

ALEXANDRE SAMPAIO

O OLHAR PÓS-COLONIAL NA CONSTRUÇÃO DE UMA  
IDENTIDADE IRLANDESA: UM ESTUDO DA PEÇA  
*TRANSLATIONS*, DE BRIAN FRIEL

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,  
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual  
Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para  
obtenção do título de Mestre em Letras (Área de  
Concentração: Teoria da Literatura)

Orientador: Prof. Dr. Peter James Harris

São José do Rio Preto

2008

Sampaio, Alexandre.

O olhar pós-colonial na construção de uma identidade irlandesa: um estudo da peça *Translations*, de Brian Friel / Alexandre Sampaio. São José do Rio Preto: [s.n.], 2008.

248 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Peter James Harris

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura irlandesa – História e crítica. 2. Teatro irlandês - Pós colonialismo. 3. Friel, Brian - *Translations* – Crítica e interpretação. 4. Identidade na literatura. I. Harris, Peter James. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.111(415)-2.09

## COMISSÃO JULGADORA

### Titulares

Prof. Dr. Peter James Harris - Orientador  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Giséle Manganelli Fernandes  
Prof. Dr. Thomas Bonnici

### Suplentes

Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattnher  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Vera Helena Gomes Wielewicki

Aos meus pais, Estanislau e Alaide, como  
demonstração de toda minha gratidão e eterno  
reconhecimento.

## Agradecimentos

A Deus, por ter proporcionado as oportunidades e ajudado a tomar as decisões corretas.

Ao meu irmão, Eduardo, pela infindável amizade e apoio incondicional. Agradeço pelas longas conversas e discussões teóricas que tanto contribuíram ao desenvolvimento deste trabalho.

Aos familiares, em especial à “tia-madrinha” Vera, pelo apoio e confiança.

Ao Prof. Peter, por todo o tempo despendido nessa jornada. Obrigado por ter aceitado me orientar desde o começo, quando ainda bem cedo, no início da Graduação, meu interesse se reduzia apenas a uma *certa* música irlandesa. Acima de tudo, obrigado pela paciência, compreensão e incentivo. Agradeço, desse modo, ao Peter, amigo, cuja atenção e amizade me proporcionaram grande crescimento.

Ao Prof. Alvaro L. Hattner, pela disposição em receber-me sempre em seu gabinete atrás das inúmeras “consultas bibliográficas”. O que seria de nós, pós-graduandos, sem a existência da “Fundação Hattner” e as confortantes palavras “Dá uma passada na minha sala que eu acho que tenho uns textos para você”? Agradeço por ter aceitado o convite de fazer parte do exame de qualificação e pelas sugestões durante o processo de tradução da peça.

À Profa. Gisèle M. Fernandes, pelo estímulo constante. Obrigado por ser sempre tão atenciosa e disposta a doar o seu tempo. Expresso minha gratidão e felicidade por ter aceitado o convite de fazer parte do exame de qualificação e da banca de defesa.

Ao Prof. Thomas Bonnici, que se dispôs a fazer parte da banca de defesa. Obrigado pelas sugestões e palavras de confiança.

A todo o corpo docente do Curso de Bacharelado em Letras com Habilitação de Tradutor e do Programa de Pós-Graduação em Letras, por terem colaborado para o meu crescimento e formação.

Aos meus amigos. É impossível imaginar essa caminhada sem vocês ao meu lado. Amigos da época de Graduação, de convívio intenso, e eternos. As contribuições foram tantas que não seria possível enumerá-las nesse pequeno espaço. Angélica (Gé), Andréia, Bia, Deni, Diego (Chibi), Fefa Lima, Leandro, Marina, Ricardo (Montagna) e Zé. Obrigado a vocês pelas alegrias, pelo companheirismo, pela torcida, pelas “baladas” em Ribeirão Preto, enfim, por serem tão especiais.

À Josiane, pela amizade preciosa, pelas longas “sessões de terapia” na cantina com direito a Coca-Cola, pelos carnavais no Prata, pelos pães de queijo importados de Minas. Obrigado por iluminar meu caminho.

À amiga Angélica (Keka), pelos grandes momentos de diversão, pelas idas (fugas) ao Vila Dionísio e pelas conversas acompanhadas do glorioso “lúteo”.

À CAPES, pela concessão da bolsa.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>CAPÍTULO UM</b>	
O nacionalismo irlandês e sua revisão histórica.....	21
<b>CAPÍTULO DOIS</b>	
História e Literatura: implicações da ordem do discurso.....	57
<b>CAPÍTULO TRÊS</b>	
O pós-colonialismo e o conceito de diferença cultural.....	79
<b>CAPÍTULO QUATRO</b>	
<i>Translations</i> nas estratégias de representação pós-colonial.....	109
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	160
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	168
<b>APÊNDICE</b>	
Lista completa das peças de Brian Friel.....	175
<b>ANEXO I</b>	
Mapa das regiões da ilha da Irlanda.....	177
<b>ANEXO II</b>	
Mapa político da República da Irlanda.....	179
<b>ANEXO III</b>	
Tradução da peça <i>Translations</i> .....	181

## RESUMO

Esta dissertação analisa a peça *Translations* (1980), de Brian Friel, a partir de uma leitura pós-colonial da situação irlandesa do final da década de 1970. Como primeira produção da Companhia de Teatro Field Day, *Translations* fez parte do projeto de restabelecer a consciência política das artes em relação às tradições da nação, do sujeito irlandês e sua língua. Nossa proposta é a de que a peça de Friel se constrói como uma atualização histórica, a qual se desdobra em dois planos textuais, um denotativo e um figurativo, em que a relação colonial entre Irlanda e Inglaterra se apresenta como metáfora dos problemas contemporâneos que envolvem a República e o Norte. Assim, na busca por um conceito de identidade nacional e cultural irlandesa, pensamos a peça de Friel sob o enfoque da revisão histórica do nacionalismo, representada na releitura ficcional da colonização no período do século XIX. Para tanto, trabalhamos o desenvolvimento discursivo do nacionalismo irlandês para, então, focarmos na questão do discurso e suas formações e no pós-colonialismo como resposta às práticas hegemônicas. Por meio da seleção de trechos da peça – diálogos e rubricas –, analisamos a posição discursiva de cada personagem no embate cultural entre colonizado e colonizador, segundo as estratégias pós-coloniais de que se serve o escritor na representação do sujeito. Vemos que, em *Translations*, a busca por uma identidade livre de qualquer essencialismo revela uma consciência e intenção política do autor; além disso, subjacente a esse processo, está um exame “auto-crítico” da imagem do escritor pós-colonial e de seu posicionamento estratégico dentro da representação literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pós-colonialismo; Teatro; Brian Friel; *Translations*; Identidade Nacional.

## ABSTRACT

This dissertation is an analysis of Brian Friel's play *Translations* (1980), based on a postcolonial reading of the Irish situation at the end of the 1970s. As the first production of the Field Day Theatre Company, *Translations* was part of a project which was aimed at re-establishing a political conscience in the artistic world regarding the nation's tradition, as well as the Irish subject and his/her language. We propose that Friel's play takes the form of a historical updating which operates both denotatively and figuratively, in which aspects of the colonial history of Ireland and England are used as a metaphor for contemporary problems involving the Republic and the North. Thus, in seeking a concept for Irish national and cultural identity, we consider Friel's play as a form of nationalist historical revision, represented as a fictional re-reading of nineteenth-century colonisation. We study the discursive development of Irish nationalism in order to focus on the issue of discourse and its formation, as well as on post-colonialism as a response to hegemonic practices. Based upon a selection of extracts from the play – both dialogue and stage directions –, we analyse the discursive position of the principal characters with regard to the cultural confrontation between colonised and coloniser, according to the postcolonial strategies available to the writer in his representation of the subject. In *Translations*, we see that the search for an identity free of essentialism reveals the author's conscience and political intention; in addition, we demonstrate that Friel is conducting a self-critical examination of the image and strategic position of the postcolonial writer.

**KEYWORDS:** Post-colonialism; Theatre; Brian Friel; *Translations*; National Identity.

## *Introdução*

---

“... apart from Synge, all our dramatists have pitched their voices for English acceptance and recognition... However I think that for the first time this is stopping... We are talking to ourselves as we must and if we are overheard in America, or England, so much the better.”<sup>1</sup>

Esta epígrafe de Friel resume o que o dramaturgo considera ser seu papel no âmbito da recente dramaturgia irlandesa. Friel e a Companhia de Teatro Field Day procuraram criar novas formas de pensar a Irlanda. Ciente do serviço inacabado decorrente da relação colonial, Friel tentou expressar um ambiente inexprimível em face à intratável situação política de seu país, representada na violência da Irlanda do Norte.

Ao olharmos atentamente para o conjunto da obra de Friel, o que sobressai como tema recorrente em suas peças é o reconhecimento de que o temperamento e a fala irlandesa têm uma profunda relação com o desolamento e o sentimento de fracasso de seu país. Seu drama se desenvolve na direção de uma análise do comportamento da língua e, de modo particular, pelas formas como tal comportamento, tão ostensivo no poder do individual, está ditado pelas circunstâncias históricas. Sua arte, portanto, permanece política no ponto em que se torna uma arte fascinada por seu próprio meio lingüístico.

Como muitos irlandeses, Friel vivenciou o que significava ser o produto de narrativas e discursos conflitantes no dia em que nasceu. O registro da paróquia de Knockmoyle indica o nascimento de Brian Patrick Ó’Friel em 9 de janeiro e seu batismo em 10 de janeiro. Mas o Escritório de Registro Geral em Belfast, Irlanda do Norte, indica seu nascimento em 10 de janeiro, e angliciza seu nome para Bernard Patrick Friel. Como aponta Richard Pine,<sup>2</sup> na época em que Friel nasceu, a burocracia protestante não era a favor do registro de nomes “gaélicos”.

---

<sup>1</sup> Brian Friel, “Talking to Ourselves”, entrevistado por Paddy Agnew, *Magill*, December 1980, apud GRENE, 1999, p.5. “... com exceção de Synge, todos nossos dramaturgos têm modulado as vozes a favor do reconhecimento e aceitação inglesa... No entanto, eu penso que pela primeira vez isto está acabando... Estamos conversando com nós mesmos como devemos, e se formos ouvidos nos Estados Unidos, ou na Inglaterra, melhor ainda.” (Tradução nossa)

<sup>2</sup> PINE, R. *Brian Friel and Ireland’s Drama*. London: Routledge, 1990.

Para todos os efeitos, Brian Friel optou pelo registro católico, e, desse modo, fica constatado em suas biografias que o dramaturgo nasceu em Killyclogher, perto da cidade de Omagh, no condado de Tyrone, em 9 de janeiro de 1929. Como dito anteriormente, um sentimento de dualidade, de divisão pessoal e estranhamento estavam presentes em Friel e viriam a se tornar um tema bastante explorado nos seus escritos.

Friel é um homem de Ulster. Seu pai nasceu em Derry e sua mãe em Glenties, no condado de Donegal. Os avós de ambas as partes falavam a língua irlandesa, assim como sua mãe. Friel e seu pai aprenderam o irlandês na escola. Donegal é o lugar onde Friel passou as férias da infância e adolescência. Famoso pela beleza de sua paisagem, apesar de não ser tão feliz na condição econômica, Donegal permaneceu para ele como uma poderosa imagem de possibilidade, um lugar pastoral no qual repousava uma “origem”.

Quando completou dez anos de idade, a família se mudou para Derry. Sobre a cidade, Friel comenta:

There are two aspects to Derry: one was of a gentle and, in those days, sleepy town; the other was of a frustrating and frustrated town in which the majority of people were disinherited. From the first point of view it was an easygoing town in which to grow up, but from a spiritual point of view, it wasn't a good town.<sup>3</sup>

Derry não fica mais do que poucas milhas da fronteira política que separa o condado de Donegal e a Irlanda do Norte. Friel fazia parte da primeira geração da minoria católica da Irlanda do Norte a crescer na nova repartição. Derry, no entanto, era diferente, já que a comunidade católica constituía a maior parte da população. Friel recorda o problema de viver numa comunidade onde a minoria ascendente negava direitos civis básicos à maioria. A vila de Ballybeg, que aparece com tanta freqüência em suas peças como cenário padrão, encerra

---

<sup>3</sup> HICKEY, Des; SMITH, Gus (ed), *A Paler Shade of Green*, London: Leslie Frewin, 1972, p.221, apud JONES, 2000, p.2. Há dois aspectos sobre Derry: um é de que, naqueles tempos, era uma cidade calma e sonolenta; outro é de que era uma cidade frustrante e frustrada, na qual a maioria das pessoas não era de lá. Do primeiro ponto de vista, era um bom lugar para se crescer, mas de um ponto de vista espiritual, não era uma boa cidade. (Tradução nossa)

em si o mundo socialmente depressivo e politicamente deslocado de Derry, ao lado da atração fantasmagórica das paisagens solitárias e da moral tradicional da Donegal rural.

Em 1946, Friel se muda para o Sul, no seminário nacional em Maynooth, condado de Kildare, para tornar-se padre. Sobre essa experiência, Friel afirma querer esquecer. Assim, antes de se formar, desiste da carreira clerical e se muda para Belfast para ser professor.

Em 1954, casa-se, e por volta de 1960 já tem duas peças em rádio, vários contos e contribuições regulares para jornais de prestígio. Desiste da carreira de professor, torna-se escritor em tempo integral e se muda com a família para Donegal.<sup>4</sup>

A mudança de Friel para a República, em 1960, coincidiu com a introdução de vigorosas políticas expansionistas pelo governo; porém, as forças de reação ainda eram evidentes na forma de censura da literatura e da contínua influência da Igreja Católica.

No início da década de 1970, apesar do considerável sucesso crítico e popular de *Philadelphia Here I Come!* (1964) – e do seu estrondoso sucesso na Broadway em 1966 –, Friel estava preparado para abandonar o teatro. Seu descontentamento surgiu do que ele achou ser uma falta de comprometimento no teatro irlandês contemporâneo em comparação com os tempos quando John M. Synge (1871-1909) e Sean O’Casey (1880-1964) deram vozes de incomparável eloquência e vitalidade aos moradores pobres do campo e da cidade. Seus trabalhos provocaram revoltas no teatro quando ainda os sentimentos nacionais estavam sensíveis à crítica. Friel lamentava a ausência de tal engajamento no cenário contemporâneo, tanto da parte dos dramaturgos quanto do público. Ele dizia que o futuro do teatro irlandês

---

<sup>4</sup> Quando o Estado Livre da Irlanda foi criado em 1921, a antiga província de Ulster foi dividida. Os seis condados de Antrim, Armagh, Down, Fermanagh, Derry (renomeado Londonderry) e Tyrone tornaram-se parte da Irlanda do Norte e foram incorporados ao Reino Unido, enquanto os três restantes – Cavan, Donegal e Monaghan – foram separados e incluídos no novo Estado Livre. A divisão acabou por isolar Donegal dos outros condados que formavam o Estado Livre, ao qual se liga apenas por uma estreita faixa de terra. (Consultar mapa no *Anexo*.)

A economia do Estado Livre foi devastada pela guerra civil, e Donegal, na periferia do novo estado, sofreu ainda mais por conta da privação material. A situação não melhorou com a formação da República em 1949, e Donegal permaneceu preso aos anos 1930 até a década de 1950.

“*must depend on the slow process of development of the Irish mind, and it will shape and be shaped by political events*”.<sup>5</sup>

Em vez de abandonar o teatro, Friel embarcou numa nova fase de sua escrita. Começou a amadurecer como dramaturgo com a produção de *The Freedom of the City* (1973), uma peça que tomou a forma de um documentário teatral baseado no inquérito oficial decorrente do “Bloody Sunday”, quando 13 membros desarmados de uma passeata pelos direitos civis foram baleados por soldados britânicos. Embora nunca mais tenha retornado a esse tipo de teatro, a peça permitiu a ele examinar, pela primeira vez, a interpretação dos fatos históricos e o processo da história. Nesse sentido, embarcou nas produções de *Volunteers* (1975), *Living Quarters* (1977) e *Aristocrats* (1979), afirmando sua popularidade e prestígio no cenário teatral.

As buscas de Friel por uma ação consoladora ou um contrabalanço para os fracassos do imaginário político irlandês surgiram no final da década de 1970 e década de 1980, em peças como *Faith Healer* (1979), *Translations* (1980) e *Making History* (1989). Seus trabalhos se tornaram mais conscientes politicamente e, ao mesmo tempo, tornaram-se cada vez mais preocupados com as operações da língua e as imagens que ela cria. Desse modo, Friel trabalhava com um novo nível de percepção da linguagem, e foi com essa percepção das relações íntimas entre língua, discurso, ilusão, mito, política e história que ele articulou o sentido de opressão colonial presentes em suas peças.

Muitos críticos consideram a produção de Friel brilhante até meados da década de 1990, sendo as peças *Dancing at Lughnasa* (1990) – grande vencedora do *Tony Award* em 1992 e adaptada para o cinema em 1998 – e *Molloy Sweeney* (1994) – que ganhou uma produção no Brasil em 2006 – suas duas últimas grandes obras.

---

<sup>5</sup> “Plays Peasant and Unpeasant”, *Times Literary Supplement*, 17 mar 1972, p.306. “... deve depender do lento processo de desenvolvimento da mentalidade irlandesa, e moldará e será moldado pelos eventos políticos.” (Tradução nossa)

De fato, Friel enfraqueceu sua produção teatral no tocante aos temas pelos quais havia sido tão aclamado, mas não parou de escrever e encenar suas peças. Entre 1997 e 2003, ele produziu apenas três pequenas peças de um ato, duas delas adaptações de Chekhov, publicadas em 2002 como *Three Plays After*. Seu trabalho mais inovador desse período é *Performances* (2003), uma meditação sobre os medos do envelhecimento e o entrecruzar da vida, amor e arte, numa peça longa de um ato. O último trabalho de Friel é *The Home Place* (2005), uma peça mais uma vez ambientada em Ballybeg. No entanto, essa é a primeira vez que Friel escreve de forma direta sobre a experiência protestante, abordando os sinais de enfraquecimento da ascendência anglo-irlandesa durante o verão de 1878. *The Home Place* ganhou longas temporadas na Irlanda e na Inglaterra e, em setembro de 2007, estreou nos Estados Unidos.<sup>6</sup>

Neste trabalho, propomo-nos a analisar a peça *Translations*, que, dentre todas as produções de Friel, é a obra mais aclamada pelos críticos literários. Nela, uma pequena comunidade rural na Irlanda, Baile Beag, no condado de Donegal, está à beira de irreversíveis mudanças. A história se passa numa escola-rural, em 1833, durante o período em que o exército britânico está ocupado com o mapeamento da Irlanda, no intuito de anglicizar os topônimos do país. Os personagens esperam pela chegada da escola nacional, presenciam a mudança do nome de sua vila e se vêem na difícil tarefa de aprenderem a língua inglesa.

A questão da língua é o tema dominante em *Translations*. Entretanto, a peça discute mais do que isso. Ela apresenta questionamentos sobre a sociedade, sua fundação e identidade. A língua não se configura meramente como um meio de comunicação, mas como o elemento mais importante do desenvolvimento da cultura, da tradição, da história e do conhecimento.

---

<sup>6</sup> Ver lista completa das obras de Friel no *Apêndice*.

*Translations* foi o carro-chefe da Companhia de Teatro Field Day, cujo projeto era restabelecer a consciência política da arte literária irlandesa em relação às tradições da nação, do sujeito irlandês e sua língua, temas que se tornaram parte essencial da retórica republicana iniciada no final do século XIX e consolidada ao longo do XX. Nesses termos, *Translations* assumiu o manto de um clássico do teatro irlandês moderno.

Produzida em Derry, a peça é, em muitos aspectos, uma esplêndida e esclarecedora metáfora para a situação da Irlanda do Norte. Os propósitos em cultivar a consciência cultural e dispersar a apatia sócio-política no Norte são centrais à peça. No entanto, apesar das preocupações de Friel com a Irlanda contemporânea, a peça é uma versão bem elaborada da experiência irlandesa no período da colonização inglesa.

Desse modo, *Translations* se configura como uma releitura da relação colonial entre Irlanda e Inglaterra transposta para a situação contemporânea da Irlanda do Norte. Friel, por sua vez, no deslocamento histórico que realiza na análise crítica da sociedade atual, caracteriza-se pelas manobras do escritor pós-colonial. Nosso primeiro compromisso, então, é localizar *Translations* no contexto histórico de seu enredo, a fim de que possamos entender a representação do colonialismo e embarcar na leitura pós-colonial que a peça oferece no que diz respeito à situação do Norte.

Em seu processo de formação histórica pós-independência, a República da Irlanda sustentou um discurso que defendia sua condição de nação politicamente emancipada segundo critérios sócio-culturais. Na busca por romper os laços com a então metrópole inglesa, esse discurso evidenciava elementos constituintes do povo celta, pelos quais se pudesse traçar uma tradição histórica que conservava as singularidades irlandesas nesse novo cenário independente. Brian Friel propõe, junto à Field Day, re-avaliar os aspectos históricos e repensá-los à luz de um processo colonial imperialista que sufocou outras vozes na formação da Irlanda.

Passa-se, então, a questionar um discurso que se formou antes do processo de emancipação política, em 1922, e que se manteve até meados da década de 1970: um discurso que corroborava a constatação de que a Irlanda constituía-se em um povo formado ao longo da história e legitimador de sua nacionalidade, e suas instituições culturais lhe conferiam essa segurança.

No entanto, como aponta Terence Brown (2004), o que se viu no Estado Livre foi um autoritarismo resultante das reminiscências do poder imperial, agora invertido na forte presença da Igreja Católica e da censura, contribuindo para uma mentalidade que apenas perpetuou a pobreza cultural no país. A proposta de um renascimento irlandês, na qual a Literatura e a Cultura deveriam ser regidas pela diretriz de uma identidade nacional essencialmente gaélica, apenas mascarou a noção de identidade no século XX.

É disso que trata o Capítulo I do presente trabalho. Na primeira parte, focamos a história colonial da Irlanda, enfatizando o desenvolvimento discursivo da idéia de nacionalismo. A história tradicional irlandesa constitui o pano de fundo de *Translations*, e apontar as “estratégias” de seu processo torna-se essencial para a interpretação da peça na contemporaneidade da situação da Irlanda do Norte na década de 1970.

Para tanto, utilizamos os fundamentos de Benedict Anderson (1989) sobre a identidade nacional para analisarmos a formação do conceito de nação na Irlanda. À formulação de Anderson sobre a “comunidade imaginada” une-se a definição de Stuart Hall (2001) de cultura nacional como discurso. Nessa perspectiva, em que a nação é algo que produz sentidos, e, assim, um sistema de representação cultural, podemos nos questionar a respeito dos discursos e suas formações no tocante ao problema da identidade cultural e nacional. Desse modo, na segunda e na terceira parte, verificamos a idéia de “consciência nacional” na República revelada na proposta da Field Day, e como o discurso nacionalista afetou de modo

significativo a formação dessa consciência, resultando na potencialização da violência no Norte.

O Capítulo II trata da questão da história e seus processos discursivos. Apresentamos os episódios históricos nos quais Friel se baseou para escrever *Translations*, e discutimos o problema da junção entre história e literatura, a qual movimentou grande parte da crítica em relação à peça. Vistos, inicialmente, como duas frentes estruturadas por sistemas discursivos distintos, a utilização de fatos históricos na composição do texto literário suscita indagações sobre a representação histórica e suas implicações para o próprio conceito de “fato”, em contraposição à modalidade fictícia encontrada na literatura. Fundamentados na idéia de que o discurso histórico é perpassado pelos mecanismos da linguagem, verificaremos como a linguagem – matéria da qual se nutre o discurso e instrumento que comporta os significados produzidos pelo homem – afeta a formação do próprio discurso e determina a representação da realidade.

Assim, na segunda parte, trabalhamos a questão das formações discursivas, cuja definição, encontrada em Michel Foucault (2002), é entendida como um conjunto de enunciados que apresentam as mesmas regularidades e que determinam campos de sentido específicos a partir de espaços sociais historicamente determinados. Os estudos de Foucault sobre a natureza discursiva revelam as estratégias de sua construção e nos mostram como a escrita permite a Friel reformular a história em suas rupturas.

