de glorificar a imagem da Irlanda. Suas palavras são adaptações de trechos de “Proteus” e “Oxen of the Sun” em *Ulysses*, de Joyce:

Stop traps of dead builders. Warrens of weasel rats! How serene does she now arise!
 Queen among the Pleiades, in the penultimate antelucan hour: shod in sandals of
 bright gold: coifed with a veil of gossamer.⁷⁸

Algumas das palavras da Terceira Sombra são tiradas de *De Profundis*, de Oscar Wilde:
 “It is difficult not to be unjust to what one loves. Is not He who made misery wiser than

⁷⁷ Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 71.

⁷⁸ Id. *Ibid.*, p. 71.

thou?”⁷⁹ E finalmente a Quarta Sombra cita palavras de Shaw em *John Bull's Other Island*:
 “Every dream is a prophecy: every jest an earnest in the womb of time.”⁸⁰

As palavras das Sombras evocam imagens de renovação, libertação, justiça e responsabilidade no processo histórico. Mas quando a sombra de Emmet é chamada para justificar-se, nenhuma das Sombras permanece no palco, pois a justificativa de Emmet continua sendo a defesa de um heroísmo destrutivo:

Cursed be he who values the life above the dream.

Cursed be he who builds but does not destroy.

Cursed be he who honours the wisdom of the wise.

Cursed be the ear that heeds the prayer of the dead.

Cursed be the eye that sees the heart of a foe.

Cursed be the prayers that plough not, praises that reap not, joys that laugh not,
 sorrows that weep not.⁸¹

As palavras de Emmet condenam a sensatez, a construção e a vida, favorecendo a destruição e a morte por um sonho. A última sentença, entretanto, transforma o tom destrutivo em crítica à passividade diante da história e à incapacidade de desafiar o *status quo*. E a última fala do herói, que sugere o discurso real do personagem histórico antes de ser enforcado, introduz uma nota de esperança:

⁷⁹ Johnston, Denis. *The Dramatic Works.*, p. 72.

⁸⁰ Id., *ibid.*, p. 72.

⁸¹ Id., *ibid.*, p. 73.

Strumpet city in the sunset
 Suckling the bastard brats of the Scots, of Englishry, of Huguenot.
 Brave sons breaking from the womb, wild sons fleeing from their Mother.
 So old, so sick with memories!
 Some they say are damned,
 But you, I know will walk the streets of Paradise
 Head high, and unashamed.

There now. Let my epitaph be written.⁸²

A peça termina com a volta do médico ao palco, finalizando uma sentença que havia começado ao sair - “That will [...] do, fine” - remetendo-nos, talvez, de volta à realidade de que saímos para entrar no sonho-pesadelo do herói.

A interpretação dos críticos a respeito de *The Old Lady Says 'No!'* tem variado. Na opinião de Harrold Ferrar Johnston teria como objetivo abalar os conceitos de sua platéia, sem necessariamente posicionar-se em relação às críticas levantadas:

If Jonhston's assault on Irish political sentimentalism is effective, it will force the audience to leave the theatre with its nationalistic preconceptions shaken. Perhaps it will realize that the time has come to let the epitaphs of romance and heroism be written to make way for Ireland to join the twentieth century. [...] Johnston offers no

⁸² Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 74.

way out of the political mess made by yesterday's heroes. The satirical purpose of the play is to provide the beginning of awareness that there is a mess.⁸³

A interpretação que Curtis Canfield dá ao herói de Johnston é inteiramente negativa: “A maldição de Robert Emmet no final da peça é prova suficiente para mim de que ele é um agente destruidor”.⁸⁴

Christine St. Peter, no estudo comparativo que desenvolveu das versões existentes de *The Old Lady*, onde cuidadosamente analisa como a peça foi sendo modificada à medida que as próprias atitudes de Johnston perante o mundo e a vida se modificavam, nos fornece uma visão positiva do herói, tal como teria aparecido na concepção original do autor:

As Johnston has grown older, he has wished to disengage himself from the play's original focus – the violent, visionary ideal of the hero, Emmet. Instead, he has increasingly favoured the cool, rational irony of the hero's foil, the statue of Henry Grattan [...] Yet, Emmet and the ideal for which he stands continue to fascinate Johnston. In an interview in 1976, he remarked: ‘As an old man, I would opt for a realistic ending . . . But perhaps in spite of myself Emmet took over the end of the play and I felt I had to let him . . .’⁸⁵

⁸³ Ferrar, Harold. *Denis Johnston's Irish Theatre*, cit., p. 38-39.

⁸⁴ Robert Emmet's curse at the end of the play is proof enough for me that he is a destructive agency. Canfield, Curtis. “A note on the Nature of Expressionism and Johnston's Plays”. In *Denis Johnston: A Retrospective*, ed. Joseph Ronsley, cit., p. 45.

⁸⁵ St. Peter, Christine. “*The Old Lady*: In Principio”. In *Denis Johnston: A Retrospective*, cit., p. 10-11.

Prefiro alinhar-me com os críticos que ofereceram uma visão mais positiva e otimista da peça e do herói de Johnston. Apesar da maldição, a fala apocalíptica do herói parece trazer, afinal, um tom de esperança profética mais do que de destruição. Johnston disse “Não!” a Cathleen Ni Houlihan, aos métodos teatrais predominantes no teatro irlandês na época e à política e leitura da história prevalecentes. O que desejava transmitir, imbuindo uma forma experimental de um conteúdo revisionista, era que a revolução e a mudança se faziam mais do que nunca necessárias e que aquela era a sua contribuição, sua leitura, sua interpretação. Para Johnston, um futuro promissor ainda estava por vir, desde que o desafio às formas, quer dramáticas, quer políticas, sempre existisse como alternativa e possibilidade.

The Old Lady Says 'No!' obteve enorme popularidade na Irlanda, tendo sido representada diversas vezes, por muitos anos. Apesar disso, as resenhas e artigos de jornais dos muitos anos durante os quais a peça foi apresentada revelam que seu sucesso sempre dependeu de um conhecimento das lendas, da literatura e da história irlandesas por parte da platéia. Muitas vezes a peça mostrou-se demasiadamente complexa em suas alusões e de difícil compreensão e aceitação. E se isso ocorreu em relação ao público irlandês, intensificou-se ainda mais fora da Irlanda, conforme explicou o próprio Johnston:

Across the sea its intentional clichés are no longer clichés, and the various daggers concealed within its lacy sentiments find no flesh into which to probe. For this reason, apart from one production in New York, a couple in London, and a few

presentations in colleges with *avant garde* theatre departments, it has never been performed outside Ireland.⁸⁶

Pelos críticos, *The Old Lady* foi aclamada como a peça que poderia ter mudado o curso do teatro irlandês. De acordo com Harold Ferrar,

The combination of three strains (the Irish content, the urban environment and the radical stagecraft) and the timing of the play's appearance make *The Old Lady Says 'No!'* a landmark in the story of the Irish theatre – at once a summing up of the advances of the decade and a herald of future possibilities. [...] The Irish theatre stood at a critical point, a zenith of anticipation.⁸⁷

Essa mudança radical de curso, entretanto, não aconteceu, pois apesar das inovações introduzidas pela *Drama League* e pelo *Gate Theatre*, por Johnston e O'Casey, a corrente predominante do teatro irlandês permaneceu por muito tempo convencionalmente representativa, mais do que experimental, como nos explica Terence Brown:

The Old Lady Says 'No!', appearing as it did at the end of the 1920s, might have proved a watershed in the history of Irish theatre. Dublin had been introduced to Expressionism and the modern European drama through the work of the Dublin Drama League. The hesitant experimentalism of a decade had born fruit, it must have seemed, in the establishment of a new Irish theatre company, The Gate, and in the

⁸⁶ Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 17.

⁸⁷ Ferrar, Harold. *Denis Johnston's Irish Theatre*, cit., p. 15.

discovery of a truly modern talent. The aesthetic hegemony of the Abbey tradition must have seemed in jeopardy, especially when one remembers that in 1928 Sean O'Casey, who had reinvigorated that tradition with his great trilogy, severed his connection with the Abbey theatre. That he did so following the rejection of his play *The Silver Tassie*, with his Expressionistic second act, might have intensified the sense that the Abbey had missed a turning tide. The 1930s proved otherwise. [...] The Abbey in fact retained its hold on the national consciousness in the 1930s and 1940s, with its realistic portrayal of rural and small town life. Its concerns remained local and its style unadventurous.⁸⁸

O conservadorismo do *Abbey*, pelo menos nas décadas de 30 e 40, reflete todo um conservadorismo social e político da Irlanda pós-independência, que viria a se modificar somente a partir dos anos 50. Porém, se as portas estéticas mais uma vez se fechavam, o caminho para uma leitura revisionista começava a abrir-se, já anunciado, como procuramos mostrar, em *The Old Lady Says 'No!'*.

Entre a primeira e a última peça, Johnston voltou-se para questões mais filosóficas, com uma preocupação crescente e reflexões a respeito do tempo, da justiça, da liberdade, como já mencionado na Introdução. A experiência da Guerra e as transformações sociais na Irlanda renovaram seu interesse pela dimensão histórica. No fim de sua carreira dramática, três décadas depois de *The Old Lady Says 'No!'*, Denis Johnston retomaria o questionamento das interpretações da história da Irlanda em *The Scythe and The Sunset*.

⁸⁸ Brown, Terence. "The Counter-Revival – 1930-60: Drama". In *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. 3, cit., p. 172.

CAPÍTULO 3

VISÕES E REVISÕES: *THE SCYTHE AND THE SUNSET*

A terrible beauty is born.⁸⁹

W. B. Yeats

The ‘web of textuality’, like Stephen Dedalus’s nets, in one sense represents entrapment. ... Revision, its power to ‘disturb’, to change the perceptual angle, represents a blink of liberty.⁹⁰

Edna Longley

Caminhar nos passos de autores consagrados é um desafio que ora aprisiona, ora liberta. Denis Johnston iniciou sua carreira com o expressionismo de *The Old Lady Says ‘No!’*, quando Yeats e Synge já haviam alcançado fama mundial através de seu drama poético e folclórico e O’Casey redefinia e estendia sua obra dramática, ao abandonar o realismo da trilogia de Dublin - *Juno and The Paycock*, *The Shadow of a Gunman* e *The Plough and The Stars* - e abraçar a experimentação expressionista em *The Silver Tassie*. Consciente do desafio de retilhar caminhos, Johnston trouxe ao palco irlandês, em sua última peça, *The Scythe and The Sunset*, uma revisão da história da Irlanda, especialmente do Levante de Páscoa de 1916, e da peça de O’Casey, *The Plough and The Stars*, que imortalizou aquele momento histórico.

⁸⁹ Yeats, W. B. “Easter 1916”. In *The Collected Poems of W.B. Yeats*. Dublin: Gill and MacMillan, p. 203.

⁹⁰ Longley, Edna. *The Living Stream*, cit., p. 55.

Na verdade, as várias representações do Levante constituem hoje um cânon específico dentro da literatura irlandesa, ocupando espaço na poesia, ficção e drama, bem como na crítica. John Brannigan, por exemplo, desenvolveu recentemente um estudo das diversas interpretações do Levante, principalmente em obras de ficção dos últimos anos, como *A Star Called Henry* (1999), de Roddy Doyle e *At Swim, Two Boys* (2001), de Jamie O'Neill, ambas consideradas por Brannigan de uma perspectiva revisionista⁹¹. Antes de abordar as obras propriamente ditas, Brannigan discorre sobre o significado do Levante na consciência popular, na política, na história e na literatura e sobre as reinvenções do evento em diversos períodos, sob diversas lentes. Como afirmou Colm Toibin, o Levante já é hoje uma ficção em si, e, adiciona Brannigan, interpretá-lo significa também reinterpretar as interpretações já existentes.