O poder do discurso, tanto no sistema colonial como no nacionalismo, é uma categoria que privilegia uma totalidade, que não enfatiza as diferenças internas nem trabalha com o que distingue os homens no espaço social. Com a presença do discurso colonial hegemônico na ideologia republicana – mascarada na extensão desse próprio discurso nas idéias nacionalistas –, surge a necessidade de um pensamento que reconheça o “outro” e que o permita se

manifestar. Em outras palavras, um discurso que crie um lugar para esse sujeito: o pós-colonialismo. Este será o foco do Capítulo III.

As culturas e literaturas pós-coloniais são constituídas de contra-discursos que tomam o lugar das práticas homólogas, e, dessa forma, oferecem meios de estratégias contra-discursivas ao discurso dominante. O discurso pós-colonial não procura subverter o dominador no exercício de tomar seu lugar, mas sim de desenvolver estratégias textuais que consomem seus próprios preconceitos.<sup>7</sup>

O pós-colonial, como o definimos, não significa “pós-independência” ou “após o colonialismo”. Ele é o discurso que começa do primeiro momento de contato colonial. O “pós”, melhor definido, carrega o sentido de “através”. É o discurso do qual se valem ex-colônias para exorcizarem um passado que se mantém vivo nas estruturas sócio-culturais por meio de um sistema velado. Nas palavras de DURING:

(...) post-colonialism is regarded as the need, in nations or groups which have been victims of imperialism, to achieve an identity uncontaminated by universalist or Eurocentric concepts and images. Here the argument becomes complex, since post-colonialism constitutes one of those Others which might derive hope and legitimation from the first aspect of postmodern thought, its refusal to turn the Other into the Same.<sup>8</sup>

O pós-colonialismo tem na estruturação de sua linguagem muito da conceituação do pós-modernismo, e com ele compartilha idéias essenciais para ambos os projetos. Como ressaltam Ashcroft *et al* (1995, p.117), o projeto pós-colonial de desmantelamento do binarismo Centro/Margem do discurso imperial é similar ao projeto pós-moderno da desconstrução do centralizado, das narrativas mestres logocêntricas. No entanto, como aponta DURING, o pensamento pós-moderno pode apresentar concepções conflitantes com o pós-

---

<sup>7</sup> Wilson Harris, 1985, p.127, apud TIFFIN, Helen. In: ASHCROFT *et al*, 1995, p.96.

<sup>8</sup> DURING, Simon. Postmodernism or Post-colonialism Today. In: ASHCROFT *et al*, 1995, p.125. (...) o pós-colonialismo é considerado como a necessidade, nas nações ou grupos que foram vítimas de imperialismo, de alcançar uma identidade não-contaminada pelos conceitos e imagens universalistas ou eurocêntricos. Aqui o argumento se torna complexo, já que o pós-colonialismo constitui um daqueles Outros que podem criar esperança e legitimação a partir do primeiro aspecto do pensamento pós-moderno, sua recusa em transformar o Outro no Mesmo. (Tradução nossa)

colonial, uma vez que, para o pós-modernismo, há a representação de todos os sujeitos por meio de discursos de poder igualitários, implicando o fato de o “outro” nunca poder se representar como o “outro”. É para a conceituação do pós-colonialismo e para as diferenças significativas entre os dois projetos – a possibilidade da aniquilação conceitual da condição pós-colonial – que voltamos nossa atenção na primeira parte do capítulo.

Na segunda parte, fundamentados em Homi Bhabha (1998), abordaremos as estratégias pós-coloniais de que se serve o escritor na representação do sujeito no tocante à definição de sua identidade cultural. A estratégia da diferenciação cultural é a que identificamos como constitutiva do embate cultural representado nos encontros discursivos entre os personagens de *Translations*. Essa estratégia envolve o mapeamento do discurso dominante, uma leitura e exposição de suas asserções ocultas, e o desmantelamento dessas asserções a partir do cruzamento cultural dos sujeitos. Somente por meio dela, afirma Bhabha, o sujeito tem consciência dos processos discursivos e, desse modo, torna-se capaz de subverter as posições sociais, garantindo sua representação em meio à reformulação de significados historicamente determinados.

Ainda, na terceira parte, fazemos uma breve introdução do pensamento neo-heideggeriano de George Steiner apresentado em seu livro *After Babel: Aspects of Language and Translation*, publicado em 1975. Tocamos no ponto do processo hermenêutico que envolve o ato de comunicação – e, mais precisamente, o ato de tradução –, cuja relação com a questão da instabilidade do signo defendida por Bhabha torna-se relevante, no contexto de *Translations*, no caso das trocas sógnicas que atravessam a leitura dos sujeitos em seus encontros culturais.

No Capítulo IV encontra-se a análise propriamente dita da peça, feita pela seleção de trechos – diálogos e rubricas – que julgamos serem representativas dos temas abordados nos capítulos I, II e III, como confirmação para as propostas neles contidas. Dividimos a leitura da

peça em duas partes. A primeira diz respeito à nossa proposta de um plano textual denotativo, ao qual corresponde a representação histórica da Irlanda colonial; a segunda se refere ao que chamamos de plano textual figurativo, ao qual corresponde a atualização da relação colonial entre Irlanda e Inglaterra transposta para o envolvimento discurso hegemônico entre a República e a Irlanda do Norte no final da década de 1970.

Na primeira parte, retomamos a visão neo-heideggeriana de Steiner e suas implicações para os valores ontológicos presentes na construção da identidade pelo viés do discurso nacionalista. Fazemos, aqui, uma ressalva quanto à obra de Steiner: as citações retiradas de *After Babel* entram no corpo do texto no original em inglês, seguidas, em nota de rodapé, da tradução publicada no Brasil em 2005. Isso decorre do fato de Friel ter consultado a versão em inglês de *After Babel* para a elaboração de *Translations*, assim como o caso de aparecer em inglês a utilização explícita de trechos do livro de Steiner nas falas de alguns personagens da peça.

Na segunda parte, analisamos a posição discursiva de cada personagem e a imagem que eles constroem do “outro” segundo as estratégias do estereótipo e da mímica colonial. Vemos, também, como a estratégia da diferenciação cultural, proposta por Bhabha, redefine as relações entre os personagens e aponta para uma consciência sobre a identidade cultural e nacional irlandesa.

Por fim, retomamos as questões essenciais do trabalho para que possamos apresentar suas considerações finais, bem como possíveis rumos de investigação que levariam a extensões deste estudo.

## *Capítulo Um*

---

O nacionalismo irlandês e sua revisão histórica

Edward Said, em *Cultura e Imperialismo*, ao tratar do tema do nacionalismo recorrente em povos sujeitos à ordem imperialista ou colonialista, formula um conceito do termo:

“Nacionalismo” é uma palavra que ainda designa todo tipo de coisas indiferenciadas, mas ela me serve bastante bem para designar a força mobilizadora que se aglutinou como resistência contra um império exterior de ocupação, por parte de povos que possuíam uma história, uma religião e uma língua comum.<sup>9</sup>

Na breve designação feita por Said, podemos destacar algumas palavras-chave que ajudarão a guiar nosso pensamento acerca do desenvolvimento da idéia de nacionalismo no caso irlandês. Ele cita “história”, “religião”, “língua comum”, todos como “força mobilizadora” de “resistência”. Esses cinco termos aparecem como critérios que se aplicam à situação histórica e social da Irlanda; são motes importantes que descrevem a cena do nacionalismo na Irlanda colonial, e aos quais nos ateremos, a princípio, a fim de traçar uma linha que os entrelace historicamente.

De fato, a “história”, a “religião” e a “língua comum”, aos quais Said se refere, não constituem, em si, o próprio nacionalismo. São, antes de tudo, o alicerce que fundamenta sua construção: são signos interligados em um mesmo discurso – o da causa nacionalista. A existência deles é uma pré-condição, um estágio anterior à resistência – o nativismo. O nativismo é o sentimento de amor à terra que surge quando o país colonizado ainda não se constituiu como Estado, mas seus habitantes já reconhecem uma força unificadora que age segundo interesses, tradições e sentimentos comuns. Os três signos atuam no nível político já no momento em que há uma identificação com um projeto maior, uma causa que seja capaz de unir os nativos como força mobilizadora a favor da luta por uma pátria, da reivindicação do direito de se constituir uma nação independente. A partir do momento em que a etapa do

---

<sup>9</sup> SAID, 1995, p.281-282.

nativismo é superada, temos o nacionalismo como tendência política reivindicadora, em oposição a uma situação de pressão ou opressão.

Nesse estágio, o nacionalismo surge como uma forte formação discursiva; no momento em que começa a ser praticado, reorganiza a realidade histórica de modo a permitir que seus discursos sustentadores se agrupem a fim de legitimar sua presença. Mas sua prática se esgota em si mesma caso não encontre “lugares” nos quais possa se inscrever e criar condições de desenvolvimento na esfera pragmática. É necessária a prática de uma cultura que organize e sustente experiências comuns e que seja capaz de criar sentidos e afiliações.

O nacionalismo é, portanto, o primeiro passo a caminho de uma consciência, de um reconhecimento. Essa consciência – a nacional – vem à tona quando os indivíduos se sentem parte de uma comunidade, exercendo práticas que os posicionem como elementos pertencentes a uma cultura, agindo na ordem natural e representando uma herança da memória comunal.

A prática, nessa acepção, nada mais é do que a própria cultura, que é responsável pelo desenvolvimento e cultivo da matéria e do espírito, por meio do conjunto de estruturas sociais, religiosas etc., manifestações que caracterizam os valores, símbolos e rituais em uma organização. A cultura é o respaldo do nacionalismo e o despertar do processo identitário.

Nesses termos, o conceito de nação se torna possível somente com a existência de uma cultura que sustente sua formulação. Aqui, guiar-nos-emos segundo duas propostas inter-relacionadas, e que nos servirão de modo apropriado para a discussão acerca do nacionalismo irlandês e o Estado independente. Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, nos diz:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a

nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas.<sup>10</sup>

Hall formula seu conceito de cultura nacional apoiado na proposta de Benedict Anderson sobre a idéia de nação, encontrada em *Nação e consciência nacional* (1989). Para Anderson, a nação é “uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana” (p.14).

O nacionalismo atingiu enorme notoriedade, como aponta o historiador Eric Hobsbawm, em *A era das revoluções* (2001), após a chamada dupla revolução do final do século XVIII. Na verdade, a bandeira erguida em favor de um movimento nacionalista se deu muito mais graças à Revolução Francesa do que à Revolução Industrial, principalmente na Irlanda colonial, que em nada sofreu relativo às mudanças sociais decorrentes do processo industrial, uma vez que se manteve completamente agrária até pouco depois do período de emancipação política do Estado Livre.

Como Anderson afirma, a nação é imaginada como soberana devido ao Iluminismo e à Revolução Francesa, cujos ideais abalaram a legitimidade das dinastias hierárquicas, instituídas de modo divino. Como veremos, na Irlanda não foi diferente, quando as idéias liberalistas começaram a ser utilizadas em nome da resistência e movimentos organizados. Mas ela é imaginada devido à noção de continuidade e tradição inquebrantáveis formulada por meio de uma história construída, possibilitada pelo discurso da cultura nacional. Como argumenta Hall, as instituições culturais, os símbolos e as representações conferem sentidos a um povo e com ele constroem identidades. A identidade nacional, encerrada na idéia de nação e na prática cultural, se afirma, nas palavras de Anderson, em um “tempo homogêneo e vazio” (1989, p.35), que nada mais é do que a consolidação do mito fundacional. Esse mito representa a história – dentre tantas outras que conectam o presente e o passado – que localiza

---

<sup>10</sup> HALL, Stuart, 2001, p.50-51.

a origem da nação, do povo e sua nacionalidade num passado tão distante que se perdem no tempo, não do tempo “real”, mas de um tempo “mítico”.

Para entendermos melhor o nacionalismo irlandês retratado na peça *Translations*, precisamos, primeiramente, conhecer a cultura nacional que serve de pilar para sua elaboração, assim como a concepção de identidade que aflorou na sociedade irlandesa no século XIX e se estendeu até os anos 1960, pois a obra de Friel reflete uma crise histórica que deve ser justaposta às revisões por ela geradas. Torna-se necessário voltar ao início de um nativismo consciente na Irlanda, ocorrido na época da Dinastia dos Tudor, com os subseqüentes conflitos gerados em nome das doutrinas religiosas envolvidas nos movimentos da Reforma e da Contra-Reforma. Esse sentimento crescente foi responsável pela formação, ao longo do século XIX, de vários grupos de resistência que, ora liderados por intelectuais, ora liderados por representantes do povo, lutavam pela expulsão dos ingleses do território irlandês e pela criação definitiva de um parlamento próprio.

No entanto, após a conquista da emancipação política, o problema não residiu numa política administrativa que procurasse novos rumos para um Estado livre e devastado economicamente por uma guerra civil. O problema continuou focado num propósito nacionalista que, em vários níveis, manteve a Irlanda presa a um passado fantasmagórico de lutas contra um eterno inimigo.

Essa política de autodefesa continuou inflexível até a década de 1960, quando começou a ser posta em questão a sua eficácia. Entretanto, foi na década seguinte que começou a sofrer críticas ferrenhas advindas de adeptos de um novo pensamento nas Humanidades, que passou a ser conhecido como “revisãoismo”. Os revisionistas, que procuravam apresentar uma releitura crítica da história irlandesa, eram, na sua maioria, literatos. Brian Friel era um dos dramaturgos que se encaixavam nessa categoria e, nesse

aspecto, *Translations* foi sua obra-prima, sugerindo uma leitura do nacionalismo histórico sob o viés de uma nova história crítica do nacionalismo.

Nesses termos, propomo-nos a analisar o desenvolvimento da mentalidade irlandesa não como a expansão de um ambiente genuíno, mas como um complexo processo de assimilação, ao final do qual a Irlanda passa a fazer parte das grandes correntes de culturas européias no século XX. Sean O’Faolain, em *The Irish*,<sup>11</sup> diz que os eventuais leitores de seu livro – principalmente os irlandeses – estarão acostumados à outra abordagem, a da tradicional concepção política nacionalista, que coloca a Irlanda sempre na posição defensiva contra inimigos estrangeiros. Como historiador, O’Faolain já antecipava, na década de 1940, a discussão alarmada pelos revisionistas décadas mais tarde, proporcionando debates sobre o destino da cultura irlandesa inserida nesse imaginário continuísta dos tempos coloniais. Como ele, analisamos a história do nacionalismo do ponto de vista da Civilização, “*which sees in the impact of all foreign influences not a political or even a military battleground but the battleground of a racial mind forced on each new occasion to struggle afresh with itself*”.<sup>12</sup>

Como herdeiros da cultura celta, os irlandeses demoraram a criar um senso político de coesão, o que contribuiu para muitos de seus fracassos políticos, facilitando invasões e conquistas de suas terras. Desse modo, nunca chegaram a oferecer grande resistência aos normandos e, principalmente, aos ingleses da dinastia Tudor.

Os descendentes dos celtas tampouco haviam formulado uma doutrina religiosa. Vivendo sempre em comunidades separadas, dificilmente conseguiriam reunir seu povo para uma prática conjunta. A salvo de doutrinas correntes na Europa, cultuavam seus deuses, mantendo uma forte relação com a natureza. O imaginário celta, assim como se passou com

---

<sup>11</sup> O livro de O’Faolain foi publicado pela primeira vez em 1947 pela editora *Pelican Books*, e passou a ser impresso pela *Penguin Books* a partir de 1969 como edição revisada.

<sup>12</sup> O’FAOLAIN, 1981, p.9. “... o qual enxerga no impacto de toda influência estrangeira não uma arena de lutas políticas e militares, mas a arena de uma mentalidade racial forçada a renovar-se, a cada nova ocasião, na luta consigo mesma” (Tradução nossa)

os gregos, foi responsável por trazer à mentalidade irlandesa propósitos épicos para a causa humana, refletindo possíveis fatos históricos remotos em termos do sobrenatural.

No momento em que o cristianismo é introduzido na ilha da Irlanda, sob o nome de São Patrício, o que vemos não é a supressão do paganismo; pelo contrário, ocorre o que O’Faolain descreve como um dos processos de assimilação mais importantes para a cultura irlandesa. Há a transformação do natural em santidade, um processo pelo qual o deus pagão se torna herói cristão, mas que, em vez de perecer, ganha continuidade na fusão da mitologia pagã com a hagiografia cristã, numa espécie de evemerismo às avessas.<sup>13</sup> A predominância imaginativa não é afetada pela chegada do cristianismo, gerando, assim, uma forte comunhão entre mito e história.

A luta interior entre liberdade intelectual e liberdade imaginativa moldou os três motes a que Said se referiu anteriormente, mas elas assumiram papéis trocados em sua formulação. A liberdade intelectual se encarregou, mais tarde, da religião, ao passo que a liberdade imaginativa formulou o sentido da história, ambas conectadas pela difícil tarefa relegada à língua. No momento em que a causa nacionalista passou a se identificar com a religião e esta, por sua vez, já oferecia segurança aos propósitos nacionalistas, historiadores vieram com uma “pseudo-história” engendrada da venda de sua mitologia heróica para fins patrióticos. Desse modo, a religião católica, apesar de ter sido formalizada com maior consciência durante período da conquista normanda, passa a ser a doutrina pura dos irlandeses.

O fato é que a religião católica, em um dado período da história, foi assimilada sem deixar traumas na memória coletiva dos irlandeses. A explicação para isso reside nas circunstâncias em que o catolicismo apareceu. Os normandos, sob o rei Henrique II e seus sucessores, no século XII, conquistaram a Irlanda sem o poderio militar utilizado pelos Tudor séculos mais tarde, e em poucas ocasiões demonstraram sua “presença” entre os nativos.

---

<sup>13</sup> O evemerismo é uma teoria hermenêutica da interpretação dos mitos, a qual admite os deuses da Antigüidade como personagens oriundos de uma realidade possível e que, pelos seus feitos e origens, passaram a ter atributos de divindade. Os doutores da Igreja utilizaram o evemerismo para desqualificar as crenças do paganismo.

O laço que uniu normandos e irlandeses foi a religião. Ela ainda não apresentava nenhuma consequência política direta e não tinha forças para unir os irlandeses em uma causa comum. Mas o fato de o catolicismo ter voltado a mentalidade irlandesa em direção a Roma e à Espanha foi crucial para o destino da Irlanda moderna. Esse movimento lhes deu o conhecimento de um mundo externo e a noção de afiliação, ambos essenciais para a canalização do conceito político de nacionalismo no século XIX.

Mas foi somente no século XVI que, pela primeira vez, de forma consistente e contraditória, a religião foi identificada com a resistência patriótica. Após a rainha Elizabeth I ter estabelecido o anglicanismo como religião oficial na Grã-Bretanha, o descontentamento veio por parte de famílias de descendência normanda. A revolta ocorreu por razões econômicas e contou com a ajuda da expedição de uma Bula Papal contra o reinado de Elizabeth I. Como aponta O'Faolain (1981, p.71), apesar de a revolta ter sido inspirada por motivos questionáveis, o episódio deu início a duas idéias que passaram a dominar de forma poderosa a mentalidade irlandesa: fé e terra natal. A revolta foi esmagada pela força britânica e foi seguida pelo primeiro grande assentamento das terras irlandesas, gerando insatisfação comum em relação aos ingleses e a semente de um emergente nacionalismo político contra o derramamento do sangue nativo.

O segundo grande assentamento das terras irlandesas ocorreu no final do século XVI e certamente foi o que teve maiores consequências: o da região norte de Ulster. Ele é de grande importância em termos históricos, uma vez que originou o problema moderno da repartição do território irlandês. A região foi tomada por colonizadores ingleses anglicanos e escoceses presbiterianos, formando uma província de protestantes exercendo o poder sobre uma maioria católica. Muitas das antigas famílias gaélicas permaneceram por um tempo em Ulster, mas poucas sobreviveram ao período de Cromwell.

Podemos dizer que foi durante a administração britânica de Cromwell que os irlandeses conheceram sua grande miséria. Podemos dizer também que a noção de uma história irlandesa, de um passado gaélico, fez-se tão importante quanto a religião nos tempos da Reforma. Foi a época em que as Leis Penais (*Penal Laws*) – ou os Códigos Penais (*Penal Codes*) – foram aplicadas de forma cruel. Segundo essas leis, os irlandeses não poderiam ter nenhum grau de envolvimento com o Parlamento ou a prática legislativa; sua pequena produção de manufaturados estava sujeita a altíssimas taxas alfandegárias no território inglês, desencorajando qualquer relação comercial e mantendo uma cultura agrária de subsistência; os católicos passaram a deter somente um quinto das terras irlandesas, destituindo quase por completo a aristocracia gaélica; e, principalmente, apenas os protestantes tinham o direito à educação. Esse quadro leva os camponeses à formação da escola-rural (*hedge-school*), cenário principal da peça *Translations*.

Em 1690, no episódio conhecido como a Batalha do rio Boyne, após o insucesso da Restauração da Dinastia Stuart, a Revolução Gloriosa terminou com a última tentativa irlandesa do possível retorno de um reinado católico. Embora o conflito não tenha sido em nome do que o vocabulário moderno chamaria de “independência”, ele foi importante para o considerável desenvolvimento da mentalidade irlandesa: começou-se a aprender que a sociedade é um complexo muitas vezes dissidente, e que havia modos de levar o sincretismo a uma síntese. O resultado, no entanto, foi o surgimento de uma nova ascendência, uma aristocracia conhecida como anglo-irlandesa, responsável culturalmente por iniciar a moderna e conflitante Irlanda de fala e escrita inglesas.

O que se passa a partir desse momento na história da Irlanda diz respeito à ambientação de *Translations*. Como já mencionado, essa pontuação histórica dos antecedentes da força nacionalista irlandesa é necessária para nossa compreensão do

imaginário trabalhado por Friel em sua peça, e que, numa perspectiva crítica pós-colonial, será refutado por um novo pensamento revisionista.

O primeiro movimento de resistência com valores nacionalistas ocorreu no ano de 1798. No entanto, mais uma vez, a iniciativa não veio da comunidade católica. Alguns anos atrás, havia-se formado um “partido patriota”, constituído de intelectuais que buscavam soluções, por meio da autonomia em termos de um novo nacionalismo protestante, para os problemas que ocorriam nos dois lados. Assim, em Belfast, entre presbiterianos dissidentes, foi fundada uma sociedade secreta conhecida como Irlandeses Unidos (*United Irishmen*), que objetivava, segundo O’Faolain, “*a brotherhood of affection and a communion of rights and a union of power among Irishmen of every religious persuasion*”.<sup>14</sup>

Entre protestantes anglo-irlandeses – e não entre os católicos da Irlanda gaélica – vemos nascer um ideal revolucionário estruturado em dois pontos: na idéia de superação das diferenças religiosas, em meio a um período de conturbadas disputas nas práticas da fé e suas associações; e numa propaganda política forte, advinda de um grupo que não desejava somente a solução temporária de um problema, mas a salvação definitiva de uma comunidade na exigência de um Parlamento próprio. Esses advogados da causa “emancipatória”, apesar de nenhum projeto sobre a natureza de um Estado ter sido estabelecido, tornaram-se os novos intérpretes da recém-formada nação norte-americana e dos ideais da nova França.

A Rebelião de 1798 não teria se tornado um episódio importante se não tivesse tido a participação de um herói: Theobald Wolfe Tone (1763–1798). Ao liderar os rebeldes nessa luta, Wolfe Tone presenteou os irlandeses com o primeiro herói da nova era democrática, tornando-se o modelo dos rebeldes, o grande protótipo no qual todos os revolucionários por virem se espelhariam. Em *Translations*, em meio aos problemas causados pela presença inglesa na gaélica vila de Baile Beag, o professor Hugh O’Donnell e seu amigo Jimmy Jack

---

<sup>14</sup> O’FAOLAIN, 1981, p.91. “... uma irmandade de sentimentos, uma comunhão de direitos e uma união de poder entre irlandeses de qualquer segmento religioso” (Tradução nossa)

recordam o episódio de 1798, um momento que incorpora à peça o sentimento dos grandes épicos gregos.

O Partido Patriota proporcionou aos nativos um aprendizado político que dominaria a imaginação popular. Eles se ativeram aos problemas da Inglaterra com seus inimigos estrangeiros – Estados Unidos, França, Espanha e Holanda – para formar uma força armada de voluntários protestantes, na tentativa de ganhar independência absoluta do Parlamento Irlandês. A memória desses voluntários entregou às massas o famoso lema “*England’s difficulty is Ireland’s opportunity*” (“A dificuldade inglesa é a oportunidade irlandesa”), com o implícito apoio à força física e a evidente falta de técnicas constitucionais.

Apesar do esforço, a rebelião não vingou, sendo esmagada pelo Exército Britânico com retaliações de todo tipo. No entanto, como aponta O’Faolain (1981, p.90), a possibilidade de os propósitos dos rebeldes alcançarem êxito era quase nula, uma vez que o Parlamento representava apenas os anglo-irlandeses, e não conseguiria reunir votos a favor da maioria católica, deixando-a a mercê da esfera política.

Vemos, então, que os grandes proponentes do nacionalismo, assim como ocorria em outros países, vinham das classes médias e, neste estágio inicial, das classes educadas. Como vimos, a educação na Irlanda estava condicionada segundo as Leis Penais impostas no século XVII, oferecendo-se somente à minoria protestante. Desse modo, a grande maioria da população não era alfabetizada. Os camponeses não tinham as idéias e a classe média não tinha força.

No entanto, outro grande episódio na história irlandesa viria a confirmar o pensamento de Hobsbawm quando ele afirma que “o analfabetismo não se constitui em um obstáculo à consciência política, mas não há de fato qualquer prova de que o nacionalismo do tipo moderno fosse uma poderosa força de massa exceto em países já transformados pela revolução dupla...” (2001, p.155-156) – e a Irlanda, por ser política e economicamente

dependente da Grã-Bretanha, se inclui na lista desses países, segundo o historiador. Para a grande massa campesina, o teste de nacionalidade ainda era a religião, e foi, pela primeira vez, em nome do catolicismo, que um grande passo para a futura emancipação política foi tomado.

Na verdade, não se tratou de uma rebelião, mas foi o único movimento nacional no Ocidente, organizado de forma coerente antes da Primavera dos Povos, em 1848, que foi genuinamente baseado nas massas. Esse movimento de revogação aconteceu sob a liderança de Daniel O’Connell (1775–1847), advogado demagogo de origem camponesa, e o único – até 1848 – dos líderes populares carismáticos que marcam o despertar da consciência política das massas até então atrasadas. Não estava ligada à pequena nobreza protestante e anglo-irlandesa, mas aos camponeses e à classe média baixa. A Associação Católica, criada em 1823, adquiriu o apoio das massas na luta pela Emancipação Católica, e desfrutou, de forma ambígua, da enorme vantagem da identificação com a mais forte portadora da tradição: a Igreja.

A posição contraditória adotada pela Igreja no movimento de O’Connell precisa ser explicada, pois será fundamental para entendermos sua atitude no Estado Livre. O maior Seminário Católico da Irlanda foi fundado em Maynooth, no ano de 1795, com o dinheiro do governo britânico. Naquele ano, muitos dos refugiados franceses naquela região eram professores buscando qualquer tipo de amparo. Eles acabaram se encaixando perfeitamente no quadro da instituição, já que a Irlanda, devido às Leis Penais, não podia oferecer aos seus seminaristas professores nativos qualificados. Ao assumirem suas posições na instituição, esses franceses radicados importaram uma escola de pensamento cujo aprendizado cultivou o espírito galicista entre o clero irlandês. Assim, na política, por meio do ódio ao espírito revolucionário e à devoção ao antigo absolutismo monárquico, os franceses preencheram a mentalidade de muitos sacerdotes irlandeses – principalmente por meio da luta de O’Connell

contra a Grã-Bretanha – com a crença de que os privilégios da Igreja deveriam estar a serviço do trono.

Após a abolição do Parlamento Irlandês e a criação do Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda, em 1801, a política da hierarquia irlandesa era a de demonstrar lealdade ao Trono na esperança de conseguir alguns alívios das Leis Penais. A Igreja não era a favor de uma revolução armada, mas tampouco podia deixar de levar em conta a luta constitucional de O’Connell em nome dos católicos. Temendo o fato de perder a confiança das massas, a Igreja diminuiu seu conservadorismo, mas somente até a conquista da Emancipação Católica em 1829. Com alguns dos poderes políticos devolvidos, a Igreja agora tinha uma dose de força constitucional nas mãos, reafirmando o que em muitos países já havia se desmantelado: a relação entre Igreja e Estado.

Como dito, Daniel O’Connell conseguiu a Emancipação Católica em 1829, e com isso tornou-se uma figura de grande peso para os irlandeses e para a força católica no país. Seu objetivo nunca foi uma revolução nem a independência nacional, apenas uma moderada autonomia para a classe média baixa irlandesa por meio de negociações com os liberais britânicos. Sendo assim, ele nunca foi de fato um nacionalista, e a principal crítica feita a ele pelos nacionalistas irlandeses posteriores foi a de que ele poderia ter incitado toda a Irlanda contra os britânicos, mas recusou-se a fazê-lo.

Deste ponto em diante na história da Irlanda, o movimento nacionalista passa a se concentrar na relação entre a religião e a história e língua irlandesas. O catolicismo já havia sido reafirmado e provou ser uma força motriz capaz de unir as massas a favor de uma causa comum. A história da Irlanda gaélica, por sua vez, já havia sido formulada, e ela era, em si, a própria religião. Entretanto, em seus famosos pronunciamentos, O’Connell levantara uma polêmica: a de que os irlandeses deveriam falar a língua inglesa se quisessem progredir. Ora, nesse cenário em que o catolicismo já fazia parte da história da Irlanda gaélica, não poderia

haver espaço para a língua colonizadora do ponto de vista dos nativos. Frente ao fracasso parcial da dominância minoritária protestante, os britânicos ainda tinham um trunfo na mão. Desde os primórdios das Leis Penais e a ascensão da aristocracia anglo-irlandesa, a Inglaterra já havia implantado uma estratégia colonizadora na esfera cultural: a língua inglesa. Apesar de os nativos católicos terem alcançado a emancipação, continuavam marginalizados social e culturalmente. Assim, a língua irlandesa não demorou a se tornar uma das grandes vertentes da causa nacionalista, principalmente após a Grande Fome.<sup>15</sup>

Na década de 1840, em meio a países que cresciam na nova economia industrial, os irlandeses ainda eram um povo cuja pobreza não tinha paralelo na Europa Ocidental. Após o início do cumprimento das Leis Penais, os irlandeses começaram a substituir os tipos anteriores e prevalecentes de agricultura pelo cultivo único da batata. Hobsbawm assim expõe o problema:

Visto que não havia emprego alternativo – pois a industrialização estava excluída – o resultado dessa evolução era matematicamente previsível. Quando a população tivesse crescido até os limites do último pedacinho de terra plantado de batatas haveria uma catástrofe. A escassez de alimentos e as enfermidades epidêmicas começaram uma vez mais a dizimar um povo. As más colheitas e as doenças das plantações na metade da década de 1840 forneceram apenas o pelotão de fuzilamento para um povo já condenado.<sup>16</sup>

A partir de então, os três vetores que mostrariam a direção do movimento nacionalista tornaram-se um só. Religião, história e língua comum precisavam ser trabalhados juntos se o ideal emancipatório quisesse ser alcançado. O assombroso resultado da Grande Fome não foi causado de forma direta pelas mãos britânicas, mas somente o fato de a população devastada ter sido em sua grande parte de descendência gaélica – já que os anglo-irlandeses desfrutavam de melhor posição econômica e não dependiam apenas da batata – redirecionou, mais uma

---

<sup>15</sup> A Grande Fome, causada por um fungo que atacou as plantações de batata, foi responsável, entre 1845 e 1848, pela dizimação da Irlanda gaélica. Estima-se que um milhão e meio de pessoas morreram e outras um milhão emigraram. Esse episódio foi o divisor de águas da história do país, dando início à Diáspora Irlandesa.

<sup>16</sup> HOBBSAWM, 2001, p.185.

vez, a mentalidade irlandesa contra os ingleses. De estimados seis milhões de habitantes, a perda de dois milhões e meio gerou um déficit na comunidade falante do irlandês.

Não há dúvidas de que se a Inglaterra tivesse empenhado sua vontade e seu poder de modo constante, a Irlanda poderia ter sido salva dos piores efeitos da catástrofe. Se a União, implantada em 1801, tinha algum significado, ela deveria ser capaz de providenciar o apoio consolidado de todo o reino para qualquer parte ameaçada do Reino Unido. A Irlanda continuava a ser tratada como entidade política separada; não era parte integral do acordo constitucional e era ignorada como realidade econômica.

Em outro âmbito, a Grande Fome foi um desastre para a língua irlandesa, assim como o foi a coincidência do episódio com a teoria de um nacionalismo cultural que queria preservar a língua no setor da nostalgia e da ignorância econômica. A luta pela independência continuava ainda sem atingir um plano intelectual, mas o político, apesar de recente, começou a fazer-se presente cada vez mais nas intenções dos irlandeses. As questões eram mais passionais do que racionais. O Fenianismo estava a todo o vapor na década de 1860, dando continuidade aos esforços dos Jovens Irlandeses (*Young Irelanders*) e dos Irlandeses Unidos de Wolfe Tone. Por essa época, o movimento feniano já era bastante conhecido pela resistência oferecida aos ingleses no meio campesino.<sup>17</sup>

O impasse que havia sido criado pela situação da língua irlandesa após a Grande Fome foi um grande motivador na luta política a partir de então. A propaganda que embasava o movimento dos Jovens Irlandeses, por meio das palavras de Thomas Davis,<sup>18</sup> havia quase se perdido no calor da crise. Toda a propaganda pela preservação do que havia restado da língua irlandesa, pela reformulação da identidade nacional, pela fusão de elementos mistos do povo

---

<sup>17</sup> O Ciclo Feniano tem início a partir de 1858, quando o substantivo “feniano” é adotado como alternativa para o *Irish Republican Brotherhood*, uma sociedade secreta revolucionária dedicada a derrubar a autoridade inglesa na Irlanda. O termo deriva do irlandês *Na Fianna Éireann* que, na mitologia celta, era um grupo de guerreiros formado para proteger a Irlanda. O ativismo feniano nas ilhas britânicas teve seu auge em 1866-1867.

<sup>18</sup> Thomas Osborne Davis (1814–1845): escritor e político irlandês, foi organizador e poeta do movimento dos Jovens Irlandeses.

irlandês em uma unidade cultural, conseguiu ser recuperada e levada adiante pelos nacionalistas. Porém, o que ainda parecia não ter ocorrido a eles era que os problemas da economia irlandesa e os problemas de identidade cultural estavam relacionados.

O peso dos argumentos de Daniel O'Connell e, principalmente, da Igreja Católica, estava sempre ao lado de uma política de fala inglesa, embora, como já dito, a Igreja desejasse afirmar a língua irlandesa como possessão específica do catolicismo. O intuito era o de enfatizar a presença católica no mundo anglo-saxão de maioria protestante.

O que vemos florescer, entre a década de 1880 e o início do Estado Livre em 1922, são duas correntes posicionadas em âmbitos diferentes em relação à luta nacionalista. A primeira, representada pelos movimentos da Liga Gaélica e da Irlanda Irlandesa, dedicavam-se ao renascimento da língua irlandesa, a qual acreditavam ser a grande força que atingiria o âmbito político. Este nacionalismo político, predominantemente católico por natureza e gaélico por aspiração, estava preparado para determinar o mundo anglo-irlandês como a cultura alheia a uma sociedade fortificada. Suas doutrinas sustentavam que a autêntica identidade nacionalista cultural era gaélica e católica por excelência, da qual o protestante de fala inglesa não poderia fazer parte.

A segunda corrente apareceu como um aspecto da dinâmica beligerante do final da sociedade colonial, e se formou pela participação de descendentes de donos de terras anglo-irlandeses. Desde 1829 e o Ato de Emancipação Católica, a elite protestante e sua política unionista tinham enfrentado crises recorrentes. A Fome da década de 1840, a guerra por terras (*Land War*) da década de 1880 e a ameaça de Projeto de Lei de Autonomia (*Home Rule Bill*) de 1886 tinham incitado uma antiga e segura casta a avaliar seu futuro com menos serenidade. Assim, esses protestantes procuraram popularizar uma visão de identidade irlandesa que pudesse atenuar os rígidos contornos da política, da classe e do sectarismo, no benigno fulgor da cultura. Esse interesse no âmbito cultural foi responsável pelo renascimento literário

irlandês, guiado pelas mãos de escritores como Standish O’Grady, W. B. Yeats, George Russell (AE) e Lady Gregory.<sup>19</sup> Eles escreviam sobre uma Irlanda antiga, heróica e magnificente em auto-sacrifício, na qual a unidade da cultura se manifestava num paraíso pagão, mítico e rural.

The Irish Literary Revival was a movement that sought to supply the Ireland of the late nineteenth and early twentieth centuries with a sense of its own distinctive identity through the medium of the English language. This movement’s main writers and thinkers believed that a general awareness of the splendours and riches of Gaelic literary antiquity and of the residual fires of the Gaelic way of life (...) would generate a sense of national self-worth and of organic unity, which would give to the political struggle a dignity and purpose it would otherwise lack.<sup>20</sup>

As duas correntes viriam a ser de extrema importância na definição dos passos tomados na gênese do Estado Livre, pois nasceria uma concepção de identidade nacional e cultural a partir da fusão de elementos dessas duas frentes. Nessa conjuntura, a Igreja Católica na Irlanda exerceu um papel fundamental no manuseio dessas doutrinas a seu favor. Em outras palavras, ela foi o principal agente manipulador da ideologia nacionalista no Estado Livre.

Quando, em 1916, no episódio conhecido como a Rebelião da Páscoa (*Easter Rising*), os ideais mais eficazes de cada corrente já estavam unidos na liderança de James Connolly, Patrick Pearse e Michael Collins.<sup>21</sup> O Partido Irlandês perdia força, e o grupo Sinn Féin

---

<sup>19</sup> Standish James O’Grady (1846-1928): escritor, jornalista e historiador.

William Butler Yeats (1865-1939): poeta e dramaturgo, também escreveu prosa e ensaios. Prêmio Nobel de Literatura em 1923.

George William Russell (pseudônimo “AE”), (1867-1935): poeta e reformador social. Editou o *Irish Homestead* e o *Irish Statesman*.

Lady Augusta Gregory (1852-1932): dramaturga e diretora de teatro, escreveu comédias sobre a vida camponesa irlandesa e traduziu e adaptou sagas irlandesas para narrativas.

<sup>20</sup> BROWN, T., *Cultural Nationalism (1880-1930)*, p.516-517. In: DEANE, S., 1991. O renascimento literário irlandês foi um movimento que procurou suprir a Irlanda do fim do século XIX e início do XX com uma noção de identidade distinta por meio da língua inglesa. Os principais escritores e pensadores desse movimento acreditavam que um conhecimento geral dos esplendores e riquezas da antiguidade literária gaélica e dos resíduos do modo de vida celta... gerariam um sentimento de validade nacional e de unidade orgânica, o que daria à luta política dignidade e propósito que de outro modo faltariam. (Tradução nossa)

<sup>21</sup> James Connolly (1868-1916): autor e líder unionista, foi o mais importante socialista irlandês. Fundou o Partido Republicano Socialista Irlandês, em 1898, mas não teve êxito ao tentar reconciliar o socialismo e o nacionalismo.

rapidamente ganhava expressão.<sup>22</sup> Em abril daquele ano, em meio à Primeira Guerra Mundial – e principalmente em meio à trégua no Parlamento britânico em relação às propostas feitas pelo Partido Irlandês presentes em mais um Projeto de Lei de Autonomia – ocorreu a rebelião da Páscoa. Agindo segundo o lema dos Irlandeses Unidos, James Connolly, líder do então aspirante Partido Trabalhista e fundador do Exército Civil Irlandês, conduziu o levante em Dublin. A rebelião foi mal-sucedida, mas, com as execuções de Connolly e Pearse, os irlandeses ganharam outros heróis. Baseado em seus esforços, a Irlanda chegaria à independência em 1922.

A luta do episódio da Páscoa foi inspirada em grande parte pelo renascimento literário. Os conflitos armados em nome de uma nação livre, católica e gaélica, atingiram enorme fervor devido ao resgate dos grandes heróis, dos mitos irlandeses e das sagas épicas que preenchiam o antigo imaginário e as novas expressões literárias dos escritores anglo-irlandeses.

Esse “nacionalismo cultural” de fins do período colonialista operou como uma força distinta do nacionalismo político, embora estivesse intimamente envolvido com ele; significou a convicção segundo a qual a essência e espiritualidade de um povo são tidas como subsistentes em sua cultura, a ela conectadas pela Antigüidade e pré-história. Esse nacionalismo cultural serviu como adjunto para uma luta direcionada em grande parte aos interesses de um nacionalismo político, cujo objetivo era apenas a independência legislativa. A relação entre as duas forças funcionou nessa ordem: o nacionalismo cultural ofereceu um fundamento lógico segundo o qual a luta política pela independência poderia ser levada a cabo com um sentido de justificativa.

---

Patrick Henry Pearse (1879-1916): advogado e educador, foi membro da Liga Gaélica; uniu-se à militância nacionalista, fundou o *Irish Volunteers* e foi comandante-geral das forças republicanas em 1916.

Michael Collins (1890-1922): notável líder da força republicana na guerra civil anglo-irlandesa. Lutou pelo Sinn Féin, mas ficou a favor do Tratado Anglo-Irlandês em 1921, perdendo o apoio dos republicanos.

<sup>22</sup> Sobre o Sinn Féin, ver nota 15 deste capítulo.

Após a rebelião de 1916, o único grupo que se manteve forte politicamente foi o nacionalista Sinn Féin.<sup>23</sup> No entanto, o grupo não desfrutava do apoio da Igreja Católica, sofrendo acusações que o responsabilizavam pelo derramamento de sangue do povo irlandês. Quando da criação do Primeiro Dáil em 1919,<sup>24</sup> seus membros não haviam tido tempo para discussões intelectuais a respeito de como seria a formação da nova Irlanda. Arthur Griffith (1871-1922), líder do propagandista Sinn Féin, não contestou a eleição que criou o Dáil e, do mesmo modo, retirou o partido das eleições de 1921, a qual formulou o Segundo Dáil, que votou a favor do Tratado responsável pela criação do Estado Livre.

Quando o Tratado Anglo-Irlandês saiu, os nacionalistas se opuseram às suas restrições e, principalmente, à separação do território em duas partes, pois objetivavam à causa das duas Irlandas unidas e livres. De acordo com o Tratado, os vinte e seis condados que estavam abaixo de Ulster se tornavam o Estado Livre da Irlanda, enquanto os seis condados restantes que abrigavam a maioria da população protestante tornavam-se a Irlanda do Norte. Assim, em junho de 1922, irrompeu uma guerra civil entre o Exército do Estado Livre e o Exército Republicano Irlandês (IRA) do Sinn Féin.

Após onze meses de conflito, o IRA se rende e, em 1923, o Estado Livre da Irlanda (que passa a ser reconhecida como República somente em 1949) e a Irlanda do Norte seguem caminhos diferentes: o sul, política e economicamente livre, de população em sua grande maioria católica e agrária, e o norte, atrelado à Grã-Bretanha, de população na maior parte protestante e de considerável economia industrial.

---

<sup>23</sup> Sinn Féin: em irlandês gaélico, sinn = we, féin = self (“We Ourselves”; em português, “Nós Mesmos”). Grupo político formado por Arthur Griffith em 1902, começou a ter forte impacto após a rebelião de 1916, vencendo as eleições de 1918, com Éamon de Valera na presidência. Seu poder diminuiu após 1926, quando de Valera se desligou do Sinn Féin e fundou o Fianna Fáil, o qual absorveu a maioria dos membros do Sinn Féin. O partido, entretanto, continuou como força política do Exército Republicano Irlandês (IRA), apoiando ativamente a unificação irlandesa.

<sup>24</sup> Dáil Éireann: em irlandês gaélico, “diet of Ireland” (em português, “dieta da Irlanda”). É o Parlamento da República da Irlanda, o qual, a partir de 1937, começou a denominar o Primeiro Ministro de *Taoiseach*.

O principal foco da análise que se segue é a história intelectual e cultural da Irlanda desde sua independência, uma vez que Brian Friel remonta sua crítica pós-colonial ao século XIX em função da situação sócio-histórica vivida pela Irlanda do Norte na década de 1970, como consequência da presença de uma imagem da República forte política e culturalmente, responsável por ameaçar a integridade nortista ao gerar novos questionamentos separatistas. Consideraremos essa imagem como decorrência de uma mentalidade nacionalista mal desenvolvida no período anterior à emancipação política e persistente nos seus erros na busca por uma identidade nacional após 1922. Ao detectar o delineamento de novas formações discursivas no Estado Livre, poderemos entender o conjunto de representações envolvidas em *Translations*, representações estas que devem ser analisadas segundo o corpo discursivo da crítica revisionista da década de 1980 e as relações estabelecidas entre as esferas do social, do histórico e do cultural que passaram a integrar uma consciência literária.

Torna-se necessário, desse modo, estabelecer uma linha de estudo da história social da Irlanda moderna, pois o seu não delineamento sugeriria que a cultura – o empreendimento intelectual e o debate – possui uma vida completamente independente da realidade social em que ocorre. Sendo assim, estaríamos negando a própria natureza discursiva. Ideologias, idéias, símbolos, literatura – enfim, cultura – são fatos sociais, afirma Terence Brown (2004, p.xi), do mesmo modo como as plantações de batata e as indústrias o são, e só podem ser compreendidos dentro do mundo material no qual ganham vida. Nossa preocupação, nesta segunda parte da história da formação da sociedade irlandesa, é a análise de como determinadas idéias, imagens e símbolos proporcionaram à República uma noção de identidade nacional.

O período pós-independência foi uma era de intenso debate sobre a natureza e o futuro da sociedade irlandesa. Em um Estado nascido da violência e dividido por questões e discussões amargas, as guerras literária e cultural determinaram o que significava ser irlandês e o que era possível à Irlanda alcançar.

O governo do Estado Livre, em meio à situação devastadora de sua economia, embarcou numa política cultural radical, em um momento histórico que apresentava condições desfavoráveis para essas atitudes. Esse compromisso particular, no entanto, tornou-se compreensível quando notamos que o governo, ansioso para estabelecer sua legitimidade em face ao descompromissado zelo republicano, tinha, no renascimento da língua irlandesa, uma causa de excepcional autenticidade nacionalista. Afinal, era uma sociedade cerceada por diversos problemas, mas preocupada em alcançar uma vida independente e distinta.

Como dissemos anteriormente, a instituição responsável pelo redirecionamento ideológico já no início do Estado Livre foi a Igreja. O entrelace entre Igreja e Estado, que havia se fortalecido na causa de Daniel O’Connell, agora se confirmava na prática política. O novo discurso engendrado nos planos do catolicismo foi eficaz durante os cinquenta anos seguintes, e buscou sua consolidação por meio de várias estratégias na prática cultural.

O pilar central nesse novo contexto foi o renascimento da língua irlandesa, uma política segundo a qual se tornava obrigatório o aprendizado da língua em todos os setores educacionais. A ex-língua colonizadora, o inglês, aos poucos seria banida do aprendizado, no intuito de que, com o passar do tempo, estaria extinta da vida social. A repulsa em relação à língua inglesa – tão aspirada pela Igreja no final do século XIX – se deu devido ao movimento do renascimento literário. O movimento dos escritores protestantes visava impregnar a sociedade com valores pagãos, o que, a essa altura, era completamente descartado pela presença do catolicismo na Irlanda. Assim, a língua inglesa passou a ser identificada com as

“heresias” do mundo moderno, proliferando o pensamento, do mesmo modo, para o âmbito econômico.