Da mesma forma, outros trabalhos anteriores abordaram as diferentes interpretações literárias do Levante dentro de uma perspectiva comparativa ou histórica. Heinz Kosok, em conferência apresentada em congresso internacional IASIL, considerou as representações dramáticas daquele acontecimento histórico dentro do contexto da Primeira Guerra Mundial.⁹² Também Edna Longley, em seu estudo da literatura, principalmente da poesia irlandesa, destaca as leituras poéticas do Levante de 1916, em especial *Easter 1916*, de

⁹¹ Brannigan, John. "The Battle for the GPO": Literary Revisionism in Roddy Doyle's *A Star Called Henry* and Jamie O'Neill's *At Swim, Two Boys*. In *Kaleidoscopic Views of Ireland*. Eds. Munira Mutran & Laura Izarra. São Paulo: Humanitas, 2003.

⁹² Kosok, Heinz. "Plays about the Easter Rising in the Context of World War I Drama". Conferência apresentada em Congresso da International Association for The Study of Irish Literatures, na Universidade de Hofstra, Estados Unidos, 1996.

Yeats, que considera de um revisionismo profético e de cujos versos extraiu o título de seu livro – *The Living Stream*.⁹³

Situo nesse conjunto minha leitura da peça de Johnston, que nos oferece sua interpretação daquele momento histórico, bem como da mais significativa representação dramática do Levante até então, a peça de O’Casey, de forma a transformar a imagem do espírito nacional irlandês, antecipando, em muitos aspectos, uma visão revisionista da história, tal como se consolidou na segunda metade do século XX, e participando do debate já iniciado pelos primeiros revisionistas das décadas anteriores.

Johnston e O’Casey são muitas vezes aproximados pelos críticos, devido à sua grande convivência, às peças de cunho expressionista que submeteram ao Abbey Teatre, *The Old Lady Says ‘No!’* e *The Silver Tassie*, ambas rejeitadas, bem como por sua posição crítica ante os caminhos da política e do teatro irlandês no período pós-independência. Depois de ter criado, em *The Old Lady*, personagens e cenas que de alguma forma remetiam-se a O’Casey, Johnston levou três décadas para voltar ao teatro de seu predecessor como fonte de inspiração. Finalmente o faz ao encerrar sua carreira teatral com *The Scythe and The Sunset*, cujo título é uma paródia óbvia de *The Plough and The Stars*. Ambas tratam do Levante de Páscoa de 1916. Surpreendentemente - se pensarmos no enorme apelo emocional que o Levante sempre exerceu sobre o espírito nacional irlandês - essas eram, em 1958, quando a de Johnston foi representada pela primeira vez, as duas únicas peças a abordar aquele momento histórico. No ano seguinte, entretanto, com o mesmo tema e com

⁹³ Longley, Edna. *The Living Stream*, cit. p. 63.

personagens que tinham inclusive os nomes reais dos participantes do Levante, *Decision at Easter*, a primeira peça de G. P. Gallivan, foi representada no *Gate Theatre*. Gallivan certamente não foi um nome de destaque na imensa galeria de grandes dramaturgos irlandeses da segunda metade do século XX, que inclui Samuel Beckett, Brendan Behan e Brian Friel, para citar apenas alguns. Registra-se aqui, portanto, somente a referência, sem que maiores considerações sobre *Decision at Easter* sejam feitas.

É preciso lembrar que entre a estréia da peça de O'Casey, em 1926, e a de Denis Johnston, três décadas se passaram, durante as quais a Irlanda sofreu profundas mudanças, que transformariam, por sua vez, as leituras e representações da realidade histórica. Essas foram as primeiras três décadas de governo irlandês, o Estado Livre Irlandês, marcado por um conservadorismo social e econômico, conforme vimos no primeiro capítulo. Um nacionalismo de feição republicana e católica e a valorização da vida rural e da língua nativa predominavam. Praticamente todo o período foi marcado pelo antagonismo a valores cosmopolitas e por uma visão essencialista da identidade irlandesa. A política de neutralidade durante a Segunda Guerra aprofundou ainda mais o isolamento encorajado pela política oficial. Depois da Guerra, entretanto, a emigração em larga escala e a rejeição da vida rural começaram a gerar um pessimismo generalizado e a mudar as feições do país. Tinha início uma lenta caminhada para a modernização e regeneração econômica. De acordo com Terence Brown,

There were various signs that a new Ireland, an Ireland less concerned with its own national identity, less antagonistic to outside influence, less obsessively absorbed by

its own problems to the exclusion of wider issues was, however embryonically, in the making. [...] A new kind of iconoclasm was in the air, distinct from the satiric, antagonistic bitterness that characterized the work of an earlier generation of writers.⁹⁴

Na obra de muitos escritores, segundo o crítico, uma amargura maniqueísta deu lugar a críticas mais humanistas da sociedade e a visões menos essencialistas da identidade irlandesa. Além disso, a discussão revisionista tomava corpo entre os historiadores e refletia-se também na literatura. A visão da história de Denis Johnston em *The Scythe and The Sunset* insere-se certamente dentro desse novo momento histórico e dentro das novas perspectivas e reflexões.

Na introdução à peça, Johnston nega a intenção de escrever uma paródia de *The Plough and The Stars* e expressa sua admiração pela obra de seu predecessor:

The other Easter Week play is, of course, Sean O'Casey's finest piece of writing, *The Plough and The Stars* – the play of which the title of mine is an obvious parody. Herein any intentional similarity ends, as it would be the act of an idiot for any dramatist to measure his play against such a yardstick as *The Plough*.⁹⁵

Johnston explica que pretendia trazer à sua platéia uma visão do Levante de Páscoa alternativa à versão apresentada por O'Casey:

⁹⁴ Brown, Terence. *Ireland: A Social and Cultural History*, cit., p. 225-7.

⁹⁵ Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 86.

Neither in verbiage, plot nor sentiments does this play of mine presume to bear any relation to its magnificent predecessor. The only point in so titling it lies in the fact that *The Plough* is essentially a pacifist play, implying that if only man had ‘a thither o’ sense’ these outbreaks of destruction and bloodshed would never occur. As a quiet man who, nevertheless, is not a pacifist, I cannot accept the fact that, theatrically, Easter Week should remain indefinitely with only an anti-war comment, however fine.⁹⁶

Ao negar a intenção de paródia, Johnston apresenta sua real inspiração – as lembranças pessoais:

I was a schoolboy at the time of the Rising, and for the greater part of the three days my home was occupied and fortified by four male members of the De Valera’s battalion, while we of the family were held supposedly as prisoners, but actually as hostages. [...] It all sounds more dramatic than it was. Our captors were softspoken and apologetic young men who did the least damage they could, compatible with their orders to turn the house into a fort and to prevent us from leaving. [...] Consequently my recollections of the week are personal and undramatic.⁹⁷

Dos rebeldes ele se recorda principalmente do charme, civilidade, dúvidas e fantástica falta de informação a respeito do que estava acontecendo. Mesmo para seu olhar de criança a incompetência militar dos insurgentes era surpreendente.

⁹⁶ Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 86.

⁹⁷ Id., *ibid.*, p. 87.

Johnston usa, portanto, um recurso que fez com que aquele momento histórico adquirisse para sempre atualidade na consciência popular: as lembranças pessoais. Sucessivas gerações se familiarizaram com a história não só através das versões oficiais e dos livros escolares, mas também através dos relatos de familiares, pais e avós, de tal forma que também as lembranças passaram a ser reinventadas como verdadeiras. John Brannigan bem ilustra o desenvolvimento do aspecto ficcional do Levante através de lembranças evidentemente inventadas por Brendan Behan, que nasceu sete anos depois de 1916:

When I was nine years old I could have given you a complete account of what happened from Mount Street Bridge out to the Battle of Ashbourne, where I was giving Tom Ashe and Dick Mulcahy a hand. I could tell you how Séan Russel and I stopped them at Fairview, and could have given you a fuller description of Easter, 1916 than many an old man. You see, they were mostly confined to one garrison – I had fought at them all.⁹⁸

Cabe ainda aqui a observação que não só as lembranças de 1916, mas também de suas comemorações, principalmente em 1966, passaram a fazer parte de todo um repertório histórico, crítico e literário.

Apoiado no que ele mesmo testemunhou, Johnston questiona uma série de incorreções históricas, como as considera, ou omissões, transmitidas pela leitura oficial. Afirma, por

⁹⁸ Brannigan, John. “‘The Battle for The GPO’: Literary Revisionism in Roddy Doyle’s *A Star Called Henry* and Jamie O’Neill’s *At Swim, Two Boys*.” In *Kaleidoscopic Views of Ireland*. Eds. Munira Mutran & Laura Izarra, cit., p. 115.

exemplo, que a grande hostilidade com que o acontecimento foi recebido pela população de Dublin, fato mais tarde omitido pelas interpretações nacionalistas, é o aspecto do Levante do qual se lembra mais claramente.

Quando Johnston explicita seus objetivos e motivações em *The Scythe and the Sunset*, observamos a proximidade entre sua visão e aquela proposta pelos revisionistas que procuraram se opor a uma interpretação maniqueísta e romantizada da história da Irlanda:

Most plays about national uprisings are based upon an assumption that the embattled rebels are always romantic, and that the forces of oppression are totally in the wrong. A dramatist whose historical experience makes it difficult for him to accept these rather shopsoiled axioms as a matter of course, is usually regarded as being either satirical or deliberately confusing, unless he is prepared to waste a lot of time in disproving such conclusions.⁹⁹

Para Johnston, naquela época, a historiografia irlandesa ainda não apresentava uma versão profissional e objetiva do Levante, permitindo que seu aspecto ficcional e romântico passasse a ser a versão predominante. Os comentários de Johnston sobre uma historiografia não objetiva, portanto, parecem realmente coincidir com a interpretação revisionista desenvolvida por Moody e Edwards, por exemplo:

⁹⁹ Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 86-87.

It is a pity that the ‘Sinn Fein Rebellion’ – as it was wrongly described at the time – has never been properly recorded by an objective professional historian. Before long it will be too late to do this from first-hand information, and the accumulating legends, exhibitions of wisdom-after-the-event, and arguments as to who did what will have taken command of the record.¹⁰⁰

Assim, a peça de Johnston, ao procurar um comprometimento com o fato histórico a que assistiu, na tentativa de se afastar da romantização da leitura oficial nacionalista e promover uma visão teatral alternativa à de O’Casey, constrói-se através de uma combinação de impressões pessoais e fatos históricos, que criativamente apresenta e transforma.

Também em *The Old Lady* a proposta teatral de Johnston contava com um conhecimento prévio de história pela platéia, bem como de suas diferentes interpretações. A peça, entretanto, alcançou grande sucesso de público. O mesmo não ocorreu com *The Scythe and The Sunset*, o que Johnston de certa forma previu e explicou:

The Scythe and The Sunset shows every sign to be one of those elusive phenomena – a play without a public. Apart from whatever intrinsic demerits it may have – and I must confess that I like it very much myself – an antimelodrama on what has now become a sacred subject is distasteful to the sea-divided Gael, and is concerned with a matter that the Sassenach has chosen to forget.¹⁰¹

¹⁰⁰ Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p.87.

¹⁰¹ Id. *ibid.*, cit., p. 86.

Uma análise de *The Scythe and the Sunset* não pode de forma alguma negligenciar a significação e alcance de *The Plough and The Stars*. A peça realista de O'Casey continha, como tal, rubricas detalhadas para cenário, som, luz e movimento no palco. Foi produzida pela primeira vez no *Abbey* em 1926, apenas uma década depois do Levante de Páscoa e quatro anos depois do estabelecimento de Estado Livre, provocando uma reação extremamente agressiva na platéia, ultrajada pelas imagens dos heróis do Levante que O'Casey apresentava.