Os ideais do movimento literário continuaram a ser amplamente apoiados no setor cultural do Estado Livre. No entanto, a literatura deveria estar a serviço da afirmação da identidade nacional, e isso significava “contra-atacar” a Inglaterra em seus valores e modo de vida. Como aponta Terence Brown, “*the revival attempt therefore, despite its apparent radicalism, can be seen as rather more a reactionary expression of the deep conservatism of mind that governed public attitudes in the period than as a revolutionary movement*”.<sup>25</sup>

De fato, o conservadorismo da Igreja podia ser conferido pela postura dogmática de um editorial no *The Catholic Bulletin* já em 1924, revelando ser sintomático da introversão cultural de uma ideologia nacionalista.

The Irish nation is the Gaelic nation; its language and literature is the Gaelic language; its history is the history of the Gael. All other elements have no place in Irish national life, literature and tradition, save as far as they are assimilated into the very substance of Gaelic speech, life and thought. The Irish nation is not a racial synthesis at all; synthesis is not a vital process, and only what is vital is admissible in analogies bearing on the nature of the living Irish nation, speech, literature and tradition.<sup>26</sup>

O conteúdo do *Catholic Bulletin* expressava-se contra os escritores irlandeses marcados pela imoralidade estrangeira e filosofia pagã. O periódico, que chegou a menosprezar os trabalhos de George Russell (AE) e James Joyce, publicou, na ocasião da entrega do Prêmio Nobel a W. B. Yeats em 1923, um artigo demonstrando sua xenofobia em relação a irlandeses que escreviam em inglês, acelerando o processo que exigiria o comitê de Censura:

---

<sup>25</sup> BROWN, T., 2004, p.57. A tentativa do renascimento, portanto, apesar de seu aparente radicalismo, pode ser vista mais como uma expressão reacionária do profundo conservadorismo da mentalidade que governava as atitudes públicas no período do que um movimento revolucionário. (Tradução nossa)

<sup>26</sup> *Catholic Bulletin*, vol. XIV, no. 4 (24 April 1924), p.269. Apud BROWN, 2004, p.52-53. A nação irlandesa é a nação gaélica; sua língua e literatura é a língua gaélica; sua história é a história do homem celta. Não há lugar para qualquer outro elemento na vida, literatura e tradição nacionais irlandesas, exceto quando for assimilado pela verdadeira substância da fala, vida e pensamento gaélicos. A nação irlandesa não é em nada uma síntese racial; a síntese não é um processo vital, e somente o que é vital é admissível em analogias que se sustentam na natureza da nação, fala, literatura e tradição irlandesas existentes. (Tradução nossa)

It is common knowledge that the line of recipients of the Nobel Prize shows that a reputation for paganism in thought and work is a very considerable advantage in the solid annual race for money, engineered as it always is, by clubs, coteries, salons, and cliques. Paganism in prose or in poetry has, it seems, its solid cash value: and if a poet does not write tawdry verse to make his purse heavier, he can be brought by his admirers to where the money is, whether in the form of an English pension, or in extracts from the Irish taxpayer's pocket, or in the Stockholm dole.<sup>27</sup>

Em 1926, a Igreja mostrou enorme apoio e empenho na criação do Comitê de Censura, que viria a operar de forma rígida até fins da década de 1950.

O nacionalismo cultural sob a regência da Censura desautorizava qualquer manifestação artística que envolvesse temas considerados perigosos, como o sexo, o adultério e o paganism. Estava proibida a publicação de produções em língua inglesa e qualquer assunto relacionado à “presença” inglesa no território irlandês, de modo que apenas expressões de caráter estritamente gaélico estavam livres da Censura.

Em comparação, essas décadas se tornaram a versão irlandesa da Idade das Trevas, um período no qual o cerco da cultura irlandesa, tão desejado pelos nacionalistas de 1916, foi enfim alcançado. O grande crime instaurado pela Censura não foi os danos causados aos escritores, nem a dificuldade em encontrar as obras banidas, mas a perpetuação da pobreza cultural no país como um todo, deixado-o às margens da arte contemporânea.

Brian Friel coloca em discussão, em *Translations*, este sentimento de nacionalismo e identidade cultural, mantido até meados de 1960. No entanto, as raízes do desenvolvimento de sua visão política acerca da ideologia incrustada na sociedade irlandesa de sua época podem ser encontradas quatro décadas antes da primeira apresentação da peça. Na década de 1940, temos um dos precursores do revisionismo histórico que viria a ocorrer a partir da década de

---

<sup>27</sup> *Catholic Bulletin*, vol. XIV, no.1 (24 January 1924), p.6. Apud BROWN, 2004, p.61-62. É de conhecimento comum que a linhagem de beneficiários do Prêmio Nobel demonstra que uma reputação pelo paganism no pensamento e no trabalho é uma vantagem bastante considerável na consistente corrida anual por dinheiro, maquinado como sempre é por associações, círculos sociais, galerias de arte e “panelinhas”. O paganism na prosa e na poesia tem, assim nos parece, seu sólido valor de dinheiro: e se um poeta não escreve versos de mau gosto para tornar sua carteira mais cheia, ele pode ser levado por seus admiradores ao lugar onde o dinheiro se encontra, seja na forma de uma pensão inglesa, ou em extratos do bolso do contribuinte irlandês, ou em subsídios financeiros. (Tradução nossa)

1970. Sean O’Faolain foi um dos pensadores que começaram a perceber a função da história no sistema discursivo de sua época, remontando sua crítica de modo incisivo à época dos revolucionários de 1916.

Para O’Faolain, os problemas culturais enfrentados no Estado Livre eram decorrentes da má formulação dos princípios nacionalistas e do modo como esses princípios foram utilizados em nome da emancipação política, principalmente em relação ao poder instituído à literatura. A crença de que a literatura pudesse servir ao povo ao revelar em suas páginas sagradas a verdadeira alma celta, escondida pelas aparências contemporâneas sob o manto da convenção, de uma sociedade rural, significava que os escritores envolviam as lendas e mitos com poderes simbólicos. Segundo Terence Brown:

In seeking as cultural nationalists the essence of the Irish people in the past, in mythology, in an ancient rural civilization, the writers of the Irish Literary Revival revealed themselves as profoundly reactionary, their conservatism seeking confirmation in aristocratic, all too literary nostalgias about race and religion. The Irish people were not the contentious, sectarian, democratic, modernizing men and women encountered daily in the streets, but a heroic Celt race, sublimely unfitted for the squalid compromises of the modern world.<sup>28</sup>

Nesse sentido, os nacionalistas culturais foram, de certo modo, responsáveis pela não continuidade do que estava prestes a se tornar um pensamento frutífero na auto-compreensão da identidade irlandesa. Segundo Luke Gibbons, o caminho para essa auto-compreensão sairia da doutrina dos seguidores da Liga Gaélica, principalmente das mãos de James Connolly, na rebelião de 1916. Connolly, antes do levante, havia começado a árdua tarefa de estabelecer um movimento de caráter socialista na Irlanda, que não chegou a amadurecer no cenário pós-1916.

---

<sup>28</sup> BROWN, T. Cultural Nationalism (1880-1930), p.520. In: DEANE, S., 1991. Ao buscar, como nacionalistas culturais, a essência do povo irlandês no passado, na mitologia, numa antiga civilização rural, os escritores do Renascimento Literário Irlandês mostraram-se profundamente reacionários, seus conservadorismos buscando confirmação em nostalgias aristocráticas e literárias sobre raça e religião. O povo irlandês não eram os homens e mulheres contenciosos, sectários, democráticos e modernos encontrados diariamente nas ruas, mas uma raça celta heróica, sublimemente deslocada para os sórdidos acordos do mundo moderno. (Tradução nossa)

Gibbons localiza em Connolly o nascimento de um pensamento marxista que parece ter aberto um caminho para O’Faolain formular sua crítica. Para Gibbons, “*this emphasis on concrete historical practice, rather than on the refinement of theory, complemented another aspect of Connolly’s Marxism, namely his tendency to look towards the (historical) nation rather than (abstract) state as the focus for political mobilization*”.<sup>29</sup> De fato, O’Faolain argumentava que a nacionalidade irlandesa não era um construto político, um caso de governo ou de estado, mas, em vez disso, o legado de uma nação duradoura que havia existido na Irlanda antes da conquista normanda. A noção de continuidade era central, uma vez que uma tradição inquebrantável, estendendo-se aos primórdios do povo celta, era necessária para assegurar a legitimidade da reivindicação irlandesa por uma nação independente. Supostamente, uma das dificuldades, na época de Connolly, em manter a crença numa tradição ininterrupta era a de que ela parecia ir contra um outro princípio básico da fé nacionalista: o de que a conquista inglesa havia desarraigado e corrompido uma próspera cultura nativa.

A leitura que O’Faolain fez do processo do pensamento nacionalista em vigência na sua época foi primordial para o entendimento da história como agente transformador ao invés de preservador, tornando possível uma consciência das rupturas e descontinuidades na tradição irlandesa. Assim, era possível permitir um elemento de descontinuidade na herança nativa, e construir a “comunidade gaélica” como um composto de raças, povos e credos. Entretanto, com a supressão cultural que se seguiu com a fundação do Estado Livre, esta versão da nação se tornou mais difícil de sustentar.

Os esforços de O’Faolain no campo intelectual não suscitaram enormes contestações, tampouco desencadearam, de imediato, um novo grupo ou corrente de pensamento. Isto viria

---

<sup>29</sup> GIBBONS, L. “Constructing the Canon: Versions of National Identity”, p.953. In: DEANE, S., 1991. Essa ênfase na prática histórica concreta, em vez do refinamento da teoria, complementou um outro aspecto do marxismo de Connolly: sua tendência em olhar para a nação (histórica) em vez de para o estado (abstrato) como foco para a mobilização política. (Tradução nossa)

a acontecer somente no final da década de 1960, em circunstâncias de conflito envolvendo as duas Irlandas.

Os problemas entre a República e a Irlanda do Norte começaram a se intensificar a partir de 1965, quando o Primeiro Ministro Sean Lemass visitou o Primeiro Ministro da Irlanda do Norte, Terence O'Neill.<sup>30</sup> No encontro entre os políticos, ficou aparente a imagem de duas Irlandas que apagavam décadas de um passado incerto em nome de uma cooperação econômica, a qual quebraria as barreiras entre os dois países em vários níveis.

No entanto, em 1968, irrompeu um protesto violento na Irlanda do Norte, que desencadeou os terríveis conflitos civis da década seguinte e a campanha de guerrilha contra o estado britânico pelo IRA nos seis condados do Norte. É importante ressaltar o fato de que a violência surgiu como consequência do dinamismo daquela região, e não como resultado de uma campanha iniciada na República, apesar de ter reunido grande apoio no sul posteriormente. Segundo Terence Brown (2004, p.268), a população da República enxergou nessa onda de violência no Norte um alarme, pois não somente a crise nortista exportaria a violência para o sul como também a minoria nacionalista católica do Norte desafiaria o governo republicano em nome da reunificação, ameaçando sua estabilidade política. Desse modo, a República teria de escolher entre o compromisso com o fim da partição, que era subjacente à tradicional ideologia nacionalista, e o mais recente compromisso com a primazia dos valores econômicos.

Na década que se seguiu, os conflitos no Norte atingiram o apogeu, e tivemos as chamadas “Perturbações” (*The Troubles*). O termo foi usado para descrever esse período de violência envolvendo organizações paramilitares, o RUC (*Royal Ulster Constabulary*) e o Exército Britânico. Entre os conflitos mais relevantes, podemos destacar: o episódio do “Domingo Sangrento” (*Bloody Sunday*), na cidade de Derry, em 1972; o fracasso do Acordo

---

<sup>30</sup> Sean Lemass (1899-1971), foi *Taoiseach* de 1959 a 1966 pelo Fianna Fáil.

de Sunningdale, em 1974, quando os protestantes e a população unionista recusaram uma administração compartilhada em Belfast e um Conselho da Irlanda, o qual trataria de problemas gerais dos dois países; o bombardeamento de Birmingham pelo IRA, em 1974; a acusação sobre a Inglaterra por tratamento desumano de prisioneiros, relatado pela Irlanda à Corte Européia de Direitos Humanos, em 1976; e o assassinato de Lord Mountbatten (1900-1979), primo da rainha Elizabeth II, pelo IRA em 1979.

Todavia, o conflito no Norte não estimulou um redirecionamento ideológico na República. Ao longo de uma década de violência e um vácuo político nos seis condados, o estado sulista manteve o compromisso com o progresso econômico, ignorando o máximo possível os problemas vizinhos.

O descaso da Irlanda em relação a sua contraparte nortista suscitou uma série de debates sobre o republicanismo nacionalista e os conflitantes imperativos ideológicos que nortearam as atitudes da República na década de 1970. Uma figura instrumental foi o historiador e crítico Conor Cruise O'Brien (1917 – ), que criou certa clareza no pensamento sulista sobre a comunidade protestante no Norte.

O'Brien retomou, embora com mais pungência e êxito, os questionamentos já abordados por Sean O'Faolain na década de 1940. Obviamente, o cenário sócio-histórico em que O'Brien se encontrava era bem mais favorável ao sucesso de seu pensamento crítico, não somente devido aos conflitos no Norte, mas porque cinquenta anos após a independência, gerações de irlandeses já haviam sucedido, e a atual encontrava-se distante dos ideais nacionalistas dos revolucionários de 1916.

Assim, artigos revisionistas começaram a aparecer com frequência em periódicos, jornais e revistas acadêmicas. Uma noção de que a realidade social da Irlanda contemporânea pouco refletia as aspirações dos mártires da rebelião de 1916 provocou debates sobre a

natureza do “Domingo de Páscoa”, incluindo o questionamento aberto dos heróis da revolução.

A argumentação de O’Brien não se deteve ao caráter especulativo, e quando o historiador lançou mão de ares mais polêmicos e tendenciosos, o revisionismo atingiu grandes proporções no ambiente acadêmico. Para O’Brien, o problema não residia nos fundamentos da revolução, mas antes na sua própria formulação histórica; em outras palavras, na sua construção como história.

Implicit (...) was a humane repugnance for the fact that canonical historical understanding in Ireland should have cast aside as irrelevant to the nation’s story so many Irishmen and women and should have elevated to sacred heights only those few who rose in violence against the oppressor. That history in Ireland should be simply a narrative of sacred, repeated events culminating in the violence of the Rising (...) [as] a travesty of historical imagining.<sup>31</sup>

Conor Cruise O’Brien executou sua investida na história nacionalista republicana com grande sutileza e habilidade literária. Terence Brown (2004) chega a dizer que O’Brien também foi tendencioso, pois como membro do Partido Trabalhista em coalizão com o Fine Gael,<sup>32</sup> ele tinha razões concretas para direcionar a consciência histórica irlandesa para longe das doutrinas ortodoxas do republicanismo, as quais eram herança ideológica do Fianna Fáil.<sup>33</sup> Seja como for, O’Brien distinguiu a história propriamente dita da corrente literária na história irlandesa. Para ele, a história estava mergulhada no romantismo, e havia sido tal versão literária da história irlandesa que gerou a rebelião de 1916. A revolução historiográfica

---

<sup>31</sup> BROWN, T., 2004, p.275. Implícito (...) estava uma repugnância humana pelo fato de que o entendimento histórico canônico na Irlanda havia deixado de lado, como irrelevantes à história da nação, muitos irlandeses e irlandesas, e que havia elevado ao patamar do sagrado somente aqueles poucos que se puseram de forma violenta contra o opressor. Que a história na Irlanda devia ser simplesmente uma narrativa do sagrado, eventos repetidos que culminaram na violência do Levante (...) [como] traição da imaginação histórica. (Tradução nossa)

<sup>32</sup> Formado em 1933 pela junção de vários partidos (principalmente o Cumman na nGaedheal, cujos membros apoiaram o Tratado de 1921), o Fine Gael foi o sucessor do partido fundado por William Cosgrave (primeiro presidente da República, de 1922 a 1932). O partido perdeu força de representação após 1948, quando o Estado Livre foi definitivamente reconhecido como República, e voltou ao cenário político na década de 1970, sempre em coalizão com o Partido Trabalhista.

<sup>33</sup> Ver nota 15 deste capítulo.

que se iniciava na década de 1970 colocava em questão o nacionalismo como tradição e a história como produto.

O'Brien, ao lado de muitos outros críticos, conferiu ao debate intelectual na Irlanda uma nova perspectiva no modo como encarar a tradição, abrindo espaço para uma concepção pluralista da sociedade e seus elementos constituintes. Embora o conceito não tivesse penetrado de modo incisivo na consciência coletiva, havia sinais de que a concepção essencialista da identidade irlandesa – católica e gaélica – que havia absorvido os vinte e seis condados nos primeiros cinquenta anos de existência estava se enfraquecendo na prática da vida social.

Desse modo, a década de 1970 foi crucial para a guinada da mentalidade irlandesa, fruto de uma sociedade e cultura em mudanças, mergulhadas na constante ebulição causada pelos novos rumos que as Ciências Humanas estavam tomando. O anseio em relação à auto-compreensão, uma preocupação crítica pelas origens e pelo fato contemporâneo de aceitar a Irlanda moderna em sua completude marcaram o final da década de 1970 e o início da década de 1980. A história social e econômica passou a ser incluída na história política e constitucional como foco da preocupação histórica; as tradições artísticas e literárias atraíram um crescente número de historiadores e críticos irlandeses; e o estudo da religião admitiu a sociologia como ferramenta e a literatura como guia. Assim, nesse cenário de novidades e incertezas, Friel elaborou *Translations*, e o debate sobre a utopia nacionalista republicana e a situação beligerante no Norte passa a ser representado na produção artística da Field Day.

### 3

*Translations* é considerada pela maioria dos especialistas em Friel, assim como pela crítica, sua obra-prima. Nessa peça, sua preocupação com noções de história, mito e língua

atinge sua expressão máxima. *Translations* estreou em Derry, no Guildhall, em 23 de setembro de 1980. Paralelamente à sua produção está a fundação da Companhia de Teatro Field Day, responsável pela primeira apresentação da peça, e que teve um importante papel no cenário teatral irlandês.

A Companhia de Teatro Field Day começou como uma colaboração artística entre o escritor Brian Friel e o ator Stephen Rea (1943– ), e contou com a participação dos poetas Seamus Heaney (1939– ) e Seamus Deane (1940– ).<sup>34</sup> Eles decidiram ensaiar e estrear *Translations* em Derry na esperança de estabelecer uma grande companhia de teatro na Irlanda do Norte do porte do Teatro Abbey, na República da Irlanda, fundado por W. B. Yeats e Lady Gregory no início do século XX. A produção e a apresentação de *Translations* geraram um nível de euforia e expectativa que unificou, por um curto período, as várias facções de uma comunidade dividida.

Apesar de a Field Day nunca ter publicado uma declaração formal de sua missão, sua intenção era a de criar um espaço, uma “quinta província”, que transcendesse os graves defeitos da política irlandesa. O termo “quinta província” foi cunhado pelos editores da revista de estudos irlandeses *The Crane Bag*, para nomear um espaço cultural imaginário do qual um novo discurso de unidade poderia emergir. Além de ter sido um enorme sucesso de crítica e de público, a primeira produção da Field Day proporcionou a criação desse espaço.

O fato de a Companhia ter se estabelecido em Derry, a “segunda cidade” da Irlanda do Norte, é significativa. Derry é uma região que abrigava, principalmente na época de *Translations*, as tensões entre norte e sul conhecidas como “As Perturbações”.

O que começou como um desejo de desenvolver um teatro local na Irlanda do Norte e torná-lo disponível ao público popular, rapidamente transformou-se em um projeto político e cultural muito mais amplo. A Field Day se tornou uma resposta artística à violência histórica

---

<sup>34</sup> Seamus Heaney recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1995.

e política que dividiu o Norte em várias dicotomias insolúveis, cujos exemplos mais importantes são: Laranja/Verde, unionista/nacionalista, protestante/católico.

Em setembro de 1983, o grupo lançou um projeto cujo público alvo era principalmente a comunidade acadêmica. A Companhia começou a publicar uma série de ensaios nos quais a natureza do problema irlandês poderia ser explorada e, assim, confrontada com maior sucesso do que se havia tentado no passado.

Na introdução a *Nationalism, Colonialism and Literature* (1990) – uma nova coleção de três ensaios da Field Day escritos por Terry Eagleton, Fredric Jameson e Edward Said – Seamus Deane escreve: “*Field Day’s analysis of the situation derives from the conviction that it is, above all, a colonial crisis.*”<sup>35</sup> Nesse artigo, Deane exige um re-compromisso com um novo conceito de nacionalismo, e coloca a Field Day numa sincera posição antitética àqueles que ele se refere como historiadores responsáveis pela “mitologia nacionalista”.

A Field Day, por meio de seus ensaios, deixava bem claro o caráter revisionista de seu pensamento. Até então, os críticos haviam demonstrado o lugar da interpretação dentro de grupos, interesses, classes e períodos. Nesse caso, em última instância, as questões coloniais não fugiriam do paradigma ideológico, do qual elas se servem e de quem estão a serviço.

No entanto, para Deane, a bem sucedida empreitada dos revisionistas não era suficiente para a análise da produção artística, pois sua compreensão ainda dependia do engajamento com o conceito de nacionalismo. Ora, a “demolição” da mitologia nacionalista que esteve em vigor por mais de cinquenta anos no Sul não poderia simplesmente descartar o nacionalismo. Se a produção cultural na Irlanda se desenvolvia em torno de questões pós-coloniais, e o nacionalismo, como identificado pelos revisionistas, era o produto ideológico decorrente da experiência/resistência colonial, seria em vão conceber a arte fora de seu contexto motivador: a recusa do nacionalismo essencialista em prol de uma nova concepção

---

<sup>35</sup> DEANE, S. (ed), 1990, p.7. A análise que a Field Day faz da situação [da Irlanda do Norte] deriva da convicção de que [a natureza do problema] é, acima de tudo, uma crise colonial. (Tradução nossa)

da identidade irlandesa, calcada em um olhar pós-colonial na percepção de como o nacionalismo deveria se estruturar.

Nesses termos, a Field Day acreditava que o trabalho dos revisionistas excluía o campo da Arte da possibilidade de novas manifestações em relação a auto-compreensão da identidade irlandesa. A remoção do conceito de nacionalismo, de certa forma, sustentava a crença na autonomia dos artefatos culturais, uma vez que não abria espaço para uma interpretação dentro de seu contexto de produção, divulgando, desse modo, a idéia de que o cultural e o artístico seguiam (ou deveriam seguir) agora separados da política velada que caracterizou a vida na República. Nas palavras de Deane:

Field Day sees art as a specific activity indeed, but one in which the whole history of a culture is deeply inscribed. The interpretation of culture is not predicated on the notion that there is some universal quality or essence that culture alone can successfully pursue and capture. That is itself a political idea that has played a crucial role in Irish experience. One of Field Day's particular aims has been to expose the history and function of that idea and to characterize its disfiguring effects.<sup>36</sup>

A arte, como extensão da cultura, só é concebida, segundo a Field Day, mediante a esfera do político, e, como tal, fazia-se necessária sua rearticulação com uma concepção de nacionalismo que fosse saudável para a afirmação de uma identidade, seja ela qual fosse no cenário da incerta década de 1980. Na busca por oferecer uma resposta adequada à sociedade desestabilizada do Norte, devido ao forte discurso de uma república política e culturalmente autônoma, que conseguiu se livrar da presença britânica e se sustentar como nação independente, Brian Friel e Stephen Rea decidem encenar *Translations*.

*Translations* é ambientada no século XIX, precisamente em 1833. É uma peça de caráter histórico e relata o momento em que a Inglaterra, então metrópole, decide implantar a

---

<sup>36</sup> DEANE, S., 1990, p.7. A Field Day enxerga a arte como uma atividade específica de fato, mas uma na qual a história completa da cultura encontra-se profundamente inscrita. A interpretação da cultura não está predicada na noção de que há alguma qualidade ou essência universal que a cultura por si só consiga perseguir ou capturar. Essa é uma idéia política que tem exercido um papel crucial na experiência irlandesa. Um dos objetivos particulares da Field Day tem sido o de expor a história e função dessa idéia e caracterizar seus efeitos desfigurantes. (Tradução nossa)

língua inglesa na Irlanda, na tentativa de consolidar a colonização. Esse processo se dá com a chegada de oficiais ingleses ao país com a incumbência de mapear o território irlandês e traduzir todos os topônimos para a língua inglesa. A peça é situada na vila de Baile Beag, lugar fictício onde Friel situa a maioria de suas peças, e o cenário principal é a escola rural do professor Hugh O'Donnell. O país também enfrenta a introdução da Escola Nacional pelo governo britânico.

Em *Translations*, a questão da identidade nacional é trabalhada sob várias perspectivas. O ponto central da peça é a Instituição da Língua, que se encontra em estado fragilizado. A gaélica Baile Beag, em Dun na nGall (que significa “o forte dos estrangeiros”), cede lugar à anglicizada Ballybeg, em Donegal, que abarca as transformações da sociedade irlandesa. A identificação pessoal projetada no reconhecimento da língua materna fragiliza-se na incerteza frente à supressão dessa Instituição. Nessa conjuntura, ocorre o deslocamento de valores e, conseqüentemente, complicações no processo de mudança; as novas experiências propiciam caminhos para fracassos e crises. A peça culmina com o que Friel identifica ser o ponto na história da nação quando o processo de mudança da língua estava irreversivelmente em andamento, tocando na dúvida e possível descrença referente a uma identidade capaz de sustentar a imagem de um país culturalmente autônomo e que pudesse se manter na modernidade do século XX.

A estratégia de recriar o passado no intuito de encontrar um meio de melhor compreender os problemas do período contemporâneo denotou, já no momento de sua inauguração, a latente afiliação da Field Day à recente crítica literária pós-colonial. *Translations*, desse modo, preocupava-se com uma herança colonial que havia deixado os problemas da Irlanda do Norte para serem resolvidos pela geração daquele momento.

A recepção da peça em sua noite de estréia foi, de modo geral, positiva. Nas palavras de Richard Grene:

They loved it, though, for significantly different reasons (...) In Northern Ireland generally, and in Derry in particular, there was simply delight that it was happening at all – and happening there. It was a measure of the low morale of the time that nationalists and unionists, Protestants and Catholics, were deeply grateful for such a cultural initiative taking place in the deprived and depressed town of Derry. They were prepared to regard the politics of the play as uncontentious, or indeed to disregard the fact that the play had a politics at all. Not so the reviewers from the southern part of the island; in the papers there the play was acclaimed for the way it showed ‘the rape of the local culture by the imported one’, ‘a rural community with the hands of an empire at its throat and the boot of an imperial power at its chest’.<sup>37</sup>

De fato, *Translations* foi saudada como um evento cultural muito importante, e foi recebida com aplausos e elogios. Michael Sheridan do *Irish Press* descreveu-a como “um divisor de águas no teatro irlandês” (*Irish Press*, 25 September 1980, p.3), e Irving Wardle, resenhando a produção em Londres em maio de 1981, argumentou que a peça de Friel era “um clássico nacional” comparada a *The Plough and the Stars*, de Sean O’Casey (*Times*, 13 May 1981, p.11). Um artigo do *Irish Times* elogiou calorosamente o projeto da Field Day, e descreveu a estréia de *Translations* em Derry como um lembrete de boas-vindas de uma unidade irlandesa essencial “através do tempo e do espaço” (*Irish Times*, 22 August 1980, p.9).

Apesar dos elogios que *Translations* recebeu nas produções da Field Day e em Londres, a peça também foi alvo de críticas controversas, principalmente por causa de sua abordagem da história irlandesa do século XIX e sua suposta relevância para o conflito na Irlanda do Norte. Essa resistência política em relação à peça não veio da platéia ou de resenhistas, mas de acadêmicos, críticos literários e historiadores, devido às imprecisões e às más representações históricas feitas por Friel.

---

<sup>37</sup> GRENE, N., 1999, p.34-35. Todos adoraram a peça, embora por razões significativamente diferentes (...) Na Irlanda do Norte em geral, e em Derry particularmente, houve grande prazer de aquilo estar acontecendo – e estar acontecendo lá. Foi uma medida contra a baixa força moral do tempo, que nacionalistas e unionistas, protestantes e católicos, ficaram inteiramente gratos por tal iniciativa cultural ocorrer na desprovida e depressiva cidade de Derry. Eles estavam preparados para considerar a política da peça como não contenciosa, ou, de fato, desconsiderar que a peça tinha qualquer caráter político. Não os resenhistas da parte sul da ilha; nos jornais, a peça foi aclamada pelo modo como mostrou “o estupro da cultura local pela importada”, “uma comunidade local com as mãos de um império em sua garganta e a bota do poder imperial no peito” (Apud Richtarik, citando *The Sunday Tribune* e *The Irish Press*.) (Tradução nossa)

O dramaturgo chegou a falar de suas esperanças, mas não deixou de consentir o quão ambicioso o projeto da Field Day parecia ser. Ele esperava que as atividades devessem guiar a um estado cultural, e não apenas político. Como já mencionado, a preocupação maior da Companhia era a de recuperar uma (nova) consciência nacionalista que havia sido elevada ao patamar da dúvida e da descrença pelos críticos revisionistas da década anterior, e, para isso, era necessário trazer de volta a força política. Entretanto, o debate criado pela encenação da peça não girava em torno da esfera cultural que Friel tanto desejava.

O momento histórico era delicado, e a proposta de um debate crítico de caráter pós-colonial não poderia ser cumprida uma vez que *Translations*, de modo visível, tratava de temas que forçavam a população do Norte a pensar sua história e ver como ela os colocou nessa situação de conflito. Eventualmente, o estado de euforia gerado pela peça levaria a um novo pensamento separatista moldado no antigo nacionalismo – não pelo modo revolucionário, mas pela mesma pressão política que havia envolvido o encontro entre as duas Irlandas no final da década de 1960. A peça foi acusada por muitos de ser propagandista, e não conseguiu evitar os antigos discursos abrangendo os binarismos língua inglesa/língua irlandesa, católico/protestante, os quais refletiam a resistência contra opiniões encontradas nas muitas críticas favoráveis, como aquelas que elogiavam a peça por mostrar “o estupro da cultura local pela importada, uma comunidade local com as mãos de um império em sua garganta e a bota do poder imperial no peito” ou por lembrar “uma unidade irlandesa essencial através do tempo e do espaço”.

O aspecto político, para Friel, era essencial na compreensão de seus propósitos para a peça, mas nunca deveria esgotar-se em si mesmo. A avaliação política levou sua obra a um aprisionamento de novas significações, dificultando a construção imediata daquele espaço reservado à proliferação de um novo discurso, segundo o qual o modo de conceber a identidade nacional da República – e, em contrapartida, estabelecer a identidade do Norte –

somente seria possível por meio de uma nova interpretação cultural. A “quinta província”, como foi chamado esse espaço pela Field Day, começou a ser conscientemente pensada pela crítica somente a partir da década de 1990, com as compilações e antologias organizadas por Seamus Deane e com o espaço que se abriu para Friel dentro dos estudos da história literária irlandesa.

Subjacente a *Translations*, como pretendemos demonstrar, estava a idéia de que o pensamento separatista na Irlanda do Norte e, principalmente, as atividades do IRA eram ideais inválidos tomando-se, como comparação, a República da Irlanda. Friel utilizou-se de uma estratégia brilhante ao discutir o futuro da Irlanda do Norte por meio da reconstrução histórica. Ele buscou no passado um ponto comum entre as duas Irlandas (ainda colônia) e o reconstruiu em representações do discurso nacionalista, utilizando estratégias que atribuíram aos enunciados de seu texto uma re-significação cultural e política em uma atualização discursiva.

No capítulo seguinte, então, traçaremos um estudo da natureza do discurso e suas implicações para a composição de uma literatura fundamentada em elementos históricos. Entender a ordem do discurso é essencial para que analisemos como se arquiteta a autorização a Friel na aproximação entre história e literatura, e, assim, problematizar sua escrita em face da crítica.

Um estudo da representação do processo histórico presente em *Translations* também se faz necessário, principalmente na condição discursiva, em que ela assume o caráter narrativo. Do mesmo modo, torna-se importante a verificação de como ela redefine as relações entre presente e passado na re-contextualização e atualização das imagens da presença britânica na Irlanda colonial, extrapolando suas re-significações para o contexto da presença da República e suas conseqüências ideológicas no debate sobre o rumo da Irlanda do Norte no início da década de 1980.

## *Capítulo Dois*

---

História e Literatura: implicações da ordem do discurso

A distinção entre história e literatura ou, a princípio, a junção dessas duas frentes na discussão de uma literatura ficcional de cunho histórico, tem se mostrado problemática para ambas as partes. Colocar os dois termos lado a lado suscita questionamentos sobre a natureza de seus conceitos, desestabilizando convenções e pré-julgamentos. Para todos os efeitos, em nossa cultura ocidental de herança positivista, a história lida com fatos e verdades, ao passo que a literatura trata da ficção. Nesses termos, a literatura que se utiliza de fatos históricos não pode ser levada a sério para a compreensão do passado, pois, acima de tudo, configura-se como ficção, e como tal, não mais condiz com a realidade.

O que vemos surgir no panorama da crítica literária nas últimas décadas é o questionamento por uma maior compreensão do que vem a ser a história como fato, como correspondente formal dos eventos e apresentação única e fiel da realidade. As indagações levantadas por esse novo olhar dizem respeito à natureza discursiva da história, e passa-se a considerar seu caráter de narratividade, envolvendo suas estruturas e funções e, principalmente, sua relação direta com a linguagem e seus mecanismos.

É o caso de *Translations*. A peça assume um valor crítico que encerra a compreensão de Friel sobre o que viria a ser a história e como ela pode ser utilizada a serviço de estratégias discursivas cuja função primordialmente política é assegurar um modo de construir a realidade. Como explicitado no capítulo anterior, a preocupação de Friel era a de construir um novo pensamento que permitisse aos irlandeses enxergarem as “falhas” da ideologia do nacionalismo republicano, a qual sempre esteve calcada na presença de uma história da nação engendrada em meio aos conflitos da época colonial.

Pretendemos analisar o caso da revisão histórica de *Translations* considerando o peso de duas medidas: a liberdade ficcional do dramaturgo e seu comprometimento com os fatos

históricos. O autor discute a questão da própria escrita, dos artefatos literário e histórico, numa linguagem que, longe de ser pura e simplesmente descritiva, remete o leitor a uma realidade que transcende a história irlandesa. A estratégia de Friel se resume em propor uma discussão em torno da presença dos fatos históricos na literatura de ficção e seu papel como engendrador de histórias “paralelas” que confrontam a história oficial.

Para escrever *Translations*, Friel se utilizou de duas fontes primárias: *A Paper Landscape* de J. H. Andrews, e *The Hedge Schools of Ireland* de J. P. Dowling. A partir desses dois documentos, Friel reconstruiu uma imagem da Irlanda rural do condado de Donegal do século XIX, incorporando outros episódios históricos, como descritos no capítulo anterior. Do ponto de vista de uma escrita pós-colonial, o dramaturgo faz uma revisão histórica na qual os fatos são narrados em função de personagens fictícios, oferecendo ao leitor uma forma de história paralela, que não se desvia da história oficial, mas que nos permite observar os fatos sob a ótica de outros indivíduos que não os dos grandes personagens da história oficial. Como se configura a Irlanda à beira de mudanças irreparáveis para o velho professor bêbado da escola-rural? E para o rapaz manco que vivia à sombra do pai que lhe podava qualquer possibilidade de crescimento? E para a moça pobre que enxergava na emigração a única possibilidade de um futuro digno para sua família? E para o filho que retorna à cidade natal como tradutor dos oficiais ingleses? E para os moradores locais que praticavam a resistência feniana? De modo geral, Friel nos oferece muitas outras visões que não somente aquelas documentadas nos escritos de J. H. Andrews e a de J. P. Dowling.

O tempo e o lugar de *Translations* são historicamente determinados: uma Irlanda rural, de 1833, às vésperas da Grande Fome e da introdução da língua inglesa como língua vernácula dominante. Como vimos, este é um período que abarca a então recente rebelião de 1798, o Decreto de União de 1801, a liberação do Ato de Emancipação Católica de 1829, e são esses eventos que constituem a perspectiva histórica da peça em relação a seu tempo

diegético. Quanto à própria diegese, esta comporta um tempo e um local específico: o Levantamento da Irlanda (Ordnance Survey) e a introdução das Escolas Nacionais no país.

O Levantamento das terras irlandesas foi uma operação militar com o objetivo de providenciar uma detalhada inspeção da ilha a fim de elaborar mapas da região, um elemento chave no processo de equalização da taxação local. As raízes do Ordnance Survey remetem a 1747, com a primeira inspeção militar nas altas terras escocesas. Em 1791, a comissão adquiriu o então novo Teodolito Ramsden – o aparelho que, na peça, é sempre deixado na casa da personagem Maire – e, com ele, pôde-se publicar, em 1801, o primeiro mapa na escala de uma polegada por milha do sudeste da Inglaterra.

Em 1824, foi proposta pelo Spring Rice Report ao Parlamento Britânico a primeira inspeção das terras irlandesas. Entre 1825 e 1846, equipes de inspetores especialmente treinados, liderados por oficiais do Corpo de Engenheiros Reais e dos Sapadores e Mineiros Reais, criaram o registro de uma paisagem que estava passando por uma rápida transformação. O caso da Irlanda foi único: pela primeira vez, a Grã-Bretanha havia se empenhado em produzir mapas na escala de seis polegadas por milha, e retratou-se o país em detalhes nunca antes experimentados. Os engenheiros estavam sob as ordens do Coronel Thomas Colby, e o departamento topográfico sob as ordens de John O'Donovan. O Ordnance Survey envolveu não somente o mapeamento de toda a ilha, mas a renomeação de cada lugar do país.

Para escrever a peça, Friel se utilizou de fontes primárias como o relato do Ordnance Survey por Thomas Colby, John Andrews e John O'Donovan. Em *Translations*, a chegada dos oficiais ingleses constrói o pano de fundo da obra, e com ela temos os personagens encarregados da operação militar: o Capitão Lancey (oficial responsável pela ação), o Tenente Yolland (do departamento topográfico) e Owen (antigo morador local que retorna como tradutor da operação).

O cenário principal da peça é a escola-rural (*hedge-school*) do professor Hugh O'Donnell. Eis a descrição das escolas-rurais segundo J. P. Dowling, cujo livro *The Hedge-Schools of Ireland* serviu como fonte de pesquisa para Friel:

... [they] owed their origin to the suppression of all ordinary legitimate means of education, first during the Cromwellian regime and then under the Penal Code introduced in the reign of William III and operating from that time till within less than twenty years from the opening of the nineteenth century ... [they] were clearly of peasant institution... maintained by the people who wanted their children educated; and they were taught by men who came from the people.<sup>38</sup>

Em 2006, Edward Rutherfurd, um aclamado escritor inglês, publicou o romance histórico *Ireland Awakening* (896 páginas), que tem parte de seu enredo ambientado numa escola-rural.<sup>39</sup> Abordando a história da Irlanda da época anterior a São Patrício até o século XX, sua descrição da escola-rural sustenta em muitos aspectos o cenário desenvolvido por Friel em *Translations*. Mas por se tratar de um romance muito longo, as informações providenciadas por Rutherfurd são mais detalhadas, envolvendo não apenas o cenário físico, mas a relação que a escola estabelece no quadro da predominância protestante. Assim ele descreve o professor O'Toole, as aulas e o conceito de escola-rural:

The hedge-school. Sometimes it was, indeed, a master and a few children huddled behind a hedge, or in a hidden clearing in the trees, or in a peasant's cottage – or, in this case, behind a stone wall with a delightful view down from the Wicklow Mountains towards the Irish sea. The hedge school was illegal, of course, because giving an education to Catholic children was illegal. But they were all over the country, hundreds of them.

It was soon after his visit to Quilca, almost twenty years ago, that O'Toole had become the hedge schoolmaster at Rathconan. He was considered a good master, but not one of the very best. For although his knowledge of the classical languages, of English, and of

---

<sup>38</sup> DOWLING, 1935, reimpresso na estréia de *Translations*, apud JONES, N., 2000, p.62. "... [elas] tiveram sua origem na supressão de todos os meios de educação legítimos e comuns, primeiro durante o regime de Cromwell, depois sob as Leis Penais introduzidas no reinado de Guilherme III, e funcionaram daquele período até pouco antes de vinte anos do início do século XIX... [elas] eram claramente da instituição campesina... mantidas pelas pessoas que queriam que seus filhos fossem educados; e eram ensinados por homens do povo." (Tradução nossa)

<sup>39</sup> Os enredos dos romances de Rutherfurd abordam desde a história dos assentamentos até os dias de hoje, misturando famílias e personagens fictícios com pessoas e eventos reais, configurando-se como ficções históricas. Como modelo utilizado sempre em seus romances – *Sarum: the Novel of England* (1987), *Russka: the Novel of Russia* (1991), *London* (1997), *Dublin: Foundation* (2004), Rutherfurd cria em torno de quatro a seis famílias e relata as histórias de seus descendentes.

history and geography was excellent, his knowledge of philosophy was only moderate, and his mathematics no more than adequate. And it was mathematics, above all, that the native Irish prized: arithmetic for keeping accounts; geometry for surveying and even astronomy.

[...] When his pupils translated from Latin, they had to give their version in Irish, then in English. He even taught them a good deal of English law, since it would be useful to them. Already, he had produced three pupils who were making their way successfully in the merchant communities of Dublin and Wicklow (...)<sup>40</sup>

A descrição das aulas e do conteúdo ensinado está em consonância com os relatos de J. P. Dowling, pois ele escreve que a mais simples das escolas-rurais tinha ensino básico de leitura, escrita e aritmética. Em várias delas, ensinava-se também latim, grego e matemática, por meio da língua irlandesa.

Outro fato presente no enredo de Rutherford e que é explorado por Friel são as traduções do latim e do grego para o irlandês, sempre requisitado aos alunos pelo professor Hugh O'Donnell em *Translations*.

Por sua vez, as Escolas Nacionais, que começaram a substituir as escolas-rurais, eram um tipo particular de escola primária, que não era diretamente financiada ou administrada pelo Estado. As relações e as políticas da escola eram gerenciadas por pessoas locais, geralmente sob a direção de um membro do clero. Os moradores locais contribuíam com as despesas da escola, mas os salários dos professores eram pagos pelo estado; no entanto, eram inspecionadas pelo estado com frequência, para confirmar se o programa curricular estava sendo aplicado de forma correta.

---

<sup>40</sup> RUTHERFURD, 2007, p.422-423. (Tradução nossa)

A escola-rural. Às vezes eram, de fato, um professor e poucas crianças amontoados atrás de uma cerca-viva, ou numa área desmatada escondida em meio às árvores, ou na cabana de algum campestre – ou, neste caso, atrás de um muro de pedra com uma vista prazerosa que dava das Montanhas Wicklow para o Mar da Irlanda. A escola-rural era ilegal, obviamente, pois oferecer educação às crianças católicas era ilegal. Mas elas estavam espalhadas por todo o país, centenas delas.

Foi logo após sua visita a Quilca, quase vinte anos atrás, que O'Toole se tornou o professor da escola-rural em Rathconan. Ele era considerado um bom professor, mas não um dos melhores. Porque apesar de seu conhecimento das línguas clássicas, do inglês, e de história e geografia ser excelente, seu conhecimento de filosofia era apenas moderado, e o de matemática não mais que apropriado. E era matemática, acima de tudo, que os irlandeses nativos priorizavam: aritmética para lidar com os cálculos, geometria para a agrimensura e até astronomia.

[...] Quando seus alunos traduziam do latim, eles tinham, em primeiro lugar, que dar a versão em irlandês, depois em inglês. Ele até os ensinava muita coisa da lei inglesa, uma vez que lhes seria muito útil. Ele já tinha formado três alunos que estavam se dando muito bem em comunidades comerciais de Dublin e Wicklow (...)

Friel, em muitas ocasiões, é acusado pela crítica de mau uso da história por sua abordagem imprecisa, levando a distorções dos acontecimentos e eventos reais da história colonial irlandesa. Lionel Pilkington, em *Theatre and the State in 20th Century Ireland*, nos relata algumas das críticas formuladas em relação à peça:

For these critics, the play expresses a nationalist political perspective because it exaggerates the repressiveness of the British military and because it ignores any direct consideration of militant Irish republicanism. Connolly points out, for example, that the Ordnance Survey in *Translations* is portrayed inaccurately as an almost Cromwellian military force and that Friel's play has soldiers with fixed bayonets and powers of eviction, whereas in all published historical accounts, including the account in J. H. Andrew's *A Paper Landscape* upon which *Translations* is partly based, the principal motive for the Ordnance Survey in Ireland is shown as economic (land valuation) (Connolly 1987: 42-4). The reason that Friel avoids the historical fact that the soldiers involved in the Ordnance Survey were strictly forbidden any involvement in evictions or putting down civil disturbances is so that he can offer 'a crude portrayal of cultural and military imperialism visited on passive victims' (Connolly 1987: 44).<sup>41</sup>

Torna-se crucial para o andamento da discussão posicionar o dramaturgo na linha de crítica e pensamento que governa não somente *Translations*, mas a maioria de suas peças. Nesse sentido, Friel segue a linha da crítica literária pós-colonial. Como escritor pós-colonial, sua maior preocupação é perceber os vestígios de um passado colonial imperialista e opressor que ainda se mantém de alguma forma incrustado na estrutura sócio-cultural da atualidade, sendo responsável por manter em aberto conflitos que seguem ocorrendo em decorrência de uma história cíclica e continuísta e ideologicamente maquiada pelas diversas formas de práticas que controlam e formam o sistema discursivo.

Ao tentar extrair novas percepções historiográficas, no resgate do período colonial, um dos aspectos da visão histórica de Friel é que ele nos oferece uma outra narrativa, que pode

---

<sup>41</sup> PILKINGTON, L., 2001, p.211. Para esses críticos, a peça expressa uma perspectiva política nacionalista porque exagera na repressão da militância britânica e porque ignora qualquer consideração direta de militância republicana irlandesa. Sean Connolly aponta, por exemplo, que a *Ordnance Survey* em *Translations* é retratada de forma imprecisa como uma quase força militar cromwelliana e que a peça de Friel tem soldados com baionetas e poderes de despejo, ao passo que em todas as versões históricas publicadas, incluindo a de *A Paper Landscape* de J. H. Andrew no qual *Translations* é em parte baseada, o principal motivo da *Ordnance Survey* é mostrado como econômico (avaliação de terra) (Connolly, 1987, 42-44). A razão de Friel evitar o fato histórico de que os soldados envolvidos na *Ordnance Survey* estavam proibidos de qualquer envolvimento em despejos ou perturbações civis faz com que ele ofereça "um retrato cru do imperialismo cultural e militar sobre vítimas passivas" (Connolly, 1987, 44). (Tradução nossa)

ser lida como parte de uma história já conhecida, mas até então ignorada do novo ponto de vista estabelecido pela crítica revisionista.

A preocupação com o passado e seus significados contestados na dramaturgia de Friel foi acompanhada de um vigoroso debate sobre a prática da história como disciplina acadêmica com implicações nacionais. Como pretendemos mostrar, a escrita histórica era um discurso dentre vários, e que não escapava de suas imbricações ideológicas. Na Irlanda, uma escrita histórica que afirmava dispensar os mitos do passado, quando não simplesmente enganosa, não era escrita com plena consciência ou com a perturbadora falta (inconsciente) de simpatia pelo nacionalismo irlandês ou pela dor dos sujeitos irlandeses e pela experiência colonial.

Havia aqueles que eram contrários à manipulação da história que o anacronismo envolvia, e aqueles que rejeitavam a afirmação que tal impasse histórico parecia implicar: que o conflito de 1919-21 e o atual conflito na Irlanda do Norte eram os mesmos. Esse último ponto tocou no centro da questão, uma vez que muitos na República haviam se distanciado dos problemas nortistas, distinguindo passado e presente da violência do IRA.