O primeiro ato se passa na casa dos Clitheroes e, como nas outras duas peças da trilogia de Dublin, apresenta as casas operárias e a vida das classes urbanas empobrecidas e sem escolaridade. Tomamos conhecimento, através dos diálogos, que um encontro dos membros do *Citizen Army* está para acontecer naquela noite. Nora Clitheroe discorda da participação de Jack no movimento, mas ele parte para a reunião. Quando o primeiro ato termina temos apenas mulheres no palco: Nora, Mollser, uma jovem com problemas de saúde, e Bessie Burgess, uma vizinha alcoólatra. No fim do primeiro ato os críticos apontam um contraste entre o sofrimento real das mulheres e a vaidade idealista dos homens que se preparam para a revolução.

O segundo ato acontece dentro de um bar. Na rua, invisível no palco, está ocorrendo a reunião dos membros do *Citizen Army* e dos *Irish Volunteers*. Na voz de um dos participantes, reconhecemos os ideais de Patrick Pearse de auto-sacrifício pela pátria. Tomamos conhecimento do que se passa do lado de fora, entretanto, somente através dos diálogos das pessoas dentro do bar. Aqui novamente se dá um contraste entre as pessoas

comuns no bar e a defesa de “armas nas mãos do irlandeses”, do lado de fora. No fim, alguns dos insurgentes, entre eles Clitheroe, entram em cena e parecem enfeitiçados pelas palavras ardentes de nacionalismo proferidas nos discursos.

No terceiro ato, na rua dos Clitheroes e dentro de casa vemos novamente as pessoas que sofrem as conseqüências do Levante propriamente dito. Sabe-se por eles que Pearse está lendo a Proclamação de Independência e Nora entra, cansada de procurar seu marido, que supõe estar morto. Suas palavras, ao chamar os heróis do Levante de covardes, enfureceram as platéias nacionalistas, que então veneravam a memória daqueles que haviam morrido pela causa da independência. Ao mesmo tempo, no palco, sabe-se, através dos diálogos dos personagens dentro de casa, que a população está saqueando lojas e os Voluntários, atirando no povo.

Durante o quarto ato somos deixados novamente com o sofrimento e a tragédia das mulheres e de outros moradores. A platéia se depara com uma imagem trágica e não-heróica do Levante de Páscoa. De acordo com Nicholas Greene, “O’Casey nos faz sentir a literal obscenidade do sofrimento real causado pelo Levante, em oposição às metáforas sacramentais de sacrifício de sangue”.¹⁰²

Uma das visões mais comumente aceita da peça de O’Casey, partilhada inclusive pelo próprio Johnston, é considerá-la uma peça pacifista, onde sobressaem as figuras femininas.

¹⁰² Grene, Nicholas. “Distancing Drama: Sean O’Casey to Brian Friel”. In *The Irish Writer and The Theatre*. Ed. Masaru Sekine. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1987, p. 69.

Outros consideram-na uma peça antinacionalista, gerada pelo comprometimento de O'Casey com o movimento trabalhista e acentuada pelo fato de que discordara e não participara do Levante. De qualquer modo, sua qualidade teatral é indiscutível. Para Heinz Kosok, por exemplo, “*The Plough and The Stars* pode hoje ser considerada o melhor trabalho de O'Casey e uma das peças mais importantes do século XX”.¹⁰³ Qualquer que seja a interpretação posterior dos críticos a respeito das motivações e do alcance da peça de O'Casey, a reação da platéia, na época, foi extremamente negativa e esse fato tornou-se mais uma ficção estabelecida, apesar da imensa popularidade que a peça alcançou nos anos seguintes. O que prevalece, de qualquer forma, em *The Plough and the Stars* é a amargura, desilusão e decepção da primeira geração que viveu a realização do sonho, ainda que parcial, de independência, através do Estado Livre irlandês. *The Plough and The Stars* desconstrói o grande momento da história nacionalista e revolucionária irlandesa e torna-se um outro ícone a ser reinterpretado infinitamente.

A visão de Johnston do Levante e do ícone de sua representação dramática se dá, como vimos, dentro de um contexto político que, tendo ultrapassado a decepção inicial, caminha em direção à construção de novas bases sociais, bem como de novas bases interpretativas da história. Johnston não apresentou uma leitura maniqueísta do Levante, tampouco um absoluto negativismo em relação à realidade histórica irlandesa, mas uma interpretação mais construtiva que levasse em conta o indivíduo, as escolhas e a responsabilidade pessoal

¹⁰³ *The Plough and The Stars can today be considered the best work of O'Casey and one of the most important plays of the twentieth century.*

Kosok, Heinz. *O'Casey The Dramatist*. Gerrards Cross & Totowa, N.J.: Colin Smythe & Barnes and Noble, 1985, p. 86.

no processo político e histórico. De acordo com Harold Ferrar, a intenção de Johnston era, em contraste com a de O'Casey, “desglamourizar sem denegrir”.¹⁰⁴

Em minha leitura de *The Scythe and The Sunset*, abordo principalmente o desenvolvimento dos personagens através da estrutura da peça em cenas e atos, além de fazer considerações menores sobre alguns outros aspectos formais - como diálogo, cenário, música - e artifícios - como visibilidade e invisibilidade no palco -, procurando sempre evidenciar o conteúdo revisionista da peça, meu foco central.

A peça de Denis Johnston desenvolve-se em três atos, dentro de uma forma realista, com rubricas precisas e detalhadas para o cenário, acessórios, figurino e música. A estrutura teatral de vanguarda de *The Old Lady*, em 1929, fazia-se extremamente necessária na aliança de forma experimental e conteúdo revisionista como instrumentos de ruptura estética e subversão da interpretação histórica. Agora, dentro de um novo contexto cultural, em que se insere, por exemplo, o teatro de Beckett, que, entre outras vozes, consolida a renovação e inovação do teatro irlandês na segunda metade do século vinte, Johnston retoma uma forma tradicionalmente realista.

Os três atos de *The Scythe and The Sunset* se passam no interior de um café – *The Pillar Café*, usado como apoio para os insurgentes no Correio Central do outro lado da rua durante o Levante de Páscoa. O café certamente nos lembra a cena do bar de O'Casey e,

¹⁰⁴ ...to de-glamourize without debunking.
Ferrar, Harold. *Denis Johnston's Irish Theatre*, cit., p. 122.

assim como em *The Plough*, o Levante, jamais mostrado, nos é trazido através dos diálogos dos personagens dentro do café, estabelecendo-se sempre uma relação entre a ação e o espaço representados e a ação e o espaço narrados. Alguns dos eventos comentados e representados são os mesmos apresentados por O'Casey, através desse jogo de visibilidade e invisibilidade teatral: a marcha dos Voluntários, a leitura da Proclamação de Independência, o saque das lojas pela população, os rebeldes feridos que entram no café e até mesmo a desconexão entre o Levante do lado de fora e as vidas das pessoas do lado de dentro.

Johnston, entretanto, é muito mais insistente do que O'Casey em apresentar personagens que se põem a fazer um julgamento explícito da rebelião, mais do que apenas sofrer suas conseqüências. Embora realista, pode-se dizer que a peça de Johnston nos traz personagens que agem muitas vezes mais como tipos do que indivíduos. No desenrolar da peça, deparamos no café com representantes do povo comum, dos rebeldes, assim como dos irlandeses que servem no exército britânico. Suas palavras transmitem muitas vezes idéias que simbolizam os grupos que representam. Por outro lado, na orquestração dos tipos, Johnston procura representar, numa visão pós-nacionalista, a responsabilidade dos indivíduos na construção da história. Conforme afirmou Harold Ferrar, Denis Johnston “seleciona um momento particularmente carregado de emoção no destino da sua nação e usa aquele momento para ilustrar a inter-relação da oportunidade e da responsabilidade

individual na construção da história”¹⁰⁵. Essa mesma visão é partilhada por Joseph Ronsley, ao sugerir que “para Johnston o verdadeiro significado humano está no comportamento de indivíduos”¹⁰⁶.

O primeiro ato de *The Scythe and The Sunset* se passa na segunda-feira; o segundo ato, na terça à tarde e o terceiro, na sexta-feira, durante o Levante de Páscoa. Na primeira cena deparamos com MacCarthy, um psiquiatra; Roisin, a garçonete; Maginnis, um jovem patriota membro dos *Irish Volunteers*, namorado de Roisin; Emer, uma rebelde fanática e, um pouco depois, entra Endymion, um lunático, ex-paciente de MacCarthy. Segundo Maginnis, a marcha dos Voluntários, marcada para aquela segunda-feira, teria sido cancelada. Enquanto explica isso a Roisin, MacCarthy e Emer se juntam ao diálogo:

MacCarthy: We have so many armies in this country – north and south – in addition to His Majesty’s. Five, I believe, is the actual number at present. [...]The only thing they all have in common is the actual fact that they do not take part in any fighting.

Emer: Before long you’re in for a big surprise.¹⁰⁷

Os comentários sarcásticos de MacCarthy introduzem o tipo de observação crítica que ele fará ao longo de toda a peça. Gene Barnett o vê como um personagem que representa

¹⁰⁵ ...selects a particularly highly emotionally charged moment in his nation’s destiny and uses that moment to illustrate his idea of historical process and of the interrelation of chance and individual responsibility in the making of history.

Ferrar, Harold. *Denis Johnston’s Irish Theatre*, cit., p. 117.

¹⁰⁶ ... for Johnston the real human issue lies in the behaviour of individuals.

Ronsley, Joseph. “A Humane and Well-intentioned Piece of Gallantry: Denis Johnston’s *The Scythe and The Sunse*”. In *Denis Johnston: A Retrospective*, cit., p. 136.

¹⁰⁷ Denis Johnston. *The Dramatic Works*, cit., p. 100-101.

um coro na peça. De acordo com Barnett, “ele é consistentemente irreverente a respeito de uma quantidade inacreditável de tópicos. [...] O espectro de seus alvos é muito amplo: amor, sexo, pecado, bebida, medicina, casamento, música clássica, Inglaterra, ícones dublinenses, comida irlandesa, patriotismo, masculinidade, horóscopo, clichês”.¹⁰⁸ Se considerarmos que o coro nas tragédias de Sófocles, por exemplo, conforme nos explica Kitto¹⁰⁹, trazia a voz do poeta e exercia uma função de reflexão, e concordarmos com a função coral de MacCarthy, sugerida por Barnett, de fato observamos em suas falas muito das reflexões e revisões históricas e sociais que Johnston propõe a sua platéia. Além disso, MacCarthy é um personagem que se coloca entre as forças antagônicas na peça tentando olhar criticamente para ambos os lados.

Outro personagem cuja função coral é analisada por Barnett é Endymion, o lunático, pois não participa da ação propriamente dita, mas entra poucas vezes em cena para apenas comentar ou anunciar profeticamente, de forma nem sempre muito clara, geralmente em verso, acontecimentos futuros. Seu nome, como ele mesmo declara, remete-se a uma figura da mitologia grega, por quem Selene, a personificação da Lua, apaixonou-se. Sua função coral justifica-se também no sentido de que ajuda a criar e manter a atmosfera da peça. Creio que além de seu caráter coral, Endymion pode também representar um Bobo, esta figura que antecipa, comenta, afeta e ao mesmo tempo mantém uma certa distância racional e compassiva da ação. Ou ainda, lembra-nos o bardo celta, uma espécie de visionário que

¹⁰⁸ ... he is consistently irreverent on an unbelievably wide variety of topics. [...] His range of targets is broad: love, sex, sin, drink, medicine, marriage, classical music, England, Dublin icons, the Irish diet, patriotism, masculinity, horoscopes, clichés.
Barnett, Gene. *Denis Johnston*, cit., p. 151.