## 2

Para que compreendamos o funcionamento da peça de Friel, torna-se necessária, em primeiro lugar, a discussão acerca da natureza do discurso e suas formações, pensando a historiografia como discurso estruturado pela linguagem, para, em seguida, mostrarmos seu modo de representação narrativa como fundamental ao entendimento da produção de interpretações na(s) história(s) do homem. Entretanto, isso não só implica julgamentos sobre a natureza da história e seu processo de construção, mas também sobre o papel dos historiadores na configuração dos “fatos”.

Foucault, em *A ordem do discurso*, menciona certa inquietação diante do que o discurso viria a ser em sua materialidade de coisa escrita e, como tal, uma inquietação diante de sua existência transitória que, sem depender de nossa consciência e vontade, está destinada a se apagar. De fato, o que Foucault vem a confirmar em seus estudos é o que os lingüistas do discurso já haviam apontado: o discurso só se manifesta na sua materialidade como coisa pronunciada ou escrita, dependendo, desse modo, exclusivamente da mediação da palavra.

No caso da história, o discurso está sempre estruturado na forma de documentos, de registros, de relatos, de histórias escritas, ao passo que, na literatura, ele se compõe nas narrativas ficcionalizadas. Essa visão, sustentada em grande medida pelo positivismo, confere à história o papel de agente da verdade, sendo que a literatura de caráter histórico se nutre dos fatos inscritos nos documentos para elaborar uma “história fictícia”. Nesse ponto, chegamos ao cerne da problemática que envolve história e literatura. Temos a história como documento, como fonte de verdade, enquanto temos a literatura como as ficções, as narrativas que se constroem a partir dos fatos.

A importância do documento, ao inserir a história na ordem do discurso, é mostrada por Foucault em *A arqueologia do saber* (2002). No livro, Foucault aponta qual teria sido o papel da história até a década de 1960: a “memorização” de monumentos na escritura dos documentos; e propõe, a partir de então, a inversão deste processo, segundo o qual a história deveria se encaminhar na direção do documento – monumento, ou seja, da ordem textual à ordem episódica.

As conseqüências da nova abordagem nos levam a encarar a história não mais como uma narrativa contínua, de fatos absolutos, mas antes como texto construído, o qual revela fraturas nas quais se pode identificar as inclusões e exclusões de materiais selecionados.

A primeira delas é a multiplicação das rupturas na história das idéias pela exposição dos períodos longos na história. Segundo Foucault, o antigo papel da história era relacionar

acontecimentos datados; agora, vemos constituírem-se séries. As rupturas são o que nos permite, em primeira instância, analisar a história de um pensamento levando-se em consideração seu estatuto de construto, cuja coesão é organizada de acordo com a relação seqüencial de episódios. Foi a percepção da presença de rupturas – ou da ausência de uma “unidade”, termo usado pelo próprio Foucault para contrapor a noção de “série” – que possibilitou que Sean O’Faolain elaborasse sua crítica acerca do nacionalismo histórico irlandês que se perpetuou na ideologia republicana, posteriormente retomado por Conor Cruise O’Brien. Pensar o nacionalismo como discurso histórico é posicioná-lo numa série de episódios que nos permite evidenciar as “falhas” do seu processo de textualização.

A segunda consequência implica a noção de descontinuidade, o que determina o objeto e valida sua análise, pois permite analisar melhor um fato e perceber tudo o que lhe é intrínseco. Nesse sentido, na descontinuidade podemos analisar o fato na sua aparição, identificando nela o que possibilitou seu surgimento e os mecanismos discursivos responsáveis por inseri-lo na constituição da unidade. É precisamente a idéia de descontinuidade que proporciona a Friel a seleção de fatos (materiais episódicos) na construção de *Translations*. Como aponta Foucault, a descontinuidade (a lacuna) também pode ser objeto de estudo, e não só a determinação de um objeto. A lacuna incorporada ao texto de Friel é o momento (década de 30 do século XIX) que ele identifica como a transição entre dois pensamentos essenciais na incorporação de dois episódios na história irlandesa: a concepção de nação no episódio da rebelião de 1798 e a destruição de legados culturais nos episódios do “Levantamento” das terras irlandesas (Ordnance Survey), iniciada em 1824, e a introdução das escolas nacionais, que formam o enredo de *Translations*. Dessa forma, a lacuna na ambientação histórica da peça não possibilita somente o isolamento e a limitação dos fatos na exposição de sua ruptura, abrindo caminho para se pensar os efeitos da continuidade do nacionalismo histórico irlandês, mas ela mesma se torna também o próprio

objeto da análise, o próprio enredo, representada no texto dramático segundo as ações e enunciações dos personagens.

A terceira consequência nos leva à abolição da concepção de uma história global em favor de uma história geral, pensando a historicidade como espaço de uma dispersão, ao invés de concebê-la a partir de um centro único. Isso nos permite pensar uma história nacional não como pertencente a um modelo, que se desenvolve e evolui a partir de um centro disseminador de práticas aplicáveis e relacionáveis entre si, mas como acontecimentos dispersos que se conectam de acordo com os mecanismos políticos do discurso. Segundo essa consciência, *Translations* encerra a noção de que a história irlandesa, por meio do nacionalismo histórico, não faz parte de uma história global do imperialismo, e nem se constrói segundo paradigmas que norteiam uma história da colonização. Ela é o construto resultante de duas práticas específicas, o imperialismo inglês e a situação colonial da Irlanda, ambos os acontecimentos distintos, mas concebidos como espaço de uma dispersão na formulação do discurso histórico. Em outro âmbito, como veremos no capítulo seguinte, essa relação se estende à crítica pós-colonial, principalmente no tocante à construção da imagem identitária segundo a presença do “outro” na concepção do “eu”, e vice-versa. Como práticas específicas, a relação entre Irlanda e Grã-Bretanha não deve ser articulada em grandes unidades que detêm em si mesmas seu princípio de coesão, como um capítulo da unidade do imperialismo. Em vez disso, deve-se articular suas histórias percebendo-se seus processos de ruptura para, assim, identificar como foi possível a intersecção dessas duas práticas.

Como vemos, esses procedimentos nos servem para o entendimento das estratégias presentes no texto dramático de Friel. Ao operar a revisão histórica na peça, o autor coloca em discussão todas as noções que fundamentaram o nacionalismo histórico irlandês e que caracterizaram a ideologia republicana, evidenciando as rupturas do processo histórico.

O nacionalismo irlandês, no entendimento de Friel, teve um grande aliado na tradição, a qual conferiu uma importância temporal singular a um conjunto de episódios. Ela é, em grande parte, responsável pelo mito fundacional, ao “reduzir a diferença característica de qualquer começo, para retroceder, sem interrupção, na atribuição indefinida da origem” (FOUCAULT, 2002, p.23). Também é responsável pela perpetuação do “espírito celta”, a mentalidade que permitiu estabelecer entre os episódios sucessivos de cada período um sentido, ou que fez surgir, “como princípio de explicação, a soberania de uma consciência coletiva” (p.24).

O nacionalismo histórico acabou se configurando, desse modo, como uma história contínua, como unidade bem definida que abarca os acontecimentos organizados segundo um sistema de relações homogêneas. No entanto, a história só é formulada segundo agentes, sujeitos que atribuem um princípio de coerência e que sejam autorizados a relacionar os acontecimentos dispersos numa unidade.

A história contínua é o correlato indispensável à função do sujeito: a garantia de que tudo que lhe escapou poderá ser devolvido; a certeza de que o tempo nada dispensará sem reconstituí-lo em uma unidade recomposta; a promessa de que o sujeito poderá, um dia – sob a forma da consciência histórica –, se apropriar, novamente, de todas essas coisas mantidas à distância pela diferença, restaurar seu domínio sobre elas e encontrar o que se pode chamar sua morada. Fazer da análise histórica o discurso do contínuo e fazer da consciência humana o sujeito originário de todo o devir e de toda prática são as duas faces de um mesmo sistema de pensamento.<sup>42</sup>

Segundo a afirmação de Foucault, podemos dizer que a ação do sujeito – instância situada no tempo e no espaço –, implica considerações não só sobre o modo como a história vem a ser construída, mas também sobre a configuração dos “fatos” pelo trabalho dos historiadores e escritores literários. Nesse ponto, podemos relacionar as duas escritas, a histórica e a literária, dispondo-as como artefatos moldados por um sujeito historicamente determinado, cuja produção textual se realiza mediante o uso da palavra. Se, para Foucault,

---

<sup>42</sup> FOUCAULT, 2002, p.14-15.

“fazer da análise histórica o discurso do contínuo e fazer da consciência humana o sujeito originário de todo o devir e de toda prática são as duas faces de um mesmo sistema de pensamento”, é imperativo que verifiquemos, primeiramente, os percalços lingüísticos que “interferem” no trabalho do sujeito originário, para, em seguida, analisarmos como o discurso se arquiteta.

Para entender melhor e conseguir reunir suas idéias sobre história, língua e discurso de forma adequada, Friel buscou o teórico George Steiner. Seu livro *After Babel: Aspects of Language and Translation* (1975), lançado no Brasil como *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução* (2005),<sup>43</sup> tornou-se a fonte primária de toda teoria seguida pelo dramaturgo em *Translations*. Friel encontrou em Steiner o aporte teórico que, de certa forma, inconscientemente, já havia sido trabalhado em peças anteriores, em menor grau. Seguindo Steiner, o primeiro passo que Friel dá em direção a esse pensamento é desenvolver, em *Translations*, a noção de que a História é a maior de todas as traduções, ao procurar traduzir ações em palavras. Em *After Babel*, Steiner argumenta que a tradução não é somente horizontal (entre línguas, culturas e indivíduos), mas também vertical (entre períodos de tempo), sugerindo que toda história se apresenta como uma forma específica de tradução.

Steiner sugere também que a tradução entre períodos históricos é uma tradução intersemiótica, uma vez que envolve indivíduos, ações e sentimentos que não se encontram na ordem do concreto. Assim, o que temos são apenas construções parafrásicas que funcionam como o casco que envolve o objeto, e que não nos permite chegar ao núcleo, à sua essência; temos acesso somente à imagem do passado, parafrasicamente construída de acordo com o que a linguagem, a serviço do discurso, nos oferece. Em *Translations*, a única verdade disponível é a verdade de nossas profundas necessidades refletidas em versões de eventos por nós construídos, suas imagens do passado: uma vez que a linguagem toma controle de algo –

---

<sup>43</sup> STEINER, G. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Ed. UFPR, 2005.

tudo que percebemos já foi por ela tomado –, tal coisa deixa de existir na sua materialidade de fato, assumindo a materialidade rarefeita da língua ao entrar no mundo da experiência humana.

Em primeira vista, temos uma ruptura com a visão tradicional de história, que a constitui como um discurso que se distingue de outros discursos devido à sua objetividade. Essa história utiliza vários termos que sugerem a autoridade de depoimentos confiáveis, como “pesquisa”, “evidência”, “registros”, “correspondência” e “documentos”, e objetiva, segundo Kevin Barry, “*to discover a writing which exists before interpretation, a writing which only history can repeat*”.<sup>44</sup>

Essa história já está sempre escrita: “*first, because the past of society is never an unstructured or unimagined memory; second, because history, more than any other discourse (...) depends upon what has been written, upon the surviving documents which are the past’s versions of itself*”.<sup>45</sup> Nesse sentido, a história não é o registro de fatos, mas a construção de leituras convincentes, traduções e ficções que organizam e interpretam informações de vários tipos. A história, em outras palavras, “*becomes a set of histories, conflicting versions of the past each of which pretends to authorise one differentiation of events*”.<sup>46</sup> Assim, sobre a narrativização da história, Barry argumenta:

As forms of discourse both emphasise memory, loss, compositions of character and event, human action, plots (...) [and] both history and fiction imagine and structure a past which neither could make known without sharing the images and structures of narrative.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> BARRY, Kevin; FRIEL, Brian; ANDREWS, John. “Translations and A Paper Landscape: Between Fiction and History”. *The Crane Bag*. 7, 2, 1983, p.118-124, apud MCGRATH, 1989, p.539. “descobrir uma escrita que existe antes da interpretação, uma escrita que somente a história pode repetir” (Tradução nossa)

<sup>45</sup> Ibid., p.539-540. “(...) primeiro, porque o passado da sociedade nunca é uma memória não-estruturada ou inimaginada; segundo, porque a história, mais do que qualquer outro discurso (...) depende do que foi escrito, dos documentos sobreviventes que são suas próprias versões do passado” (Tradução nossa)

<sup>46</sup> Ibid., p.540. “(...) torna-se um leque de histórias, versões conflitantes do passado, cada uma das quais finge autorizar uma diferenciação dos eventos” (Tradução nossa)

<sup>47</sup> Ibid. Como formas de discurso, ambas [história e literatura] enfatizam a memória, a perda, as composições de personagens e eventos, ações humanas, enredos (...) [e] tanto a história como a ficção imaginam e estruturam um passado que nenhum dos dois poderia tornar conhecido sem compartilhar as imagens e estruturas da narrativa. (Tradução nossa)

No discurso histórico da nossa civilização, o processo de significação visa sempre a “preencher” o sentido da história. O historiador é aquele que reúne menos fatos do que significantes e os relata, organiza-os com a finalidade de estabelecer um sentido positivo e de preencher o vazio da série pura. O discurso histórico é uniformemente assertivo. O fato histórico está ligado lingüisticamente a um privilégio de ser; conta-se o que foi, não o que não foi. Isso constitui o que Roland Barthes (1988) chamou de “ilusão referencial”, quando pretende-se deixar o referente falar por si só.

Vemos que o fato não preexiste à sua dimensão textual, de linguagem, de discurso, ou seja, à narrativização. Não temos acesso ao mundo “real” a não ser a partir das representações construídas sobre o mundo, as quais, por sua vez, são versões sobre os eventos. Todo documento passa a ser uma versão, uma interpretação do “fato”, da história “verdadeira”, esta inapreensível em termos de origem.

Ao analisar o problema da verdade em *Translations*, as palavras de Friel instituem uma verdade que pode ser explicada, mas não verificada, porque essa verdade existe nessas palavras, num discurso semanticamente orgânico e autônomo. A pseudo-referencialidade não anula a referencialidade ao mundo empírico, mas realiza uma suspensão do mundo e da referência imediata, de primeiro grau, a esse mundo, a fim de possibilitar, por meio do mundo possível constituído pelo texto, uma referência mediata, de segundo grau, àquele mundo empírico.

Em *Translations*, os discursos organizados por Friel tomam existência em função de emissores situados no tempo histórico e no espaço social, isto é, tendo em conta a problemática da enunciação do discurso, desde os fatores ideológicos, socioculturais e econômicos que regulam a sua produção até os efeitos sociais, psicológicos e ideológicos que o dramaturgo procura obter. Os emissores, na peça, são tanto o autor como os personagens,

uma vez que são por meio das representações de discursos em cada personagem que Friel pretende discutir uma nova consciência cultural.

Desse modo, o autor – seja o escritor literário, seja o historiador – é visto não como um indivíduo, mas como um princípio de agrupamento de discursos, como origem e unidade de suas significações. O autor é um princípio que classifica e descreve; logo, que restringe, exclui e inclui. O nome do autor, portanto, é uma função classificatória: agrupa e delimita textos. Em seu trabalho, como organizador textual, exclui discursos, opõe-nos entre si e estabelece filiações.

... suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.<sup>48</sup>

Em Foucault encontramos o que ele considera ser uma metodologia para a análise do campo discursivo. Se, como dito, os discursos, ao serem selecionados por um sujeito, entram em estado de “concorrência”, devemos determinar segundo que regras um enunciado foi construído e, conseqüentemente, segundo que regras outros enunciados semelhantes poderiam ser construídos. Pensar a descrição de acontecimentos discursivos é pensar como um determinado enunciado apareceu, e não outro em seu lugar. É compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação, determinando as condições de sua existência. Trata-se de estabelecer suas correlações com outros enunciados a que pode estar ligado, mostrando quais as outras formas de enunciado que ele exclui.

Para entendermos como Friel posiciona os discursos em seu texto, precisamos pensar sua posição como autor – e também como leitor – em suas condições históricas. Como identificamos no capítulo anterior, a leitura de Friel se constrói segundo sua posição cultural e social, em fins da década de 1970. Se sua escrita está implicada em questões de autoridade e

---

<sup>48</sup> FOUCAULT, 2006, p.8-9.

poder, pode-se dizer que *Translations* apresenta uma proposta que almeja dominar ou atualizar outras propostas de sentido. A linguagem, matéria que nutre a escrita, sendo parte da vida política e social, é fundamental na percepção da realidade, ou melhor, na sua representação.

No entanto, como aponta Foucault, o sujeito não atualiza como quer o “tesouro” da *langue*, mas só o pode atualizar por meio dos filtros estabelecidos pelas formações discursivas. Assim ele as define:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos que se trata de uma formação discursiva.<sup>49</sup>

Uma formação discursiva é responsável, desse modo, pelo princípio de articulação entre uma série de acontecimentos discursivos e outras séries de acontecimentos, transformações, mutações e processos. Sua existência depende das “regras de formação”, que são as condições a que estão submetidos os elementos de uma formação. As regras de formação não só definem uma formação, mas também agem sobre sua manutenção, modificação e desaparecimento. O papel de uma formação discursiva não é o de parar o tempo e mantê-lo estático por longos períodos, e sim o de determinar uma regularidade de processos temporais, constituindo-se como um esquema de correspondência entre diversas séries temporais.

*Translations* nos permite enxergar tais princípios de articulação entre os eventos na história do nacionalismo irlandês. Pela linha histórica traçada no primeiro capítulo, pudemos evidenciar as condições de formação do discurso nacionalista, bem como sua manutenção ao longo do século XX. A crítica presente na peça se estrutura como condição possível do desaparecimento – ou, ao menos, de enfraquecimento – de tal pensamento, guiado, do mesmo

---

<sup>49</sup> FOUCAULT, 2002, p.43.

modo, por possibilidades de formação. Os conflitos ocorridos na Irlanda do Norte e seus problemas são gerados por sua posição frente ao discurso de uma estabilidade cultural adquirida e garantida na República.

As condições históricas da década de 1970 proporcionaram a Friel a formação de uma visão política que acusa o discurso nacionalista – e suas implicações culturais na República – como responsável pelo surgimento do estado beligerante enfrentado pelo Norte e os problemas culturais incitados na consideração de uma re-união das Irlandas.

Se, como aponta Foucault (2006, p.54), deve-se “a partir do próprio discurso, de sua aparição e de sua regularidade, passar às suas condições externas de possibilidade”, sua análise não deve implicar a busca por uma significação que já se manifestaria na sua existência, mas pelas condições externas que permitem uma significação se manifestar.

Desse modo, em *Translations*, a reconstrução de discursos do início da formação do nacionalismo irlandês se configura não como um já-dito, e sim como um não-dito, que ganha existência na reformulação da história à luz de um novo acontecimento discursivo. Os discursos dos personagens são novos devido ao acontecimento que cercea a sua aparição e condição, ou seja, devido a sua enunciação acontecer no cenário do início da década de 1980. Quando esses discursos entram no jogo textual, vemos acontecer a desautorização do histórico pela ficção, no momento em que todos eles passam a carregar uma imagem atualizada, como signo duplo.

... [há] os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer.<sup>50</sup>

É na retomada dos discursos que eles se transformam, e se configuram em um jogo de escritura, de leitura e de troca, e essa troca, essa leitura e essa escritura colocam no jogo os signos. Nesses termos pós-estruturalistas, os discursos dispostos na representação de Friel se

---

<sup>50</sup> FOUCAULT, 2006, p.21-22.

anulam, assim, em sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante, e ficam sujeitos à instabilidade do signo e suas re-significações.

As atualizações a que nos referimos não se tratam de substituições discursivas. Não se trata nem da sucessão dos instantes do tempo, nem da pluralidade dos diversos sujeitos. Trata-se, dentro da materialidade do discurso, de cesuras que rompem o instante e dispersam o sujeito enunciador em diversas posições e funções possíveis, que invalidam unidades tradicionalmente reconhecidas e re-significa o discurso numa relação temporal. Essa atualização concebe relações entre as séries descontínuas que não são da ordem da sucessão em uma – ou várias – consciência.

*Translations* nos oferece um novo discurso do caso irlandês; não um discurso que pretende fazer-se História como as grandes narrativas que se encontram no coletivo de uma nação, mas que procura incitar no leitor sua condição de homem histórico que se concretiza no presente. Não é a história da Irlanda do século XIX que o dramaturgo está nos contando, e sim a da Irlanda da década de 1980. Essa atualização presente na peça não se dá no nível dos fatos históricos, como se os eventos posteriores fossem causados pelos anteriores e, certamente, assim, por eles determinados. Ela se assimila ao conceito de concretização, proposta por Hayden White. Como observado por White (1999), a concretização ocorre por meio da figurativização, quando uma figura posterior concretiza a anterior ao repetir os elementos daquela, mas com uma diferença.

Para Hayden White, se o discurso histórico deve ser compreendido como produto de um diferente tipo de conhecimento, deve ser primeiramente analisado como uma estrutura da linguagem. Baseado na idéia de que o discurso histórico somente é possível na presunção da existência do passado como algo sobre o qual é possível falar de forma significativa por meio da linguagem, ele nos propõe um estudo tropológico da estrutura textual. Assim, ele formula sua teoria nos quatro tipos gerais de tropos identificados pela teoria retórica clássica:

metáfora, metonímia, sinédoque e ironia. “*Considered as the basic structures of figuration, these four tropes provide us with categories for identifying the modes of linking an order of words to an order of thoughts.*”<sup>51</sup>

A tropologia, portanto, centra a atenção nas modalidades de um discurso: de um nível de generalização a outro, de uma descrição a uma análise, de uma figura a uma causa, das convenções de um gênero ao de outro dentro de um único discurso, e trabalha em cima dos princípios de similitude (metáfora), de contigüidade (metonímia), de identificação de partes de algo como pertencente de um todo (sinédoque) e de oposição (ironia).

Ainda segundo a conceituação de White, a estrutura tropológica da metáfora, metonímia, sinédoque e ironia – e o que ele considera, seguindo Northrop Frye, serem seus tipos de enredo correspondentes: romance, tragédia, comédia e sátira –, “*provide us with a much more refined classification of the kinds of historical discourse than that based on the conventional distinction between linear and cyclical representation of historical processes*”.<sup>52</sup> Assim, o discurso histórico de *Translations* se configura como uma figurativização metonímica, cuja significação mantém uma relação objetiva forte de contigüidade com seu referente – no caso, a Irlanda do século XIX – por ser dramaturgia (uma vez que sua performatização transforma a obra e seus discursos em um eterno presente). Nesse sentido, *Translations* está autorizada a reproduzir fatos históricos por meio de um discurso metonímico que, em seu enredo e narratividade, opera uma significação pela proximidade temporal, ao discutir um evento posterior (a instabilidade na Irlanda do Norte mediante a presença de um discurso da sua contraparte sulista, esta política e culturalmente estável) pela

---

<sup>51</sup> WHITE, 1999, p.11. Consideradas as estruturas básicas da figuração, esses quatro tropos nos fornecem categorias para identificar os modos de unir uma ordem de palavras a uma ordem de pensamentos. (Tradução nossa)

<sup>52</sup> Ibid. “(...) nos fornece uma classificação muito mais refinada dos tipos de discurso histórico do que aquele baseado na distinção convencional entre representações lineares e cíclicas dos processos históricos”. (Tradução nossa)

figura de um evento anterior (o quadro histórico da Irlanda de 1833, instável devido à presença britânica).

A fulfillment is not the determined effect of a prior cause, the teleologically governed realization of an inherent potential, or the Hegelian actualization (*Verwicklichung*) of an informing notion (*Begriff*). (...) In this respect, then, to say, for example, that a given historical event is a fulfillment of an earlier one is not to say that the prior event caused or determined the later event or that the later event is the actualization or effect of the prior one. It is to say that historical events can be related to one another in the way that a figure is related to its fulfillment in a narrative or a poem.<sup>53</sup>

Desse modo, a concepção estética dessa relação entre eventos anteriores e posteriores condiciona o principal peso do significado no ato de apropriação retrospectiva de um evento anterior pelo seu tratamento como figura de um evento posterior. Segundo White, esse quadro não se configura como uma questão de factualidade, pois os fatos de um evento anterior permanecem iguais mesmo após a apropriação. O que muda é a relação que os agentes de um tempo posterior estabelecem com o evento anterior como um elemento no seu próprio passado – um passado na base do qual um presente específico é definido.

A ligação estabelecida em *Translations* ocorre no tempo experienciado de um presente a um passado, e não o contrário. Seguindo a idéia de White, enxergar o evento dos conflitos na Irlanda do Norte nas décadas de 1970 e 80 como a concretização dos eventos da Irlanda do século XIX (implantação da língua inglesa como vernáculo, o Ordnance Survey, a emigração, a Grande Fome, as represálias do Exército Britânico, a extinção das escolas-rurais) é levar a atenção ao que é novo e original na Irlanda de 1980, em vez do que é velho e tradicional a seu respeito. Esse recorte da história irlandesa feita por Friel, tomado na sua completude, não só define a natureza dos conflitos irlandeses do século XX, mas redefine, de modo retrospectivo,

---

<sup>53</sup> Ibid., p.88-89. A concretização não é o efeito determinado de uma causa anterior, a realização teleologicamente governada de um potencial inerente, ou a atualização hegeliana de uma noção instruída... Nesses termos, então, dizer, por exemplo, que um dado evento histórico é uma concretização de um evento anterior, não é dizer que o evento anterior causou ou determinou o evento posterior ou que o evento posterior é a atualização ou efeito do anterior. É dizer que eventos históricos podem estar relacionados uns aos outros no modo como uma figura está relacionada à sua concretização numa narrativa ou num poema. (Tradução nossa)

a natureza dos problemas irlandeses do século anterior, que agora se constituem como uma figura que alcança uma (nova) concretização numa afiliação recente.

Em face disso, a peça *Translations*, como texto literário representativo, é uma figuração da experiência de Friel do ambiente histórico e, de certa forma, uma concretização de uma pré-figuração de um pedaço da realidade histórica. Em outras palavras, a concretização (texto) dessa figuração (experiência atual) só é possível se já houver uma pré-figuração (idéia do que foi o passado, o episódio histórico). A figuração é a escrita atual do que era para o escritor o passado. O texto é a atualização da história.

A relação da figura (a experiência metonímica do dramaturgo em relação ao contexto) com sua concretização (o texto, abarcando os eventos anteriores) nos é revelada da ordem do implícito para o explícito, do pensamento à palavra, como o trabalho de todo escritor/historiador. O modelo da figura-concretização de Hayden White torna-se útil para a compreensão das dimensões sintagmáticas do acontecimento histórico e para a construção da linha narrativa e para a apresentação dessa história.

No capítulo seguinte, relacionaremos a proposta da figura-concretização de White com o conceito da “metonímia da presença”, defendido por Homi Bhabha nas suas considerações sobre a teoria pós-colonial. Entretanto, antes disso, discursaremos sobre a natureza da crítica literária pós-colonial, problematizando sua conceituação e apontando para as implicações de sua inscrição na ordem do discurso.

## *Capítulo Três*

---

O pós-colonialismo e o conceito de *diferença cultural*

A crítica literária pós-colonial começou a se desenvolver nas décadas de 1960 e 1970, nos estudos conhecidos como teoria do discurso colonialista, tendo início com autores como Albert Memmi e Frantz Fanon. Foi, pouco a pouco, ganhando espaço, atingindo grande produção teórica em fins da década de 1980 e durante a de 1990, pelos trabalhos de Gayatri Spivak e Homi K. Bhabha, e pelos compêndios editados por William (Bill) Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin.<sup>54</sup> O termo “pós-colonialismo”, no entanto, passou a ser utilizado no ambiente acadêmico somente a partir da década de 1990.

Por se tratar de uma teoria da crítica, definir o conceito do que vem a ser o pós-colonialismo torna-se problemático. Nessas quatro décadas em que o termo “pós-colonial” tem estado presente no campo literário, os críticos têm-se orientado por diferentes perspectivas. São olhares diversificados no que diz respeito à construção da identidade nas esferas política e cultural.

As diferentes visões sobre como a consciência pós-colonial viria a operar compartilham, no entanto, uma mesma idéia: a de que ela se desenvolve devido à relação entre império e colônia. Como observa Said (1995, p.40), o colonialismo na forma direta encontra-se praticamente banido da política mundial de hoje, mas o imperialismo “sobrevive onde sempre existiu, numa espécie de esfera cultural geral, bem como determinadas práticas políticas, ideológicas, econômicas e sociais”. O colonialismo, assim, é aquele momento em que uma metrópole assume o controle político econômico da colônia; quando ocorre a ruptura dessa relação, as práticas sociais antes exercidas continuam a assombrar e moldar a esfera

---

<sup>54</sup> Os trabalhos pioneiros de Albert Memmi e Frantz Fanon dizem respeito, respectivamente, a *Portrait du colonisé précède du portrait du colonisateur* (1957) (publicado no Brasil como *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*, pela editora Paz e Terra, em 1967) e *Lés damnés de la terre* (1961) (publicado como *Os condenados da terra*, pela Civilização Brasileira, em 1968); os trabalhos de Gayatri Spivak e Homi Bhabha a que nos referimos são *In Other Words: Essays in Cultural Politics* (1987) e *The Location of Culture* (1994), respectivamente; quanto aos compêndios de estudos pós-coloniais, referimo-nos a *The Empire Writes Back* (1989) e *The Postcolonial Studies Reader* (1995), editados por Ashcroft, Griffiths e Tiffin.

cultural, como ideologia fantasmagórica, garantindo um “neocolonialismo” na nova ordem política e econômica.

O neocolonialismo implantado surge como resposta a um vazio cultural sustentado pela presença autoritária da antiga metrópole, que como parte da empreitada colonialista, visava desprover a população nativa da possibilidade de auto-suficiência. Os colonizadores, após sua retirada política desses países, continuaram a governá-los intelectualmente. Em outras palavras, como aponta Shaobo Xie (1997), os antigos países colonizados enfrentam o neocolonialismo que se instala por meio da hegemonização da economia, tecnologia e ideologia ocidentais.

Nesse ponto, abrem-se duas perspectivas para se pensar o neocolonialismo: o aspecto cultural sob o qual se encontra velada a ideologia das práticas sócio-econômicas da nova ordem mundial, como encontramos na noção da lógica do capitalismo tardio, trabalhada pelo crítico marxista Fredric Jameson a partir da conceituação de Ernest Mandel; ou o aspecto cultural que governa as relações de troca na construção da identidade, levando-se em consideração as práticas discursivas envolvidas na relação entre a presença do “eu” e do “outro”, encontrada, mais recentemente, na obra de Homi Bhabha (1998). Para fins de análise da peça, guiar-nos-emos pela segunda perspectiva.

Desse modo, é da necessidade de desconstruir resíduos do velho colonialismo e de enfrentar o neocolonialismo que surge o pós-colonialismo, que muda o embate político para o terreno cultural. A agenda pós-colonial é, antes de mais nada, um contra-discurso dos “outros” colonizados contra a hegemonia cultural do Ocidente e suas estratégias imperialistas de sentido e conhecimento.

Outro ponto recorrente no desenvolvimento da escrita e crítica pós-coloniais é a relação entre a nação antes subjugada e a metrópole ocidental, sendo esta última responsável por perpetuar os valores eurocêntricos hegemônicos. De fato, a crítica pós-colonial teve como

berço a produção intelectual de escritores que viam a África e o Oriente como principais vítimas da empresa colonialista.

Nesse aspecto, as obras de Memmi e Fanon foram importantes para a época devido à recente descolonização de países da África – especialmente Fanon. Impregnados de um rigor sociológico e psicológico, esses primeiros escritos desenvolveram a preocupação com a libertação cultural da nação, embora a obra de Memmi esteja mergulhada em um caráter idealista e ingênuo. Como observa Bonnici:

Enquanto Memmi concebe o projeto colonialista que cria o colonizador e o colonizado como uma situação doentia (Memmi, 1967:147), Fanon o vê como um sistema perverso que classifica as pessoas, objetifica o outro, aniquila a cultura não-européia. Conseqüentemente, as conclusões de Memmi são imbuídas de um sentimento de fracasso. (...) Porque Memmi trata o colonialismo sob o enfoque idealista, as reações dos nativos colonizados por ele cogitadas são mais brandas e quase ingênuas.<sup>55</sup>

Bonnici também aponta para o fato de a obra de Fanon desfrutar de maior prestígio universal. Nessa relação entre colonizado e colonizador e o que envolve o processo de libertação, sobressai à obra de Fanon o nacionalismo – de modo mais preciso, a reestruturação da cultura nacional. Destaca-se, desse modo, em Fanon, a preocupação cultural com as ex-colônias africanas e as relações entre o colonizador branco e o colonizado negro, tendo este último aspecto já sido evidenciado em *Peau noire masques blancs* (1952).<sup>56</sup>

Outro autor importante no cenário da crítica pós-colonial é Edward Said, com a obra *Orientalism*, publicada em 1978.<sup>57</sup> Deixando de lado a abordagem marxista da “libertação nacional” e da “luta anticolonial” utilizada por Fanon, Said analisa as relações coloniais por meio de questões discursivas. Para o caso das ex-colônias britânicas, Said pensa o Oriente como idéia construída pelo Ocidente.

---

<sup>55</sup> BONNICI, 2000, p.33-34.

<sup>56</sup> FANON, Frantz. *Peau noire masques blancs*. Paris: Seuil, 1952. Traduzido no Brasil como *Pele negra, máscaras brancas*, pela Editora Fator, 1983.

<sup>57</sup> SAID, Edward. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. 1978. Traduzido no Brasil como *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, pela Companhia das Letras, 1990.

No entanto, seja no Oriente, na África ou na América Latina, a crítica pós-colonial fundamentou-se sempre na relação entre o colonizador europeu e o colonizado não-europeu, o que implica teorias em grande parte centradas na produção europeia e estruturadas a partir de teorias européias. Assim, devemos abraçar o conselho de Spivak quando ela nos ressalta que as diferenças entre as formações coloniais precisam ser respeitadas, e não homogeneizadas.<sup>58</sup> O encontro colonial irlandês foi diferente, pois sua relação com os ingleses era de europeu para europeu, de branco para branco, e sua ocasião pós-colonial necessita ser localizada com precisão.

O pós-colonialismo representa uma necessidade urgente de dismantelar estruturas imperiais na esfera cultural. Sua estratégia, observa Shaobo Xie (1997), não está em identificar o momento final ou o passado da colonialidade, mas em apontar para um passado colonial que permanece interrogado e criticado. Os estudos pós-coloniais visam, portanto, compreender “as articulações ‘entre’ e ‘através’ dos períodos históricos politicamente definidos, do pré-colonial, estendendo-se às culturas pós-independência e, mais recentemente, ao neocolonialismo de nossos dias”.<sup>59</sup>

O “pós” em pós-colonial também suscita questões problemáticas para o entendimento do termo. O prefixo apresenta a desvantagem de assumir a ideologia do progresso linear que subjaz ao Império, assim como uma orientação analítica em torno do centro colonial, deslocando a atenção para a gênese do problema em vez de se pensar o como as formações discursivas e culturais se mantêm no neocolonialismo e sustentam uma ideologia imperialista. A leitura histórica cairia nas ilusões dos princípios tradicionais que sempre governaram o pensamento ocidental, como revelado por Foucault (2002), principalmente quanto à noção de continuidade, a qual não nos permite enxergar as rupturas e as articulações discursivas “entre” e “através” dos tempos.

---

<sup>58</sup> SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. HARASYM, S. (ed). London: Routledge, 1990.

<sup>59</sup> SANTOS, E. P. Pós-colonialismo e pós-colonialidade. In: FIGUEIREDO, E., 2005, p.341.

Linda Hutcheon também identifica dois problemas gerados da atribuição de significados ao prefixo “pós”, que surgem como emblemáticos da dinâmica da resistência cultural: “*On the one hand, post is taken to mean “after”, “because of”, and even unavoidably “inclusive of” the colonial; on the other, it signifies more explicit resistance and opposition, the anticolonial*”.<sup>60</sup> Desse modo, as questões problemáticas que se levantam dizem respeito à criação de uma “grande e unificada teoria da opressão”,<sup>61</sup> e de ingenuamente se crer no fato de que a investida pós-colonial tenha por si só a pretenciosa capacidade de exorcizar o colonialismo.<sup>62</sup>

As literaturas que procuram representar as sociedades em condições pós-coloniais se dedicam a oferecer resistência à normatização do processo colonial, recorrendo a uma escrita histórica, voltada ao passado. No pós-colonial, a invocação do passado é a estratégia utilizada com maior frequência na interpretação do presente. Como aponta Said (1995, p.33), o que incentiva o retorno à história “não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas”. Nessas literaturas, o exame a ser feito é aquele em que se procura verificar a maneira pela qual os processos imperialistas ocorreram além do plano econômico e político e chegaram a se manifestar em outro nível, o da cultura nacional. Isso se dá na identificação da consolidação contínua de formações discursivas e culturais.

O pós-colonialismo, ao questionar o inacabado processo colonial, desmascara e desmistifica a autoridade colonizadora e seus valores excludores, delineando uma leitura descolonizante que visa à recuperação ou criação de identidades alternativas, de vozes “sufocadas” pelo processo imperialista. No entanto, o conceito da recuperação de identidades

---

<sup>60</sup> HUTCHEON, 1995, p.10. Por um lado, o ‘pós’ é levado a significar ‘depois’, ‘por causa de’, e inevitavelmente ‘inclusivo na’ empresa colonial; por outro, o prefixo significa resistência e oposição mais explícitas, o anticolonial. (Tradução nossa)

<sup>61</sup> GATES, Henry Louis. Critical Fanonism. *Critical Inquiry*, 17, 1991, pp.457-470.

<sup>62</sup> BAL, Mieke. The Politics of Citation. *Diacritics*. 21:1, 1991, pp.25-45.

precisa ser cuidadosamente definido, uma vez que, dentro da linguagem conceitual do pós-modernismo, ele pode vir a adquirir posições conflitantes sobre o modo de análise cultural e suas implicações para a relação entre os sujeitos pós-coloniais.

De fato, o pós-colonialismo compartilha algumas das noções fundamentais do pós-modernismo, mas, como observa Shaobo Xie (1997, p.9), é enganoso reduzir o pós-colonialismo a uma mera função do pós-moderno. O que se torna perigoso ao considerar o pós-colonialismo como uma figura do pós-modernismo é o fato de que tal posição representa uma tendência geral em transformar o pós-colonialismo em um discurso do Ocidente contra um universalismo e um racionalismo ocidentais. O pós-colonialismo deve muito de sua sofisticada linguagem conceitual ao pós-modernismo, mas ele emerge como um discurso distinto, com uma problemática diferente daquela encontrada no pós-modernismo.

We can, rather brutally, characterize postmodern thought (...) as that thought which refuses to turn the Other into the Same. Thus it provides a theoretical space for what postmodernity denies: otherness. Postmodern thought also recognizes, however, that the other can never speak for itself as the Other.<sup>63</sup>

Desse modo, o conceito de diversidade pelo pós-modernismo apresenta um caráter paradoxal que mais ou menos aniquila a possibilidade da identidade pós-colonial. Se o pós-colonialismo se configura como a necessidade em alcançar uma identidade “não-contaminada” por conceitos e imagens eurocêntricos, é imperativo que o sujeito colonizado se mostre como um outro diferente do colonizador, não havendo espaço discursivo igualitário para os dois sujeitos. Nesse caso, há a outridade, e o outro precisa ser visto como “outro”, na sua diferença, na sua especificidade. Para During, esse impasse é o que torna o argumento complexo, *“since postcolonialism constitutes one of those Others which might derive hope*

---

<sup>63</sup> DURING, Simon. Postmodernism or Post-colonialism Today. In: ASHCROFT *et al*, 1995, p.125. Podemos, a grosso modo, caracterizar o pensamento pós-moderno (...) como aquele pensamento que se recusa a transformar o Outro no Mesmo. Assim, ele propicia um espaço teórico para o que a pós-modernidade nega: a outridade. O pensamento pós-moderno também reconhece, no entanto, que o Outro nunca consegue falar por si próprio como o Outro. (Tradução nossa)

*and legitimation from the first aspect of postmodern thought, its refusal to turn the Other into the Same.*<sup>64</sup>

A idéia de Derrida sobre a necessidade das nações de alcançar uma identidade não-contaminada parece vir de um modelo geral da teoria pós-colonial que remonta ao nascimento da própria crítica em meados da década de 1960. No caso de *Translations* – e a análise pós-colonial de Friel –, posicionamo-nos de modo desfavorável quanto à possibilidade de uma teoria pós-colonial que conceba uma identidade “imaculada” do sujeito. Como argumenta Linda Hutcheon (1995), o projeto pós-colonial implica, necessariamente, a impossibilidade de a identidade ser “não-contaminada”, pois o pós-colonialismo se mostra como um discurso subversivo na cultura eurocêntrica dominante, sem o qual não sustenta sua existência. As especificações de Derrida nos levam a pensar, no caso irlandês, na postura política e enviesada adotada pela República após a conquista da independência, em que se buscou uma identidade irlandesa exclusiva e livre de qualquer influência. Retornaremos a esse tópico no capítulo seguinte, após analisarmos as posições discursivas dos personagens de *Translations* segundo as estratégias de identificação cultural apresentadas por Bhabha.

Interessa-nos neste momento a diferenciação entre o pós-colonialismo e o pós-modernismo, na abordagem crítica de cada um, na revelação de consciências distintas em relação a como a identificação cultural – e, por extensão, a construção da identidade nacional – se estrutura no jogo discursivo.

---

<sup>64</sup> Ibid. “... já que o pós-colonialismo constitui um daqueles Outros que podem criar esperança e legitimação a partir do primeiro aspecto do pensamento pós-moderno, sua recusa em transformar o Outro no Mesmo.” (Tradução nossa)

O pós-modernismo e o pós-colonialismo surgem como discursos da contra-modernidade, sugerindo, desse modo, uma ruptura com o modernismo ou com a noção de modernidade, mas assumindo diferentes vieses. Ao representar tendências contemporâneas, o pós-modernismo tornou-se um termo muito debatido.

Por isso, em primeiro lugar, a conceituação do termo pós-moderno, bem como suas formas correlatas, pós-modernidade e pós-modernismo, precisam ser definidos de forma adequada nos seus empregos. Como observa Gisèle M. Fernandes, no ensaio intitulado “Pós-moderno”, de modo geral, “o termo *pós-modernismo* está mais ligado ao mundo das artes, ao passo que *pós-modernidade* tem maior conexão com o estilo de vida e pensamento de uma determinada época. Já o termo *pós-moderno* engloba tanto *pós-modernismo* quanto *pós-modernidade*”.<sup>65</sup> Disponibilizamos uma citação do livro *The Illusions of Postmodernism* (1997), de Terry Eagleton, utilizado no ensaio supracitado e traduzido pela própria autora:

“A palavra *pós-modernismo* geralmente refere-se a uma forma de cultura contemporânea, enquanto que o termo *pós-modernidade* alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é um estilo de pensamento que duvida das noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, da idéia de progresso e emancipação universais, de estruturas únicas, grandes narrativas ou fundamentos definitivos de explicação. [...] Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete alguma coisa dessa mudança de uma época, numa arte pluralista, superficial, descentralizada, infundada, auto-reflexiva, divertida, derivativa, eclética, que torna indistintas as fronteiras entre cultura ‘alta’ e ‘popular’, bem como entre arte e experiência cotidiana.”<sup>66</sup>

Duas idéias fundamentais caracterizam o pós-moderno: primeiro, que os limites nacionais para a identidade cultural foram ultrapassados pelo cenário global no qual empresas multinacionais são mais importantes que os governos nacionais, ao comandar as tendências culturais e sociais; segundo, que esse sistema transnacional se caracteriza por “significantes

---

<sup>65</sup> FERNANDES, G. M. Pós moderno. In: FIGUEIREDO, E., 2005, p.369

<sup>66</sup> Ibid.

vazios”, ou representações e signos que não têm base em uma realidade reconhecível. O pós-modernismo rejeita noções de originalidade e o desejo modernista de “fazer o novo”, e se apóia em uma abordagem intertextual que objetiva capturar uma nova era, na qual velhas certezas sobre o conhecimento histórico e a representação do mundo externo entraram em colapso.

Por sua vez, o pós-colonialismo abandona o viés político liberal do sistema transnacional governado pelas grandes empresas para ainda pensar a problemática da identidade dentro dos limites territoriais nacionais. Ele procura colocar em evidência o questionamento sobre o conhecimento histórico e suas implicações epistemológicas para o sujeito pós-colonial utilizando-se da empreitada pós-moderna dos “significantes vazios”. Entretanto, seu uso não se restringe ao caráter intertextual da escrita contemporânea, cujos enunciados se encontram em constante re-significação, desafiando a história e os modos de representação; além disso, a crítica pós-colonial trabalha a questão da re-significação cultural, procurando compreender os esquemas discursivos que se entrecruzam na identificação do “eu” com o “outro” no texto literário. Ao adotar essa posição, o pós-colonialismo não só redefine a relação dos sujeitos em questão como também revela a construção de sua historicidade nas narrativas da nação.

A ênfase pós-moderna no direcionamento do político ao cultural, e a pós-colonial na via de contramão, apresentam, segundo Bhabha (1998), duas maneiras de abordar o problema da identidade cultural. O crítico indiano nos lança duas perspectivas: a da diversidade cultural e a da diferença cultural, ambas identificadas na fragmentação das grandes narrativas. A principal distinção entre elas diz respeito ao posicionamento dos sujeitos vítimas de algum tipo de força imperialista dentro das estratégias de (re)conhecimento de si e do outro.

A estratégia da diversidade cultural, identificada no pós-modernismo, implica a proliferação de histórias alternativas de excluídos, devido ao liberalismo econômico

engendrado pela presença do capitalismo tardio das corporações multinacionais. Nesse caso, como já mencionado, a pós-modernidade é vista com base nas análises de Fredric Jameson como a terceira fase do capitalismo, apresentada no esquema de Ernest Mandel como capitalismo tardio.

A publicação de *Late Capitalism* (1972), de Mandel (traduzido no Brasil como *O capitalismo tardio*, pela Abril Cultural, em 1982), permitiu a Jameson posicionar o pós-modernismo como a lógica cultural do terceiro estágio do capitalismo, cuja origem remonta à era posterior à Segunda Guerra Mundial. Mandel apresenta três fases do desenvolvimento capitalista: o *capitalismo de mercado*, entre 1700 e 1850, com o capital industrial restrito ao mercado doméstico; o *capitalismo monopolista*, até meados de 1960, marcado pelo desenvolvimento imperialista e pela exploração dos territórios coloniais; e o atual *capitalismo tardio*, marcado pela expansão das grandes corporações multinacionais, a globalização dos mercados e do trabalho, o consumo de massa e a intensificação dos fluxos internacionais do capital. A partir disso, Jameson concebe a lógica específica da produção cultural como irradiação do capitalismo tardio.

Nesse momento, o capitalismo transforma a relação colonial da antiga forma de controle imperialista para a penetração de mercado.<sup>67</sup> Pelo viés político-econômico, segundo o qual os limites nacionais abrem espaço para o governo transnacional, a identidade cultural fica comprometida pelos novos valores sociais com a impossibilidade de se afirmar identidade nacional. Para Bhabha, essa abordagem produz uma anarquia pluralista, na qual a fragmentação das narrativas hegemônicas descentra o sujeito eurocêntrico e o posiciona no mesmo patamar sócio-cultural dos sujeitos excluídos, criando desse modo, uma condição de igualdade.

---

<sup>67</sup> Fredric Jameson, *Syntax of History* (Minneapolis, 1988), p.206, vol. 2 of *The Ideologies of Theory*, apud XIE, 1997, p.11.