¹⁰⁹ C.f. Kitto, H. D. F. *Greek Tragedy*. London: Methuen, 1978.

atuava como intermediário entre o mundo das circunstâncias e um outro mundo, de onde provinham seu poder e profecias. Aqui, Endymion contribui para a manutenção do jogo de visibilidade e invisibilidade, representabilidade e irrepresentabilidade que sustenta a ação. Na verdade, o próprio Endymion define sua função:

Endymion: Enter Endymion - Chorus to these large events,
Coming to limn the progress of the offstage scene.¹¹⁰

Enquanto a cena prossegue, os personagens no café se dão conta dos primeiros movimentos dos rebeldes na rua. Cada um deles reage de modo particular ao que se sucede. Roisín começa a reagir negativamente, atitude que cresce através da peça e representa a rejeição da população pelo Levante naquele momento. Emer dá os primeiros sinais de um nacionalismo fanático. Maginnis, que, como membro dos *Volunteers*, ignorava a iminência do Levante, nos leva ao tema da falta de organização e de profissionalismo identificado por Johnston, bem como pelas leituras revisionistas posteriores, que consideraram a rebelião como um sacrifício romântico e pouco objetivo. Na realidade, como explicou Gene Barnett, “Eoin MacNeill, líder dos Voluntários, conhecido por se opor ao uso de armas enquanto os ingleses não tentassem um desarmamento, não foi sequer informado sobre o Levante”¹¹¹. Nessa primeira cena, portanto, Johnston introduz uma série de pontos que irão permear a peça, ressalta sua intenção de mesclar o fato histórico à sua interpretação pessoal e sugere o caleidoscópio de interpretações e leituras que o Levante proporciona, bem como a

¹¹⁰ Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 122.

¹¹¹ Eoin MacNeill, the chief of staff of the Volunteers, [...] who was known to oppose the use of arms as long as the British did not attempt disarmament, was not even told of the Rising. Barnett, Gene. *Denis Johnston*, cit., p. 140.

diversidade e pluralidade da sociedade irlandesa, através de sua orquestração de tipos, em oposição ao essencialismo nacionalista, que concebia apenas uma visão de identidade irlandesa. A respeito dos que representam os insurgentes, por exemplo, Tetley, Williams e O'Callaghan, Johnston explica:

My lack of personal knowledge of any of the leaders is my principal reason for not presuming to depict any of them by name, or even by implication on the stage. Nevertheless there is a certain similarity between what one hears of the views and militant idealism of Pearse and some of those expressed by my character Tetley.¹¹²

Joseph Ronsley, entretanto, sugere mais do que semelhanças, ou seja, fortes paralelos entre Tetley e Patrick Pearse, Williams e James Connolly, O'Callaghan e Joseph Plunkett, Emer e Constance Markievicz, o que acredito estar correto.¹¹³

Além da desorganização e romantismo do Levante e da rejeição popular já comentados, observamos a partir de um certo momento nos diálogos dos personagens, principalmente nos comentários de MacCarthy, também o questionamento da autoridade e legitimidade de Proclamação da República em nome do povo e um sarcasmo em relação à noção de que 1916 havia constituído um momento único fundador da independência irlandesa, propostas que antecipam outros aspectos da visão revisionista que, conforme verificamos no primeiro capítulo, muitas vezes defendeu a idéia de que o movimento nacionalista revolucionário

¹¹² Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 90.

¹¹³ Cf. Ronsley, Joseph. "A Humane and Well-intentioned Piece of Gallantry: Denis Johnston's *The Scythe and The Sunset*. In *Denis Johnston: A Retrospective*, cit., p. 140.

que procurava a independência através da força física representava, na verdade, uma minoria dentro da Irlanda, mas conduzia-se como representante e intérprete legítimo e indiscutível do povo irlandês.

No fim da primeira cena, as pessoas dentro do café escutam e tentam observar a leitura da Proclamação da República da Irlanda. O barulho que julgam ter sido provocado pelo entusiasmo da população é, entretanto, relatado por MacCarthy como tendo outra explicação: a população usou o tumulto provocado pela leitura da Proclamação para saquear lojas. Johnston comenta o acontecimento no prefácio à peça:

It was not surprising that the prospect of picking up free sweets from the shattered window of a toffee shop should draw away the bulk of the crowd from the first reading of Ireland's declaration of Independence. Standing at the corner of Stephen's Green, close to the Shelbourne hotel, I listened with some youthful amusement to a small crowd of citizens shouting sarcasms at the insurgents behind the railings of the park. [...] This sort of thing is not much spoken of today. Everybody is now convinced that he was at the Post Office with Pearse.¹¹⁴

Assim como os revisionistas, Johnston nos mostra aspectos do Levante que em muito se afastam da versão oficializada e para sempre idolatrada, às vezes desafiada, como em *The Plough and The Stars*. Na verdade, antes de escrever sua própria interpretação do Levante, ao comentar a peça de O'Casey, Johnston já expressara seus sentimentos quanto à

¹¹⁴ Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 91.

interpretação oficial e popularizada do Levante, à leitura da Proclamação de Independência e à reação provocada:

During the Easter Rebellion of 1916 an incident took place that has not been included in the lore of those Homeric times. A very brave and romantic young man, by name Joseph Plunkett, stepped out of the rebel stronghold in the General Post Office and began to read the proclamation of the Irish Republic to the assembled citizens at the base of the Nelson Pillar. He had not gone very far with the news when there was a crash of broken glass from nearby, and the cry went up 'They're looting Noblett's Toffee shop'. With a whoop of delight that far exceeded their enthusiasm for the Republic, the sovereign people departed, leaving young Plunkett to finish his proclamation to the empty air. [...] Since that time the Post Office has become a Pantheon, [...] and it is not always considered good form to recall such an event as the above. Yet, oddly enough, it really adds a dignity and a deeper poignancy to what Plunkett was trying to do, and it is a very mealy-mouthed view that holds that the courage of the few is in any way diminished by the rascality of the many.¹¹⁵

Os comentários de Johnston, anteriores a *The Scythe and The Sunset*, anunciam o espírito com que tratou o Levante, embora isso ainda não estivesse presente na cena inicial: a dignidade do Levante para além da desmitificação e o significado dessa dignidade.

¹¹⁵ From Ronsley, Joseph. "A Humane and Well-intentioned Piece of Gallantry". In *Denis Johnston: A Retrospective*, cit., p. 135-6.

A segunda cena começa com mais uma referência histórica: a chegada dos *royal lancers*, contra os quais os rebeldes nos Correios Centrais abriram fogo. O último insurgente a aparecer na peça, O'Callaghan, entra no palco, trazendo ferido um soldado irlandês, Palliser, que serve no exército inimigo. A seguir entra Tetley, com uma metralhadora capturada que nenhum dos rebeldes sabe como operar. A partir de então evidencia-se um contraste entre o amadorismo e idealismo romântico dos rebeldes irlandeses e o profissionalismo e realismo do inimigo. Palliser, que representa esse inimigo, comenta a respeito da inabilidade militar dos rebeldes: “Para um bando de supostos soldados, nunca vi tanta ignorância.”¹¹⁶ Aproveitando-se dessa “ignorância”, Palliser tenta contactar os ingleses através de um telefone, dando término ao primeiro ato.

No segundo ato, embora ainda haja algum tom de ridículo no tratamento dado aos insurgentes, inicia-se um processo de reedificação dos heróis. A caracterização romântica dá lugar a uma interpretação mais realista e, acima de tudo, mais humana. Williams, por exemplo, mostra-se aterrorizado diante do fato de que os ingleses vão realmente usar artilharia pesada contra eles. Palliser, por sua vez, também começa a mudar e expressa sua preocupação em relação à artilharia usada, que poderia destruir toda a cidade. Para ele, o Levante não deveria ser tratado como uma operação militar. Johnston começa então a imbuir seus personagens de uma dignidade pessoal, qualquer que seja o lado do confronto em que estejam, e a afastar-se da visão maniqueísta Inglaterra-Irlanda, que afinal foi uma das bases das interpretações revisionistas.

¹¹⁶ *For a bunch of alleged soldiers, I've never seen such ignorance.*
Denis Johnston. *The Dramatic Works*, cit., p. 114.

O conflito entre as posições realistas de Palliser e idealistas dos rebeldes se intensifica a partir do meio do segundo ato e atinge um clímax no terceiro: Palliser, “o homem de ação” e Tetley, “o homem de idéias”. Segundo Joseph Ronsley, “cada um expressou suas convicções e incertezas, e essa interação tornou-se um veículo dramático para a tentativa do autor de uma exploração imparcial das contradições e impulsos humanos”.¹¹⁷ No confronto entre os dois personagens, ambos reafirmam suas posições, enquanto caminham dos extremos para uma posição intermediária. Tetley, agora, já não é o mesmo rebelde romântico do primeiro ato. Continua fiel a seus princípios, pois declara que o Levante, sendo ou não um fracasso, representou o propósito de sua vida, lembrando, evidentemente, a figura de Pearse, que, por sua vez, incorporou e fortaleceu o discurso de Emmet. Conscientiza-se, porém, da reação negativa provocada por sua rebelião, ao comentar as atitudes de Roisin:

You see. She's the people. It's their hostility that's really shaken me – not any question of whether we are going to win or lose. I was watching their faces during the reading of the proclamation, and there was nothing but derision in those eyes – derision, and that murderous Irish laugh. ... There we were – in our hands, the first declaration of our independence for the past seven hundred years. But there was no sign of understanding in those eyes. And then . . . at the words 'Ireland through us

¹¹⁷ ... each expressed his convictions and uncertainties, this interchange becoming a dramatic vehicle for the playwright's attempt at an even-handed exploration of the opposing issues and the human impulses behind them.

Ronsley, Joseph. “A Humane and Well-intentioned Piece of Gallantry: Denis Jonhston's *The Scythe and The Sunset*. In *Denis Johnston's : A Retrospective*, cit., p. 146.

summons her children to the flag and strikes for her freedom' . . . that crash of glass,
and the terrible shout at Noblett's toffee shop.¹¹⁸

Johnston antecipa aqui interpretações como as de Father Francis Shaw, que consideraria as leituras predominantes do Levante como veiculadoras de uma idéia de que geração de 1916 era degenerada, iludida ou vendida ao inimigo, a ser salva pelo derramamento de sangue proposto por Pearse e pelos únicos que detinham o mérito e a honra de serem patriotas - os nacionalistas revolucionários.

Palliser, embora ainda veja os rebeldes como amadores, de certa forma começa a compreender seu valor e até mesmo a admirar a luta de Tetley para alcançar o “propósito de sua vida”. Ele ensina a Emer a operar a metralhadora e esta, acidentalmente, a dispara contra um oficial inglês que tentava um acordo com Tetley na rua, destruindo qualquer possibilidade de paz.

No terceiro ato assistimos às cenas finais, que se passam três dias depois. Tetley entra com O'Callaghan, que está ferido. Sua morte, alguns segundos depois, provoca a transformação de Roisin, que começa a enxergar os insurgentes como heróis. A hostilidade inicial é agora substituída por uma repentina adoração: “Acabo de ver um homem morrer por seu país – seu país e meu”. E a reação faz Tetley compreender de onde realmente virá a vitória final e a concretização do propósito de sua vida. Assim, comenta, dirigindo-se a Emer:

¹¹⁸ Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 139.

You saw how that shopgirl behaved over poor O'Callaghan. What will she feel – what will the nation feel – when fifteen or twenty of us have been treated to what will be called our 'just deserts'? [...] What matters to me is that this week can be turned from a disgrace into a triumph – that our mistakes and incompetence can be made of no importance whatever by giving ourselves up to some fool of a general.¹¹⁹

Tetley agora vê que o grande efeito do martírio não virá da luta até a morte, mas da rendição e execução.

Há muito a ser examinado nessa parte da peça. Em primeiro lugar, a alusão ao “general maluco” constituiu mais uma referência histórica, conforme Johnston nos explica na introdução:

Sir John Maxwell – a soldier who had previously been distinguished by placing the defenses of the Suez Canal on the western bank, I suppose under a mistaken idea that turkey lay in that direction, and who is generally credited with having suppressed the rising – did not arrive from England until a little more than twenty- four hours before the cease-fire, and barely in time to preside over the least intelligent part of the proceedings – the executions.¹²⁰

Em segundo lugar, a transformação de Roisin diante da morte do rebelde de fato representa a transformação da opinião popular e a perene mitificação do Levante após as execuções.

¹¹⁹ Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 162.

¹²⁰ Id., *ibid.*, p. 88.

Por fim, a apresentação de Tetley, consciente do que se daria, coincide com a interpretação revisionista de que o Levante representou, acima de tudo, um ritual consciente de sacrifício de sangue. Assim, Tetley, embora mais realista, escolhe ainda morrer como um herói romântico, acreditando ser esse o caminho para a libertação de seu país e o renascimento de sua nação.

Cabe a Palliser a colocação do Levante dentro de uma perspectiva mais ampla e universal – “o fim de uma civilização imperial”:

I see it all as if it had happened already. Ireland's only the start. We're going to win every war, but piece by piece we're going to give it all away. [...] So don't be too proud of yourselves. It won't be the first time that people like you have loosened the foundations of a civilization.¹²¹

Palliser funciona como um porta-voz do próprio Johnston, que reflete no prefácio à peça:

And the more one sees of how these uprisings have since been conducted elsewhere, the more reason everybody has to be pleased with the Easter week. In those days nobody had much experience of warfare, of what would be likely to occur if the British army were challenged in open rebellion for the first time in three or four generations. Nowadays, there is hardly a corner of the globe that has not got plenty of data on this subject, but we must not forget that the Irish Volunteers were the first to

¹²¹ Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 165.

try. For this reason alone, the Republicans must be credited with considerable courage in taking the field at all. [...] The passing of an imperial civilization in which many of us were brought up is a process that has usually presented the same pattern – ever since the opening phase in Dublin. It is not an Irish but a world phenomenon, that the man who looses is often the man who wins.¹²²

Em sua visão do Levante, portanto, Johnston situa a luta pela independência irlandesa em de um contexto mais amplo de descolonização, do fim de civilizações imperiais, e a Irlanda em um contexto pós-colonial. Além disso, no conflito entre os dois personagens, Johnston afasta-se de uma interpretação maniqueísta do acontecimento, levando-nos a uma reflexão sobre a pluralidade da sociedade irlandesa, que não se constituía de forma alguma de uma identidade única, como queria o nacionalismo revolucionário, mas, como representada no palco, de um campo de batalha de forças antagônicas e complementares.

Na última cena, Palliser decide permanccer no café em chamas, de forma a não ter que servir de testemunha para os ingleses. Durante toda a peça, a ação havia sido acompanhada por música tocada ao piano por uma vizinha, Miss Garrity, fora de cena. Palliser senta –se ao piano e a acompanha. Ouve-se um estrondo e a coluna central do café cai sobre ele. Para Gene Barnett o motivo do pilar na peça e nessa cena tem enorme significação:

The motif of the Pillar (which is now no more, having itself become an object of attack by an IRA bomb on March 8, 1966) is repeated in the café interior where a

¹²² Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p. 91-92.

single “narrow pillar” supports the ceiling. [...] Both pillars are symbolic props of the English presence in Ireland, and the collapse of the ceiling signals at the beginning of the end, the sunset of authority in Ireland. The destruction of the Nelson Monument fifty years later was, of course, the final symbolic touch which Johnston could not have foreseen.¹²³

Barnett refere-se à evidente simbologia do nome do café e do pilar em seu interior - a queda da dominação inglesa - e à surpreendente, quase profética coincidência histórica ocorrida posteriormente - a explosão da coluna de Nelson no centro de Dublin no ano do cinquentenário do Levante. Um pouco antes da queda do pilar, Palliser pronuncia suas últimas palavras – “o inverno devolve as rosas à terra coberta de gelo”¹²⁴, que, como as palavras finais de *The Old Lady Says ‘No!’*, trazem uma nota de esperança, redenção e renascimento.

The Old Lady Says ‘No!’ e *The Scythe and The Sunset* encontram-se não só em seu significado final; mais ainda: uma peça abre e a outra fecha uma carreira teatral que passou a pertencer à tradição dramática irlandesa. O modelo revisionista de Johnston não é nem o modelo heróico de Yeats, nem a rejeição amarga da realidade de O’Casey. Nas duas peças Johnston apóia-se firmemente no conhecimento da obra de seus antecessores pela platéia, não para desafiar as visões por eles propostas, mas para contrastá-las com a sua; não para derrubá-las, mas para oferecer uma alternativa de modificação - por que não? - de libertação.

¹²³ Barnett, Gene. *Denis Johnston*, cit., p. 144.

¹²⁴ *Winter gives back the roses to frost-filled earth*. Johnston, Denis. *The Dramatic Works*, cit., p.165.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Denis Johnston, como se procurou mostrar, ocupou um lugar de destaque na dramaturgia irlandesa no período estudado. Sua relação com a tradição literária no país, bem como os desafios que trouxe a essa tradição, o posicionam como um escritor de certa forma ímpar na galeria de dramaturgos. Sua visão singular da Irlanda e de sua literatura e história são um novo olhar, através das lentes dramáticas, que coincide com uma das propostas de leitura histórica predominante na segunda metade do século XX: o Revisionismo Histórico.

O exame da fortuna crítica apresentado na Introdução mostrou que os principais críticos da obra de Johnston, embora tenham reconhecido suas características políticas e inovações formais, falharam ao associar esses aspectos a um contexto maior de leitura histórica cujos embriões já se formavam em 1929 e encontravam-se em pleno desenvolvimento em 1958. Minha proposta é original dentro da crítica do autor e ao mesmo tempo plenamente atual. Talvez só agora, no século XXI, com a retrospectiva do século passado, tenha sido possível sua formulação, em um contexto de interpretações de literatura e história que procuram considerar essas duas formas de escrita como construtos e ao mesmo tempo construtores sociais. O teatro de Denis Johnston, plenamente integrado às discussões políticas e estéticas de seu tempo e antecipando outras ainda por vir, refletiu e ao mesmo tempo participou da construção da consciência nacional irlandesa. Essa consciência era predominantemente nacionalista nos séculos XVIII, XIX e início do século XX, nacionalismo esse manifestado tanto através da política revolucionária e parlamentar quanto através da cultura, história e

literatura. Como vimos, as imagens transmitidas através dos textos históricos e seu ensino mitificavam e romantizavam a Irlanda, seu passado gaélico e os heróis dos levantes e das lutas pela independência, identificando-os como mártires de uma causa que legitimizava o uso da força e da violência e defendia o auto-sacrifício pela pátria.

Não só os textos de história, mas também a literatura contribuiu para a formação dessas imagens. Algumas das principais manifestações literárias que as veiculavam eram as baladas, canções e poemas. Autores cujos versos tornaram-se extremamente conhecidos, como Donnchadh Rua Mac Conmara, Richard Brinsley Shcridan, William Drennan, Thomas Moore, Sir Aubrey De Vere, Charles Wolfe, Jeremiah Callanan, George Darley, John Banim, James Clarence Mangan, Gerald Griffin, Samuel Ferguson, Francis Davis, Aubrey De Vere, Thomas Davis, William B. McBurney, Charles Gavan Duffy, Denis Florence McCarthy, Mary Eva Kelly, Charles Joseph Kickham, John Todhunter e John O'Hagan, alguns muito envolvidos diretamente na política, outros não, ajudaram, assim como as baladas populares, a construir uma consciência que cultuava a imagem de uma Irlanda ora linda e romântica, ora maternal e protetora, bem como imagens de combate e um apelo à resistência armada aliado a um culto aos heróis e lendas do passado. Na verdade o período das revoluções e levantes foi o período em que mais floresceram as canções tradicionais e baladas populares com temática patriótica. A grande voga e influência desse tipo de literatura e música talvez resida no fato de que foi escrita também para entretenimento e não somente como propaganda política. De qualquer forma, seu efeito nesse último sentido foi enorme. Denis Johnston soube explorar de forma absolutamente original e inventiva a popularidade e significação nacional da poesia e música romântica e

nacionalista em sua primeira peça, onde incluiu fragmentos adaptados de textos de todos os autores citados acima.

Assim, a literatura do período Romântico muitas vezes aliou-se e equacionou-se ao nacionalismo, preparando os caminhos do *Revival*. Além da poesia, também e talvez primordialmente, o drama, como vimos no primeiro e segundo capítulos, teve papel capital na formação da consciência nacionalista, primeiro através do melodrama e, mais tarde, do movimento dramático do Renascimento irlandês, que constituiu um dos alicerces intelectuais do chamado nacionalismo cultural. Assim como a poesia e o melodrama patrióticos do período Romântico, também um dos maiores ícones nacionalistas do *Revival* - *Cathleen Ni Houlihan*, de Yeats -, foi objeto da crítica de Denis Johnston em sua primeira realização dramática.

O Revisionismo Histórico desde suas raízes questionou justamente as imagens forjadas pela historiografia e literatura com um interesse de propaganda nacionalista, que defendia a essência gaélica e o culto da violência. Nas cinco décadas de desenvolvimento do pensamento revisionista, que apresentamos no primeiro capítulo, identificamos algumas das principais linhas do movimento. O trabalho seminal dos historiadores T. W. Moody e R. D. Edwards procurava uma orientação mais profissional, científica e objetiva da história. A crítica ao Revisionismo muitas vezes destaca o fato de que qualquer visão da história nunca é completamente científica e objetiva, mas, ao contrário, é sempre de alguma forma parcial e orientada ideologicamente; toda leitura histórica pode tornar-se uma re-invenção. Ainda que concordemos com essa crítica, deve-se reconhecer que Moody e Edwards deram à

historiografia irlandesa e ao estudo e ensino de História, principalmente no nível universitário, um caráter de organização e profissionalismo praticamente pioneiro no país.

Quanto à voz de Scan O’Faolain, hoje também considerado um dos fundadores do Revisionismo, devemos acrescentar que não se fez ouvir somente por meio de artigos críticos, mas também através de sua literatura. Os contos de *Midsummer Night Madness and Other Stories* (1932) e *A Purse for Coppers* (1937), por exemplo, que antecedem a fundação do periódico *The Bell*, já revelam uma perspectiva revisionista. A concepção de nação de O’Faolain, tanto na literatura quanto na crítica social e política, privilegia a pluralidade, a diversidade, a inclusão e a abertura ao novo e ao universal, em oposição ao isolamento nacionalista, além de condenar as visões e imagens romantizadas da sociedade e mitificadoras da história e do país. As bandeiras de O’Faolain são representativas do que prevaleceu no pensamento revisionista nas décadas de 30, 40 e 50.

O fortalecimento do Revisionismo deu-se certamente nas três décadas seguintes, sendo que o artigo de Father Francis Shaw é visto muitas vezes como seu verdadeiro fundador, por questionar o cânon da historiografia nacionalista e fazer um ataque direto a grandes ícones do nacionalismo: Patrick Pearse e o Levante de 1916. Na verdade, se considerarmos o cânon literário que abordou aquele momento histórico, encontraremos em *The Plough and The Stars*, de O’Casey, um ataque ao nacionalismo messiânico muito anterior ao artigo de Francis Shaw e na revisão de Johnston, em *The Scythe and The Sunset*, tanto do Levante quanto de seu ícone de representação teatral, também uma antecipação da agenda revisionista que se fortaleceu a partir da década de 60 e introduziu de certa forma um

equilíbrio entre a exacerbação nacionalista e a ira dos primeiros ataques, quer literários, quer dos textos de história.

A partir da década de 60 deu-se realmente um processo de reavaliação da história e seus mitos, que coincidia com uma mudança de orientação na política irlandesa em direção à abertura econômica e social. As obras da década de 70, principalmente as de Leland Lyons incorporaram parte do pensamento anteriormente disperso em artigos, periódicos e conferências. Roy Foster, por sua vez, consolidou definitivamente a campanha revisionista. Além da agenda inicial de comprometimento com a objetividade e ataque à mitificação da história e aos ideais messiânicos nacionalistas, acrescentaram-se nessa década aspectos como uma visão não anglocêntrica e não maniqueísta da história, além de uma negação de seu ciclicismo e atemporalidade. Como a obra de Foster incorpora o pensamento de seus antecessores, considereei suficiente apresentar no primeiro capítulo a sua avaliação de 1803 e 1916, para em seguida identificar de que maneira a obra de Denis Johnston antecipou e mais tarde participou da discussão revisionista, com a representação dramática desses momentos históricos. Devo ainda comentar que o primeiro capítulo, embora parcialmente descritivo, além de ser resultado significativo de minha pesquisa e base teórica necessária para o desenvolvimento dos outros dois, constitui um trabalho de seleção e organização de dados pessoal e original, não encontrado, tal como o apresentado, em outras obras sobre o mesmo assunto.

A atitude que identifiquei como revisionista na obra Denis Johnston está presente principalmente na sua primeira e na última peça: *The Old Lady Says 'No!'* (1929) e *The*

Scythe and The Sunset (1958), que tratam, como vimos com detalhes no segundo e terceiro capítulos, de dois momentos históricos de extrema significação na história irlandesa. Também em *The Moon in The Yellow River* e em *A Fourth for Bridge*, esta já posterior à sua experiência na Segunda Guerra Mundial, a perspectiva revisionista pode ser percebida. Na primeira, por avaliar de forma crítica os primeiros anos de governo irlandês; na segunda por avaliar o contexto da guerra numa visão não maniqueísta do conflito, mas humana e, como ele mesmo quis como repórter e como pretenderam os revisionistas, comprometida com a verdade e não com a mitificação da história. Hoje considera-se em muitas linhas de estudo de literatura e história que todas as leituras e interpretações, em maior ou menor grau, são subjetivas ou orientadas ideologicamente e determinadas por uma condição histórica, mas o que nos interessa não é exatamente considerar se a visão revisionista é mais ou menos objetiva do que a nacionalista, mas identificar em que a interpretação da história de Johnston aproximou-se da dos revisionistas - o comprometimento com a objetividade histórica é um desses aspectos.

Escolhemos, conforme justificado na Introdução, somente *The Old Lady Says 'No!'* e *The Scythe and The Sunset* para objeto de estudo por representarem dois dos grandes momentos da iconografia histórica e literária na Irlanda. Trinta décadas e grandes mudanças sócio-políticas, entretanto, as separam. O revisionismo de Johnston é, assim, diferente em cada uma delas, quanto à forma e quanto ao conteúdo.

Na primeira peça, de cunho experimental expressionista, predominou uma visão que antecipava o revisionismo principalmente em três aspectos: a desmitificação da história, a

valorização do nacionalismo parlamentar em oposição ao nacionalismo revolucionário e a crítica à sociedade do Estado Livre. A última peça, numa forma realista, caracteriza-se como revisionista, não somente pela desmitificação dos heróis de 1916, pela tentativa de uma leitura objetiva da história e pela rejeição do mito da nação predestinada, algumas das bandeiras revisionistas, mas primordialmente por afastar-se da visão maniqueísta da relação Inglaterra-Irlanda e reconhecer a pluralidade da identidade irlandesa em oposição ao essencialismo nacionalista. Retomando o que já afirmamos, para Johnston a sociedade irlandesa não se constituía de forma alguma de uma identidade única, mas sim, como representada no palco, de um campo de batalha de forças antagônicas, porém complementares. Além disso, Johnston incluiu o Levante em um contexto mais amplo e universal do fim das civilizações imperiais, um contexto, enfim, pós-colonial.

Como observamos antes, o teatro irlandês, dominado pelo *Abbey*, era predominantemente realista e atinha-se a uma temática irlandesa de cunho poético e folclórico com a riqueza da obra de W.B. Yeats, Lady Gregory e J.M. Synge. Também a temática urbana, ainda dentro de uma forma mais realista, foi introduzida pelas peças de Sean O'Casey. Esse era o domínio do *Abbey*, de inegável e talvez inigualável valor em todos os sentidos: estético, cultural, social, político. A Irlanda, entretanto, encontrava-se num momento de isolamento fomentado pela política oficial. Novas abordagens estéticas eram necessárias, considerando a dramaturgia fora da Irlanda - uma dramaturgia de renovação e vanguarda, abordagens proporcionadas, então, pela atividade da *Drama League* e do *Gate Theatre*; um questionamento político tornava-se imprescindível e a ele correspondeu o embrião do pensamento revisionista.

Denis Johnston teve contato com as vanguardas européias através da *Drama League* e de peças a que assistiu em Londres e Nova York. Assimilou as técnicas de palco, luz e ação expressionistas, além da textualidade fragmentária e da temática da busca. Utilizou então as características da vanguarda teatral em *The Old Lady Says 'No!*, para mostrar ao público a desmitificação de seus conceitos nacionalistas representados no palco através de uma forma que compreendia ruptura e descontinuidade e um conteúdo que sugeria revisão e busca.

A rede de alusões e referências literárias, históricas e geográficas dá à peça textura e unidade. Esse método complexamente alusivo utiliza, além das técnicas expressionistas, sátira e paródia, gêneros, ou sub-gêneros, que usam a distorção para alcançar um resultado ridículo ou crítico. Se considerarmos a paródia, em sua conceituação mais tradicional, uma forma de imitação distorcida, a peça dentro da peça inicial, cujo texto é composto da colagem de versos nacionalistas, patrióticos e românticos dos séculos XVIII e XIX, constitui uma paródia de melodrama, com os elementos tão característicos de amor e separação e a dualidade maniqueísta de heróis e vilões. Também podemos considerar paródico o tratamento dado por Johnston tanto à imagem de Robert Emmet quanto à de Cathleen Ni Houlihan. O uso da paródia por Johnston, entretanto, ultrapassa os limites da conceituação tradicional e insere-se nas concepções mais recentes do gênero. Uma paródia não é uma mera imitação ridícula, mas, ao contrário, uma forma de intertextualidade que usa a alusão, referência ou citação para rever ou inverter um sentido, um conceito original, que recupera o passado para transformar o presente e obter uma reflexão crítica do leitor ou expectador. É marcada, portanto, principalmente pela diferença, e não pela semelhança.

Através da paródia, obtém-se muitas vezes um resultado satírico. A sátira busca a conscientização do que as coisas são, mas não deveriam ser, e, por conseguinte, daquilo que deveriam ser. Destrutiva, busca a melhoria, a reconstrução e propõe uma crítica social, política, cultural, ou ainda, como nas sátiras latinas, moral, para além dos limites do texto, não sendo necessariamente uma forma intertextual.

A distinção entre sátira e paródia é de difícil clareza e definição. Os dois gêneros tão freqüentemente se juxtapõem e se confundem que costuma-se usar os termos sátira paródica ou paródia satírica. Eu diria que *The Old Lady Says 'No!'* pode ser considerada uma sátira paródica, pois trata-se de uma crítica ao nacionalismo, às formas literárias e políticas precedentes e vigentes, que usa a paródia para a revisão de mitos históricos e literários, objetivando a reflexão e reconstrução de conceitos, objetivando enfim, um revisionismo.

E como se evidenciou o tratamento revisionista dado por Johnston ao Levante de 1803 e seu herói em *The Old Lady*, diferenciando-a das peças anteriores que trataram do mesmo momento histórico? Johnston tomou elementos do Expressionismo e utilizou ainda artifícios de paródia e sátira para compor e desenvolver seu próprio método alusivo. A adoção do Expressionismo representou sua ruptura com a estética do Romantismo e do Realismo, um desafio aos conceitos do *Revival* e uma abertura à modernidade e ao pluralismo internacional, como quis também Sean O'Faolain, em sua luta contra a supressão da diversidade cultural exercida inclusive através de uma censura oficial.

Johnston usava, portanto, uma forma de representação caracterizada pelo apreço à descontinuidade e à ruptura como instrumentos de compreensão da realidade.

A mudança do título original, *Shadowdance*, para *The Old Lady Says 'No!'* acabou adquirindo uma significação hoje praticamente intrínseca à peça: evidenciar o antagonismo entre o conservadorismo e o nacionalismo cultural do *Abbey* e o espírito de renovação do teatro de Johnston. A colagem dos fragmentos de versos nacionalistas e o tratamento dado ao herói e à própria Irlanda numa estrutura de sonho permitiram a Johnston mostrar a seu público os conceitos que tinham de um nacionalismo sentimentalizado e um heroísmo romantizado, fomentados por uma literatura e historiografias patrióticas e alimentados pela política nacionalista. Nesses aspectos antecipou um dos pontos centrais da interpretação revisionista: o antagonismo ao nacionalismo exacerbado e romântico e a rejeição à mitificação da história. Além disso, privilegiou as idéias parlamentaristas de Grattan em oposição ao sacrifício revolucionário de Emmet, também um aspecto da agenda revisionista a ser introduzido por Moody e Father Francis Shaw e desenvolvido por outros.

As Sombras de Yeats, Joyce, Wilde e Shaw que entram quando se aproxima o término da peça, dentro de uma técnica expressionista de movimento e luz, finalmente trazem uma síntese da proposta de Johnston: ruptura, renovação e responsabilidade no processo histórico, ideais abafados pela eclosão da Guerra Civil e pelos anos de repressão política e cultural nacionalista que a sucederam.

O discurso final do herói sugere, mas subverte o discurso real de Robert Emmet. As palavras de Emmet conclamavam as gerações futuras a fazer justiça, e só quando essa condição fosse cumprida seu epitáfio deveria ser escrito: “[...] até que outros tempos e outros homens possam me fazer justiça. [...] *Então, e não antes*, deixem que escrevam meu epitáfio.” Para Johnston existe a esperança, quase certeza, de superação do fardo do passado e da memória doentia, de interrupção da cadeia de violência e de possibilidade de reconstrução e glória: “Cidade vadia [...] Tão velha, tão cansada de memórias! Um dia, eu sei, andarás nas ruas do Paraíso. [...] Agora sim. Deixem que escrevam meu epitáfio.”

Johnston retomou a história de seu país em *The Scythe and The Sunset*. A experiência da Guerra, as reflexões filosóficas que desenvolveu durante sua carreira e as transformações sociais e políticas da Irlanda reacenderam-lhe a chama que identifiquei como revisionista. Nada mais atraente nesse aspecto do que o Levante de 1916, sem dúvida o grande ícone da história irlandesa, visto, contado, mitificado e revisto através das gerações. Nada mais significativo no cânon dessas revisões do que *The Plough and The Stars*, de O’Casey.

Mas por que teria Johnston adotado uma forma tradicional, num caminho oposto à experimentação que o consagrou? A estrutura realista que Johnston adotou para sua última peça, que aliás já havia usado antes em sua carreira, é considerada por muitos como um retrocesso formal. Afinal o dramaturgo tornou-se conhecido e admirado justamente pela introdução de inovações que poderiam, de acordo com alguns críticos, como vimos, ter mudado o curso da dramaturgia irlandesa. Pergunta-se sempre por que Johnston teria, na visão de muitos, escolhido o “retrocesso”. Ocorre-me o paralelo de que a interpretação

muitas vezes dada a O'Casey é exatamente a oposta. Por que teria, a partir de um certo momento, escolhido a experimentação, se seu nome havia sido construído sobre os pilares da forma realista? Essas perguntas são perfeitamente justificáveis se pensarmos nas imagens que prevalecem desse e daquele autor. Talvez não para o estudioso da obra, mas para o público, o nome de O'Casey remete à trilogia de Dublin; o de Johnston, ao Expressionismo de *The Old Lady*.

Procurando restringir-me apenas a Denis Johnston, formulo algumas possibilidades de explicação para a mudança de curso formal, enquanto aponto para conclusões sobre seu teatro. Primeiro é preciso considerar o conjunto da obra. Por que a experimentação formal que incluiu, por exemplo, a adoção do Expressionismo e adaptações de obras de outros escritores, não deveria também incluir a forma realista, dentro da qual já fizera, também, experimentações? Vejo a forma realista, portanto, como mais uma das possibilidades de Johnston dentro da variedade não só de sua obra, mas também de sua vida e carreira, de sua atitude mutante e revisionária, de seu “comprometimento com um não-comprometimento”, como mostramos na Introdução.

Em segundo lugar, lembramos as três décadas que separam a primeira da última peça e as transformações sociais, políticas e culturais do país. Acreditando na impossibilidade de dissociação de forma e conteúdo, afirmo que a ruptura da forma era na década de vinte uma atitude política. Em 1958, o país já caminhava para uma abertura social e econômica. O auto-questionamento já se fazia presente. A revisão da história já estava em curso. Na esfera dramática já se tinha, por exemplo, nada menos que Beckett. Talvez a explosão da

forma já não fosse a melhor mensagem, mas talvez a recriação, a paródia, a imitação que distorce e critica, que recupera o passado para transformar o presente. Johnston considerou que apenas o seu título parodiava o de O'Casey, mas, como vimos, há também outros aspectos a serem considerados no paralelismo entre as duas peças. De qualquer forma, sua intenção foi a complementação de um cânon já existente, composto de lembranças, interpretações históricas e dramáticas, pois a mente pós-nacionalista acredita na pluralidade, nas múltiplas visões, na variedade de representações.

Minha última consideração para essa questão do retrocesso formal leva em conta o teatro pós-guerra internacional. Uma das tendências do período, embora outras correntes também tenham sido significativas, foi, por exemplo, uma volta ao Realismo. Denis Johnston, numa atitude pós-nacionalista, esteve sempre aberto ao contexto universal, sem desprezar o particular, contudo.

A atitude pós-nacionalista e revisionista de Denis Johnston leva-nos a refletir sobre a pertinência atual de suas peças, pois anunciaram muitos dos aspectos formais e temáticos com os quais lidamos ainda hoje, e sobre a importância e possíveis desdobramentos da pesquisa desenvolvida. Para nosso país, além de alargar o alcance dos estudos irlandeses, no sentido de que precisamos não só estudar, mas também divulgar nossa produção acadêmica e cultural, esta pesquisa nos leva, inevitavelmente, a refletir sobre os caminhos de nossa própria história e literatura.

Quanto à divulgação, pretendo, dentro de um dos objetivos de nosso projeto de Pós-graduação, publicar este trabalho. Em segundo lugar, traduzir a primeira peça de Johnston e talvez até produzi-la. Mas por que a primeira e não a última, ou mesmo uma das outras? Certamente *The Old Lady Says 'No!'* é, das peças de Denis Johnston, a que fala mais alto ao espírito contemporâneo. Seus aspectos de inovação visual, estrutural e rítmica ainda podem ser reconhecidos como tais. Muitos dos elementos “inventados” pelo expressionismo ainda hoje são usados como recursos de palco. Também a intertextualidade, a alusão, a colagem, a paródia, a descontinuidade, a releitura e a desleitura são aspectos ainda muito presentes na arte, literatura e consciência atuais. Creio ser essa a contemporaneidade da linguagem de *The Old Lady*: um relação de intertextualidade com a tradição romântica e nacionalista das baladas e canções, do melodrama e do teatro de Shaw e Yeats, incluindo também Wilde e Joyce, ora satirizando, ora parodiando, ora reverenciando, ora juxtapondo essas atitudes, em outras palavras, recuperando o passado para transformar o presente e - por que não? - o futuro. Acredito, assim, que apesar de escrita na década de 20 do século passado, *The Old Lady* possui ainda uma linguagem plenamente atual. Sendo uma peça que pretende que a platéia reconheça a si mesma e a seus conceitos, portanto destinada à auto-reflexão, acredito, mais ainda, que possa atrair a mente contemporânea. *The Old Lady* não envelheceu.

The Scythe and The Sunset, por sua vez, ainda que tenha sido uma contribuição relevante para o cânon das interpretações literárias do Levante de Páscoa com um conteúdo significativo para a formação de uma consciência nacional e uma postura antitotalitária de

combate a limitações e exclusões, dentro de sua forma linear, realista e visualmente não muito rica, perde a contemporaneidade que *The Old Lady* recupera.

Se as peças nos levam a pensar em desdobramentos mais práticos - tradução e produção -, através da pesquisa sobre o Revisionismo Histórico vislumbro um caminho mais acadêmico. Denis Johnston antecipou esse Revisionismo, mas como teriam interagido com o movimento os dramaturgos das décadas de seu florescimento? Ou ainda, como estão tratando a História os dramaturgos do século XXI? Estariam agora privilegiando temas referentes à globalização, à modernidade urbana e à mídia, por exemplo, ou ainda ocupando-se com o fardo do passado histórico?

O drama irlandês sempre se relacionou com a história, ora glorificando, ora criticando, ora revendo o passado, mitos e lendas. Como Denis Johnston leu, representou e re-inventou essa história é o que mostra esta tese. O modelo revisionista de Denis Johnston, em *The Old Lady Says 'No!'* e *The Scythe and The Sunset* não é o modelo heróico do nacionalismo cultural nem a rejeição amarga da realidade de uma primeira geração que viveu a derrocada de um sonho. Talvez as chaves para compreender a visão de Denis Johnston estejam em seu cosmopolitismo, sua permanente desilusão com os caminhos da política irlandesa, sua carreira extremamente variada, sua atitude revisionista. A combinação desses elementos deu a Johnston um certo distanciamento que lhe possibilitou enxergar seu país e seu povo não como portadores de uma única identidade cultural, mas sim como possuidores de uma riqueza que reside justamente na diversidade e na pluralidade. Seu comprometimento foi sempre com a história e a sociedade irlandesa. As ambigüidades e contradições que

encontrou na realidade acabaram por constituir o centro de sua obra, que, por isso mesmo, revisou compulsivamente. Johnston expõe o conflito de forças antagônicas em suas peças, sem muitas vezes levar-nos à solução. O que nos mostra sempre é a possibilidade de mudança e a contínua necessidade de renovação estética e revisão histórica.

BIBLIOGRAFIA**Obras do Autor:**Drama:

Selected Plays of Denis Johnston. Ed. Joseph Ronsley. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1983.

The Dramatic Works of Denis Johnston, vol. I. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1977.

The Dramatic Works of Denis Johnston, vol. II. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1979.

The Dramatic Works of Denis Johnston, vol. III. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1992.

The Old Lady Says 'No!'. Ed. Christine St. Peter. Washington D.C. & Gerrards Cross: The Catholic University of American Press & Colin Smythe, 1992.

Prosa:

Nine Rivers from Jordan: The Chronicle of a Journey and a Search. London:

D. Verschoyle, 1953; Boston: Little, Brown & Co., 1955.

In Search of Swift. Dublin: Hodges, Figgis & Co., 1959.

John Millington Synge. New York and London: Columbia University Press, 1965.

The Brazen Horn. Dublin: Dolmen Press, 1976.

Obras sobre o autor:

ADAMS, Bernard. *Denis Johnston: A Life*. Dublin: The Lilliput Press, 2002.

BARNETT, Gene A. *Denis Johnston*. Boston: Twayne, 1978.

FERRAR, Harold. *Denis Johnston's Irish Theatre*. Dublin: Dolmen Press, 1973.

RONSEY, Joseph, ed. *Denis Johnston - A Retrospective*. Gerrards Cross: Colin Smythe e
Totowa, NJ: Barnes & Noble, 1981.

JOHNSTON, Rory, ed. *Orders and Desecrations – The Life of The Playwright Denis
Johnston*. Dublin: The Lilliput Press, 1992.

Obras de História, Literatura e Crítica:

BARFOOT, C.C.; VAN DEN DOEL, Rias, eds. *Ritual Remembering. History, Myth and
Politics in Anglo-Irish Drama*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1995.

BECKETT, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber & Faber, 1990.

BEHAN, Brendan. *The Complete Plays*. London: Methuen, 1978.

BENTLEY, Eric. *The Life of Drama*. New York: Applause, 1964.

BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro:
Imago, 1991.

BOUCICAULT, Dion. Eds. Joseph Ronsley; Ann Saddlemeyer. *Selected Plays by Dion
Boucicault*. Gerrards Cross & Washington D.C.: Colin Smythe & The Catholic
University of America Press, 1987.

- BRADBURY, Macolm; MCFARLANE, James. *Modernism - 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin, 1991.
- BRADY, Ciaran. *Interpreting Irish History – The Debate on Historical Revisionism – 1938-1994*. Dublin: Academic Press, 1994.
- BRETT, Simon, ed. *The Faber Book of Parodies*. London and Boston: Faber & Faber, 1984.
- BROWN, Terence. *A Social and Cultural History – 1922-1979*. Glasgow: Fontana, 1981.
- CARNEY, James. *Medieval Lyrics with the Irish Bardic Poet*. Dublin: The Dolmen Press, 1985.
- CAVE, Richard Allen. *The British Drama in Performance on the London Stage - 1970-1985*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1989.
- COOGAN, Tim Pat; MORRISON, George. *The Irish Civil War*. London: Seven Dials, 1999.
- COSTELLO, Peter. *The Heart Grown Brutal*. Dublin: Gill and Macmillan, 1977.
- DANTAS, Marluce O. Raposo. *Lady Gregory: Uma Dramaturgia de Confluências Teóricas e Práticas*. Tese. (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- DEANE, Seamus. *A Short History of Irish Literature*. London: Hutchinson, 1983.
- _____. *Celtic Revivals – Essays in Modern Irish Literature – 1880-1980*. London: Faber & Faber, 1985.
- _____, ed. *The Field Day Anthology of Irish Writing*. 3 v. Derry: Field Day, 1991.

- DEANE, Seamus. *Strange Country – Modernity and Nationhood in Irish Writing since 1790*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- EAGLETON, Terry. *Heathcliff and The Great Hunger*. London and New York: Verso, 1996.
- _____. *Crazy Bull and The Bishop – and other essays on Irish culture*. Cork: Cork University Press, 1998.
- _____. *Scholars and Rebels in Nineteenth-Century Ireland*. Oxford: Blackwell, 1999.
- ELIOT, T.S. *Selected Essays*. London: Faber & Faber, 1951.
- ELLIS-FERMOR, Una. *The Irish Dramatic Movement*. London: Methuen & Co., 1954
- ESLIN, Martin. *An Anatomy of Drama*. London: Abacus, 1978.
- FALLIS, Richard. *The Irish Renaissance*. Dublin: Gill and Macmillan, 1978.
- FAULKNER, Peter. *Modernism*. London: Methuen & Co., 1977.
- FERRAR, Harold. "Robert Emmet in Irish Drama". In *Eire-Ireland 1*. St. Paul, 1966.
- FITZSIMON, Christopher. *The Irish Theatre*. London: Thames and Hudson, 1983.
- FLOWER, Robin. *The Irish Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1947.
- FOSTER, Roy. *Modern Ireland – 1600-1972*. Harmondsworth: Penguin, 1989.
- _____. *The Oxford Illustrated History of Ireland*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- _____. *Paddy and Mr Punch. Connections in Irish and English History*. Harmondsworth: Penguin, 1995.
- FRIEL, Brian. *Selected Plays*. London and Boston: Faber & Faber, 1984.
- FURNESS, R.S. *Expressionism*. London: Methuen & Co., 1973.

- GALLIVAN, G.P. *Decision at Easter. A Play in Three Acts*. Dublin: Progress House, 1960.
- GANTZ, Jeffrey, trad. *Early Irish Myths and Sagas*. Harmondsworth: Penguin, 1981.
- GENET, Jacqueline ; CAVE, Richard Allen, eds. *Perspectives of Irish Drama*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1991.
- GIBBONS, Luke. *Transformations in Irish Culture*. Cork: Cork University Press/ Field Day, 1996.
- GREGORY, Lady Augusta. *Selected Plays*. New York: Hill and Wang, 1963.
- _____. *Our Irish Theatre*. New York: Capricorn Books, 1965.
- GRENE, Nicholas. *The Politics of Irish Drama. Plays in Context from Boucicault to Friel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- HADDAD, Rosalie. *Bernard Shaw e a Renovação do Teatro Inglês*. São Paulo: Olavobrás/ABEI, 1979.
- HARMON, Maurice. *Sean O'Faolain – A Life*. London: Constable, 1994.
- HARMON, Maurice ; McHUGH, Roger. *Short History of Anglo-Irish Literature*. Totowa: Barnes and Noble, 1982.
- HARRIS, Peter James. *Sean O'Casey's Letters and Autobiographies: Reflections of a Radical Ambivalence*. Tese. (Doutorado em Letras).Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- HOGAN, Robert; BURNHAM, Richard. *Modern Irish Drama, vol 4 - The Abbey Theatre: The Rise of The Realists. 1910-1915*. Dublin: The Dolmen Press, 1979.
- _____. *Modern Irish Drama, vol 5 - The Art of The Amateur. 1916-1920*.Dublin: The Dolmen Press, 1984.

- HOGAN, Robert; BIRNHAM, Richard. *Modern Irish Drama, vol 6. The Years of O'Casey. 1921-1926*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1992.
- HUNT, Hugh. *The Abbey. Ireland's National Theatre. 1904-1979*. New York: Columbia University Press, 1979.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody*. New York and London: Routledge, 1985.
- _____. *Poética do Pós-Modernismo. História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- INNES, Christopher. *Modern British Drama. 1890-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- JOYCE, James. *Ulysses*. New York: The Modern Library, 1992.
- KAMM, Jurgen, ed. *Twentieth Century Theatre and Drama in English. Festschrift for Heinz Kosok on the Occasion of his 65th Birthday*. Trier: WVT, 1999.
- KAUFMAN, George; CONNELLY, Marc. *Beggar on Horseback*. In GASSNER, John, ed. *Twenty Five Best Plays of The Modern American Theatre*. New York: Crown, 1949.
- KAISER, George. *Plays*. New York: Riverrum, 1983.
- KEE, Robert. *Ireland - A History*. London: Abacus, 1995.
- KENNEALLY, Michael, ed. *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1988.
- KENNELLY, Brendan, ed. *The Penguin Book of Irish Verse*. Harmondsworth: Penguin, 1970.
- KIBERD, Declan. *Inventing Ireland*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.
- _____. *Irish Classics*. London: Grantan Books, 2001.
- KINSELLA, Thomas, trad. *The Tain*. Dublin: The Dolmen Press, 1970.

- KINSELLA, Thomas, ed. *The New Oxford Book of Irish Verse*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- KITTO, H.D.F. *Greek Tragedy*. London: Methuen, 1978.
- KOMESU, Okifumi; SEKINE, Masaru, eds. *Irish Writers and Politics*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1979.
- KOSOK, Heinz. *Plays and Playwrights from Ireland in International Perspective*. Trier: WVT, 1995.
- _____. *O'Casey, The Dramatist*. Gerrards Cross & Totowa, N.J.: Colion Smythe & Barnes and Noble, 1985.
- _____. *Plays about the Easter Rising in the Context of World War I*. Conferência apresentada no Congresso Internacional da IASIL - The International Association for The Study of Irish Literature - Hofstra University, Estados Unidos, 1996.
- LEE, Joseph. *The Modernisation of Irish Society. 1848-1918*. Dublin: Gill & Macmillan, 1973.
- LEE, J.J. *Ireland – 1912-1985 – Politics and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- LIMA, Geraldo Ferreira. *A Estética Rural de John Millington Synge*. Dissertação. (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- LONGLEY, Edna. *The Living Stream. Literature and Revisionism in Ireland*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe, 1994.
- LYONS, F.S.L. *Ireland Since the Famine*. London: Fontana Press, 1971.
- _____. *Culture and Anarchy in Ireland – 1890-1939*. Oxford: Clarendon Press, 1979.

- MACDONAGH, Oliver. *States of Mind: A Study of Anglo-Irish conflict 1790-1980*.
London: 1983
- MAGALDI, Sábato. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e
Perspectiva, 1989.
- MÂNFILO, Gisle Borges Garnier. *Tradição e Inovação. Elementos da Poética do Teatro
em Lennox Robinson*. . Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São
Paulo, São Paulo, 1996.
- MCMAHON, Sean, ed. *The Best from the Bell – Great Irish Writing*. Dublin: O'Brien
Press, 1978.
- MAXWELL, D. E. S. *A Critical History of Modern Irish Drama – 1891-1980*. Toronto:
York University, 1984.
- MERCIER, Vivian. *The Irish Comic Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1969.
- MONTAGUE, John, ed. *The Book of Irish Verse. Irish Poetry from the Sixth Century to the
Present*. New York: Galahad Books, 1995..
- MOODY, T.W.; MARTIN, F.X, eds. *The Course of Irish History*. Cork: The Mercier
Press, 1967.
- MORRISON, George. *The Emergent Years. Independent Ireland. 1922-62*. Dublin: Gill and
Macmillan, 1984.
- MOYLAN, Terry, ed. *The Age of Revolution in the Irish Song Tradition -1776 to 1815*.
Dublin: The Lilliput Press, 2000.
- MURPHY, Maureen O. Rourke; MACKILLOP, James. *Irish Literature – A Reader*.
New York: Syracuse University Press, 1977.

- MURRAY, Christopher. *Twentieth- Century Irish Drama – Mirror up to a Nation*.
Manchester: Manchester University Press, 1997.
- _____, ed. *Brian Friel. Essays, Diaries, Interviews. 1964-1999*. London
and New York: Faber & Faber, 1999.
- MUTRAN, Munira. *Álbum de Retratos. George Moore, Oscar Wilde e William Butler
Yeats no fim do século XIX: um momento cultural*. São Paulo: Humanitas/FAPESP,
2002.
- MUTRAN, Munira H.; IZARRA, Laura P. Z., eds. *Kaleidoscopic Views of Ireland*. São
Paulo: Humanitas, 2003.
- NASCIMENTO, Rosane Beyer. *A Arte e a Estética Dramática de Dion Boucicault: A
Construção dos Melodramas Irlandeses*. Tese. (Doutorado em Letras). Universidade
de São Paulo, São Paulo, 1998.
- O'BRIEN, Connor Cruise. *States of Ireland*. London: Panther, 1974.
- O'BRIEN, Connor Cruise; O'BRIEN, Máire Cruise. *A Concise History of Ireland*. London:
Thames and Hudson, 1972.
- O'CASEY, Sean. *Three Plays*. New York: St. Martin's Press, 1957.
- _____. *Three More Plays*. London: Macmillan, 1965.
- O'DAY, Alan; BOYCE, D. George. *The Making of Modern History – Revisionism and
the Revisionist Controversy*. New York: Routledge, 1996.
- O'FAOLAIN, Sean. *Midsummer Night Madness. Collected Short Stories, vol 1*.
Harmondsworth: Penguin, 1982.
- _____. *The Irish*. Harmondsworth: Penguin, 1967.

- O LOCHLAINN, Colm. *The Complete Irish Street Ballads*. London and Sydney: Pan Books, 1984.
- O'NEILL, Eugene. *The Emperor Jones. Anna Christie. The Hairy Ape*. New York: Vintage Books, 1972.
- O'RIORDAN, Conal. *Captain Falstaff and other Plays*. Arrowsmith, 1935
- PIRANDELLO, Luigi. *Six Characters in Search of an Author and Other Plays*. Harmondsworth: Penguin, 1995.
- PÓIRTÉIR, Cathal, ed. *The Great Irish Famine*. Dublin: Mercier Press, 1995.
- POLLARDI, Arthur. *Satire*. London and New York: Methuen, 1970.
- RAFROIDI, Patrick. *Irish Literature in English. The Romantic Period*. Vol. 1. Gerrards Cross: Colin Smythe: 1980.
- ROBINSON, Lennox. *The Dreamers. A Play in Three Acts*. London & Dublin: Maunsel & Co. Ltd., 1915.
- _____. *Selected Plays of Lennox Robinson*. Eds. Joseph Ronsley e Ann Saddlemeier. Gerrards Cross & Washington D.C: Colin Smythe & The Catholic University of America Press, 1982.
- RÖHL, Ruth. *O Teatro de Heiner Muller - Modernidade e Pós-Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- SEPA, Fernanda Mendonça. *O Teatro de William Butler Yeats: Teoria e Prática*. São Paulo: Olavobrás/ABEI, 1999.
- SHAW, George Bernard. *Bernard Shaw's Plays*. Ed. Warren Smith. New York and London: Norton & Co., 1970.
- _____. *Saint Joan*. Harmondsworth: Penguin, 1946.

STERNLICHT, Stanford. *A Reader's Guide to Modern Irish Drama*. Suracuse, N.Y.:

Syracuse University Press, 1998.

STRINDBERG, August. *A Dream Play*. New York: The Dile Press, 1973.

_____. *Five Plays*. Berkley, CA: University of America Press, 1996.

STYAN, J. L. *Modern Drama in Theory and Practice 1. Realism and Naturalism*.

Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

_____. *Modern Drama in Theory and Practice 2. Symbolism, Surrealism and The Absurd*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

_____. *Modern Drama in Theory and Practice 3. Expressionism and The Epic Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

SYNGE, J.M. *Plays*. Ed. Ann Saddlemeier. Oxford: Oxford University Press, 1968.

THE IRISH REVIEW No. 12. *New Histories*. Belfast: The Institute of Irish Studies, The Queen's University of Belfast, 1992.

TOLLER, Ernst. *Seven Plays*. New York: Howard Fertig, 1991.

YEATS, W.B. *Eleven Plays*. New York: Macmillan, 1964.

_____. *Collected Poems*. Dublin: Gill and Macmillan,

_____. *Essays and Introductions*. New York: Collier Books, 1968.

WELCH, Robert. *Irish Poetry from Moore to Yeats*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1980.

_____. *The Abbey Theatre - 1899-1999. Form and Pressure*. Oxford: Oxford