Na pós-modernidade, não conseguimos mais identificar aquela soberania nacional que Benedict Anderson (1989) mostra ser o alicerce da construção nacional. O ponto crítico dessas grandes narrativas conectivas do capitalismo, no estabelecimento de novas conexões internacionais da nova ordem mundial, é que elas revelam mecanismos de reprodução social, mas não chegam a fornecer uma estrutura para modos de identificação cultural e afeto político em torno dos marginalizados (temas da sexualidade, classe, imigração). O problema de se conceber a diversidade cultural nos moldes da economia política transnacional se encontra numa atitude velada de tolerância, a qual não permite a problematização da presença de mecanismos discursivos hegemônicos que mascaram o efeito ilusório dos temas da identidade no direito à convivência mútua.

A estratégia da diferença cultural, por sua vez, identificada no pós-colonialismo, aponta para o problema das culturas nacionais a partir da perspectiva de minorias destituídas. Ao se posicionar contra os valores imperialistas “neocoloniais” na identidade nacional e cultural, ou seja, ao situar os sujeitos ainda pensando o nacional, o pós-colonialismo revela o conflito das diferenças entre o “eu” e o “outro”, não inserindo os sujeitos na condição de nivelamento, mas na ordem conflitante dos discursos. Inscrever os sujeitos no rompimento das fronteiras – na diversidade – implica a noção de hibridismo, ao passo que inscrevê-los na conflituosa fronteira das diferenças revela o desenvolvimento de estratégias de resistência. Essa resistência funciona como um espaço que se cria para a compreensão dos problemas do presente na sua relação com o passado, que de algum modo sobrevive no sistema discursivo e assombra os encontros desses sujeitos.

Parece-nos que, de uma maneira geral, o pós-moderno lida com sujeitos marginalizados nos temas da sexualidade, classe, religião, raça, enquanto o pós-colonial contempla apenas o sujeito colonizado ou o povo subordinado. Ora, se bem observarmos as preocupações de Bhabha propostas nas estratégias da aproximação cultural – diversidade e

diferença –, veremos que esses olhares podem incluir os vários sujeitos nas suas especificações, mas se excluem na incompatibilidade de seus sistemas de análise. O sujeito pós-colonial, que ainda vive sob os resquícios culturais do imperialismo, pode ser incluído no grupo dos marginalizados pós-modernos, pois os temas de classe e raça permeiam livremente as relações sócio-culturais na busca pela possibilidade de representação. Do mesmo modo, o sujeito pós-moderno também pode ser posicionado como pós-colonial, uma vez que a representação do negro, do pobre, do homossexual, implica um conflito por um espaço discursivo com uma força hegemônica (o branco, o rico, o heterossexual), a qual o inscreve numa ordem de inferioridade que necessita ser reparada.

Entretanto, o pós-colonialismo não pode pensar a marginalidade dos sujeitos na diversidade, assim como o pós-modernismo não concebe a análise dos sujeitos na diferença cultural. Como muitos autores parecem sugerir, o pós-colonialismo construiu sua conceituação a partir da linguagem do pós-modernismo, mas seus modos de análise cultural acabam redefinindo seus conceitos na divergência de seus sistemas, em suas especificidades.

Apresentados os limites e aproximações entre o pós-modernismo e o pós-colonialismo, propomo-nos a utilizar a crítica pós-colonial para a compreensão de *Translations*, visto que identificamos em Friel as mesmas preocupações culturais demonstradas nas idéias de Bhabha, salvo as especificidades da situação irlandesa.

Como visto no primeiro e no segundo capítulo, devido à necessidade de compreender os conflitos da Irlanda do Norte à custa dos problemas culturais advindos da relação entre a República e a Grã-Bretanha – proposto no projeto da Field Day – e às implicações da história e seu conhecimento na ordem do discurso – demonstrada por Foucault –, vemos que as representações criadas pelo dramaturgo só podem ser problematizadas se encararmos os personagens e os enunciados da peça no espaço conflitante estabelecido pelo jogo discursivo. Isso somente se torna possível pelo processo de diferenciação da cultura.

Frantz Fanon reconhece a importância para os povos subordinados de afirmar suas tradições culturais nativas e recuperar suas histórias reprimidas.<sup>68</sup> Podemos dizer que esse é o primeiro caso da relação colonialista entre Irlanda e Inglaterra, que vimos na descrição da construção histórica do nacionalismo irlandês. No entanto, esse momento ainda se trata do colonialismo, não devido à ordem cronológica – época colonial e época pós-independência –, mas à constituição dos sujeitos nas determinadas épocas.

Friel constrói sua peça em dois planos: no plano denotativo, temos a representação das implicações culturais no período colonial (agosto de 1833), ao passo que no plano figurativo temos a representação de sujeitos pós-coloniais, numa atualização da situação colonial aplicada à relação entre a República e o Norte no século XX. O plano figurativo age exatamente na advertência de Fanon sobre os perigos da fixidez de identidades no interior das novas culturas independentes.

A constituição dos personagens de *Translations* deve ser pensada no trabalho fronteiro da cultura, ou seja, no limite em que se possa reconhecer a caracterização discursiva de um sujeito até o momento em que esse reconhecimento começa a ser afetado pela presença de outro sujeito, o que resultará em uma reformulação identitária em um novo espaço de negociações de valores.

Nesse encontro de fronteiras da cultura se estabelecerá um “novo” (novo olhar, nova identidade, novo sujeito) advindo do processo de diferenciação na relação do “eu” com o “outro”, que não faz parte da série contínua que se estende entre passado e presente. Esse “novo” se configura, numa analogia mais ampla, a um ato de tradução, que, segundo Bhabha, atualiza o passado, refigurando-o como um “entre-lugar”, que renova e interrompe a atuação

---

<sup>68</sup> BHABHA, 1998, p.29. Referência a *Black Skin, White Masks* (London, 1986), com introdução de Homi Bhabha.

do presente.<sup>69</sup> É na suspensão do presente que a discussão levantada por Friel tem lugar na figurativização.

A interrupção do tempo presente funciona como uma estratégia pós-colonial, e é fundamentada principalmente numa atividade onde opera uma intervenção, responsável por criar uma fronteira – ou melhor, ela se caracteriza por ser ela mesma o momento no qual identificamos o processo de diferenciação cultural. Nesse momento, vemos iniciar uma re-locução do sentido de casa, de lar, a partir da sensação de estranhamento. Este é o primeiro sinal do encontro fronteiriço da cultura: o estranhamento revela desconforto, medo, angústia e toda sorte de sentimentos que estão na base da desestabilidade e desequilíbrio do sujeito, pelos quais as trocas culturais começam a florescer. Desse modo, é na presença do outro que emerge a diferenciação, quando as culturas se reconhecem através de projeções de alteridade, com atos de deslocamento.

No momento da intervenção, abre-se a possibilidade de enxergarmos a ruptura do processo histórico, ou como escreveu Foucault, as descontinuidades do discurso histórico. Isso porque, durante a intervenção temporal, podemos analisar como o evento histórico é representado em um discurso de algum modo fora de controle. No caso de *Translations*, vimos, no segundo capítulo, como Friel foi autorizado a reunir fatos históricos do período colonial irlandês do século XIX e organizá-los segundo uma lógica que o permitiu dispor seus argumentos na montagem de sua representação. Isto aconteceu porque o discurso histórico é fraturado na sua seqüência serial, e seus pedaços – os eventos – podem ser recombina- dos como artifício de determinada prática. A história do nacionalismo irlandês foi articulada para os propósitos da formação identitária nacional e cultural, ao passo que os eventos utilizados por Friel na peça – identificados no capítulo anterior – foram articulados para que a

---

<sup>69</sup> Foi Silviano Santiago quem, na década de 1970, definiu esse espaço intermediário, no seu ensaio intitulado “O entre-lugar do discurso latino-americano”. Segundo Nubia J. Hanciau, “o desejo de releitura dos tradicionais espaços de enunciação (...) fez com que fossem criados esses novos espaços, que, misturados às virtualidades globais e às regionalidades enunciativas, atendem ao apelo de instâncias subjetivas dos discursos em circulação” (In: FIGUEIREDO, 2005, p.127).

discursividade pós-colonial de seu texto apontasse para um estado de consciência crítica não somente do discurso tradicional da história irlandesa, mas, principalmente, para a problematização da cultura do sujeito irlandês republicano (na relação colonizadora entre ingleses e irlandeses) e da cultura do sujeito irlandês do Norte (na atualização da relação ameaçadora entre os irlandeses da República e os irlandeses do Norte).

A intervenção histórica, desse modo, perpassa a estratégia pós-colonial da intervenção fronteiriça e, na articulação dos dois, ocorre a aglutinação da história do sujeito e da cultura do sujeito. Isso demanda a análise cultural do sujeito em termos do histórico – ou o contrário, a análise de sua história em termos da cultura. O tipo de análise que essa junção requer se dá pela aplicação dos esquemas presentes nas formações discursivas no momento em que há projeções de alteridade, revelando como as trocas culturais acontecem de acordo com a atividade discursiva.

De certa maneira, essa visão pode ser detectada nos escritos de Bhabha (1998) quando ele se aproxima do pós-estruturalismo para explicar as condições discursivas de enunciação e suas implicações para a não-fixidez do significado, mas intensificaremos essa percepção devido à nossa leitura de Foucault apresentada no capítulo anterior. Na quebra da lógica da temporalidade serial, as intervenções histórica e cultural começam a se transformar por meio do processo de re-significação dos significantes.

A intervenção ocorre por meio da representação, ou seja, no texto literário. Ela é responsável, de acordo com Bhabha, por criar um espaço intersticial, o qual abriga o questionamento das tradicionais divisões binárias do sujeito, e somente nele – no lugar proporcionado pela representação – essas questões podem ser resolvidas em nome da diferenciação.<sup>70</sup> O espaço intersticial é o momento de distância estética, fora da realidade

---

<sup>70</sup> O espaço intersticial é um dos termos usados por Bhabha para se referir ao entre-lugar. Segundo Nubia J. Hanciau, “entre-lugar (S. Santiago), lugar intercalar (E. Glissant), tercer espacio (A. Moreiras), espaço intersticial (Bhabha), the thirdspace (revista *Chora*), in-between (Walter Mignolo e S. Gruzinski), caminho do meio (Z. Bernd), zona de contato (M. L. Pratt) ou de fronteira (Ana Pizarro e S. Pesavento), são algumas, entre

empírica, que autoriza a dupla-face narrativa na imagem. Bhabha se utiliza de uma citação de Walter Benjamin para explicar o fenômeno do espaço intersticial: “A ambigüidade é a aparência figurativa do dialético, a lei do dialético paralisada”.<sup>71</sup> É um trecho de considerável profundidade filosófica, de forte impacto, especificada já na introdução de *O local da cultura*, e que resume a completa carga conceitual do que Bhabha exprime em toda a obra.

O espaço intersticial é, desse modo, o lugar da imagem. A imagem pára o tempo e se lança em outra temporalidade discursiva, responsável por operar a negociação – as trocas culturais. Ao se apossar das palavras de Benjamin, Bhabha retoma a crítica à dialética hegeliana. A “lei do dialético paralisada” implica a não ocorrência da superação histórica – a síntese –, proporcionando, assim, um espaço onde tese e antítese se encontram no mesmo patamar. Aqui, Benjamin rompe com a noção de progresso histórico hegemônico. A temporalidade humana não pode ser interrompida na dialética, pois, por meio do conflito, o homem chega a um novo estágio, no qual as posições antagônicas convivem dentro do novo signo.

A crítica feita ao processo dialético diz respeito ao fato de a síntese não permitir que os valores nela englobados sejam, de fato, negociados na temporalidade progressiva. O problema da dialética para a análise cultural é que o estágio da negação exclui valores do mesmo modo que o discurso hegemônico. Se a construção da identidade se dá mediante projeções de alteridade, o “eu” não pode simplesmente resolver o processo na criação de uma nova posição em que os valores do “outro” afetaram, de certo modo, a constituição do “eu”, e passam a conviver lado a lado como um “duplo-eu”, ou na esquizofrenia de identidades. A atividade negadora da dialética revela posições progressistas que dão margem ao reacionarismo cultural, e se dá fora das condições de sua interpelação discursiva.

---

muitas variantes para denominar, nesta virada de século, as ‘zonas’ criadas pelos descentramentos, quando da debilitação dos esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade, que vêm testemunhar a heterogeneidade das culturas nacionais...” (In: FIGUEIREDO, E. (org.), 2005, p.127).

<sup>71</sup> BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: NLB, 1973, p.171.

A negociação, ao contrário, trata-se de uma atividade inclusiva, pois tenta articular elementos antagônicos e oposicionais sem a racionalidade redentora da superação dialética. A negociação não obedece à exigência do tempo em progredir, por isso não oferece uma saída excludente para o problema. Voltamos aqui à idéia de imagem, pois é somente nela que a negociação é possível. Em Bhabha, a dialética paralisada significa a extrapolação do tempo sucessivo para o lugar onde o sujeito não progride nem retrocede; é o momento em que ele se encontra fora da história, parado na imagem. O dialético – os elementos antagônicos e oposicionais da cultura – é avaliado não em função da necessidade da apropriação etnocêntrica de valores (o outro em mim), mas na re-significação dos dois sujeitos, que não serão nem unitários nem duplos (diversificados), e sim diferenciados e compreendidos no momento de troca.

Em *Translations*, o objetivo de Friel, como demonstrado no projeto dramaturgico da Field Day, é o de que os irlandeses atinjam um estado de consciência sobre a relação cultural entre a República e o Norte, independentemente de julgamentos direcionados à aceitação ou rejeição política da possibilidade de separação entre o Norte e a Inglaterra em plena década de 1980. Como visto no primeiro capítulo, a Field Day almejava alcançar a esfera cultural, pois a partir de seu entendimento se chegaria ao político. Neste caso, o cultural está na imagem paralisada, enquanto que o político está fora dela, na exigência da temporalidade discursiva da continuidade. A acusação de propagandista feita sobre Friel pode ser entendida nos termos da intervenção do espaço intersticial. A leitura política da peça, no seu plano denotativo, no discurso contínuo do historicismo, dificilmente nos levaria a outra interpretação senão outra que conceba os enunciados da peça como um conselho dirigido aos irlandeses de que a situação histórica era propícia para a separação política, assim como havia sido necessária, de acordo com o discurso nacionalista, para a Irlanda em 1921.

Retomando a nossa proposta, e agora fundamentados em Bhabha, pretendemos mostrar que o discurso pós-colonial que subjaz a *Translations* se constrói no plano figurativo – na figuração-concretização (texto) –, no qual a interpretação ascende a um estado de consciência cultural que somente é ativado no momento da intervenção histórica. Nesse momento, o funcionamento discursivo da história do nacionalismo irlandês, a atualização figurativa da história colonial no cenário dos anos 70 do século XX e sua re-significação, tudo passa a constituir a base para a análise das interpelações discursivas que permeiam as relações culturais entre os sujeitos representados nos personagens da peça. A preocupação de Friel no debate cultural do cenário irlandês se aproxima do alerta de Fanon sobre os perigos da fixidez de identidades. O sujeito irlandês precisa atingir a consciência dos percalços nas relações culturais, independentemente da emancipação política dos estados do Norte. Assim, sobre o político, Bhabha aponta a função dupla da teoria no novo espaço:

Ela nos chama atenção para o fato de que nossos referentes e prioridades políticas – o povo, a comunidade, a luta de classes, o anti-racismo, a diferença de gêneros, a afirmação de uma perspectiva antiimperialista, negra ou terceira – não existem com um sentido primordial, naturalista. Tampouco refletem um objeto político unitário ou homogêneo. Eles só fazem sentido quando vêm a ser construídos nos discursos do feminismo, do marxismo, do terceiro cinema, ou de que quer que seja, cujos objetos de prioridade – classe, sexualidade ou a “nova etnicidade” – estão sempre em tensão histórica e filosófica ou em referência cruzada com outros objetivos. (BHABHA, 1998, p.52)

Retornemos, então, ao modo estratégico da diferença cultural para vermos mais algumas implicações de sua abordagem. Como dito anteriormente, a diferença cultural cria aquele espaço intersticial (na imagem que pára o tempo), fora da temporalidade intervalar serial, para assim problematizar o “outro” fora da dialética hegeliana. O grande mérito dessa abordagem é a ênfase no “outro”, não no sentido unitário da cultura (o outro em mim) nem no sentido dualista na relação do “eu” com o “outro” (conhecimento do “outro” na convivência social), pois ambos chegam ao ponto daquilo que Bhabha chama de “relativismo da distância”. Isso seria uma forma de relativismo ético que sugere que, em nossa capacidade

cultural de falar sobre os outros e de julgá-los, nós nos colocamos na posição deles. Para se pensar o outro na diferença, seu conhecimento deve, antes, excluí-lo, a fim de que a alteridade se torne “a fantasia de um certo espaço cultural ou, de fato, a certeza de uma forma de conhecimento teórico que desconstrua a ‘vantagem’ epistemológica do Ocidente” (BHABHA, 1998, p.59).

Vale lembrar que, em *Translations*, o Ocidente (o “outro”) equivale ao sujeito colonizador inglês (no primeiro momento na esfera política, no plano textual denotativo) e o sujeito colonizador da República (o segundo momento na esfera cultural, no plano figurativo). A narrativa cultural da diferença torna-se o círculo fechado da interpretação – fechamento no texto que transcende a temporalidade intervalar serial – e toda a análise ocorre somente na representação. Desse modo, o “outro” perde seu poder de significar no sentido de que sua constituição discursiva histórica não lhe está disponível como suporte teórico, e ele passa a ser encaixado na estratégia de contra-imagem de um esclarecimento serial. Nessa estratégia, ele é significado.

Entretanto, não devemos cair no engano de que o conteúdo da outra cultura seja representado de forma etnocêntrica, reproduzindo, desse modo, uma relação de dominação. Na diferenciação cultural, o “outro” colonizador precisa ser analisado na sua ruptura discursiva, para que o “eu” colonizado possa surgir como presença. A relação acontece na interpelação discursiva, com ênfase nas “falhas” do processo enunciativo do “outro”. Isso descarta a possibilidade de re-significação do “outro” também na ruptura do “eu”, como um modelo ideal do conhecimento igualitário de culturas.

A diversidade cultural é um objeto epistemológico – a cultura como objeto de conhecimento empírico –, enquanto a diferença cultural é o processo da enunciação da cultura como “conhecível”, legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural. Se a diversidade é uma categoria da ética, estética ou etnologia comparativas, a diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade. (BHABHA, 1998, p.63)

A diversidade cultural, como objeto de conhecimento empírico, não problematiza a questão histórica e discursiva, e por isso trabalha em cima do reconhecimento de conteúdos e costumes culturais pré-dados, ou seja, continua a revelar o tradicionalismo que sempre esteve presente na história do pensamento Ocidental. O enquadramento temporal relativista a que a diversidade se mantém presa dá origem a noções liberais de multiculturalismo, e são essas noções que, segundo Bhabha, abrem espaço para o conceito de intercâmbio cultural ou o de cultura da humanidade. A consequência de se colocar de lado o histórico-discursivo na análise cultural é que ela nos aparece como “a representação de uma retórica radical da separação de culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus locais históricos, protegidas na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única” (BHABHA, 1998, p.64).

Bhabha estende o problema da identidade cultural para a questão do signo como mediador das trocas culturais. Ele nos diz que, para os debates críticos contemporâneos, o problema da interação cultural só emerge nas fronteiras significatórias das culturas, onde significados e valores são (mal) lidos ou signos são apropriados de maneira equivocada. Aqui, o que Bhabha discute é que a cultura emerge como problema no ponto em que há perda de significado na contestação e articulação da vida cotidiana.

Nesse ponto, a teoria de Bhabha vai de encontro com o que Friel concebe como primordial para o entendimento das questões discursivas no uso da linguagem. A leitura do “outro” não ocorre na relação simplista da apropriação de signos a partir do terreno sógnico do “eu”, na atitude de que o “outro” é *para* mim, entendendo o “outro” a partir de mim ou *em* mim. Essa movimentação de valores sógnicos não ocorre pacificamente como se pudessem ser deslocados para o uso exclusivo do sujeito. No espaço intersticial, o “eu” colonizado não lê o “outro” colonizador traduzindo-o segundo seus valores; a apropriação de signos envolve também a tomada do lugar discursivo do “outro”, re-localizando a experiência do “outro”

sobre a história contínua na ruptura da história do “eu”, garantindo a autoridade da presença do colonizador na sua própria enunciação. Em outras palavras, o “eu” garante a enunciação do “outro” em si, pois ele precisa recuperar a voz do colonizador para poder combatê-la.

Essa leitura, portanto, implica a ambivalência da autoridade cultural como tentativa de dominar o “outro” em nome de uma supremacia cultural, que é ela mesma produzida apenas no momento de diferenciação. No espaço intersticial, o sujeito pós-colonial reproduz a autoridade da cultura como conhecimento da verdade referencial que está em questão no momento da enunciação. A verdade referencial diz respeito não à verdade empírica do tempo serial, mas à verdade representativa da ruptura temporal, e se dá por meio do processo enunciativo, o qual introduz uma quebra no presente performativo da identificação cultural.

Assim, no processo enunciativo, o tempo pára, e nele os significantes são re-significados no intercâmbio discursivo, no qual o sujeito pós-colonial desautoriza os signos da história colonizadora e os reinscreve na legitimação de sua presença, numa espécie de estratégia subversiva da representação. Em *Translations*, essa estratégia se estrutura na utilização do passado tradicional.

A enunciação da diferença cultural problematiza a divisão binária de passado e presente, tradição e modernidade, no nível da representação cultural e de sua interpelação legítima. Trata-se do problema de como, ao significar o presente, algo vem a ser repetido, relocado e traduzido em nome da tradição, sob a aparência de um passado que não é necessariamente um signo fiel da memória histórica, mas uma estratégia de representação da autoridade em termos do artifício do arcaico. (BHABHA, 1998, p. 65)

Para Bhabha, no significar do presente, o texto ou sistema de significados culturais não podem ser auto-suficientes devido ao ato de enunciação cultural (o lugar do enunciado) ser atravessado pela *différance* da escrita. Derrida, quem cunhou o termo *différance*, utiliza o termo para referir-se às duas características simultâneas da significação, calcado na impossibilidade de diferenciar pela fala a palavra *différence* do novo termo *différance*. Esse neologismo estabelece um vínculo conceitual entre a idéia de escritura como diferença

(espacial) e escritura como adiamento (temporal). Como observa Norris,<sup>72</sup> o sentido é ao mesmo tempo “diferencial” e “diferido”, produto de um jogo incessante dentro da linguagem, jogo que não pode ser fixado ou paralisado quando se procura uma definição de conceito.

A *différance* é crucial para a produção de sentido, assegurando que ele nunca seja mimético e transparente, e fazendo da utilização histórica um centro disseminador de novos sentidos. A produção de sentido requer que os dois lugares – o “eu” e o “outro” designados no enunciado – sejam mobilizados na passagem por um Terceiro Espaço.<sup>73</sup>

O Terceiro Espaço abriga tanto as condições gerais da linguagem quanto a implicação específica do enunciado em uma estratégia performativa. Em outras palavras, esse espaço abriga as diferenças entre signo público e signo privado, constituindo a ambivalência no ato da interpretação. A ambivalência proporcionada pelos signos público e privado representa a base teórica que Friel buscou em George Steiner para trabalhar a questão dos problemas de comunicação, e que poderiam ser atribuídos, por exemplo, à relação da personagem Sarah com o hostil ambiente irlandês, ou à relação entre Maire e Yolland no nível lingüístico.

Esses tipos de relação permeiam o problema da tradução cultural no uso da linguagem – a questão das diferenças lingüísticas entre o inglês e o irlandês e as implicações das representações históricas de mundo que elas envolvem. No entanto, o que Steiner aponta na questão dos signos público e privado são as implicações para a tradução intralingüística, e não simplesmente a interlingüística. As trocas culturais na tradução intralingüística estão presentes, no texto de Friel, na intervenção do espaço intersticial, ou seja, na figurativização. O interlingüístico está na história tradicional, no plano denotativo, no espaço-tempo colonialista da relação entre ingleses e irlandeses. Já o intralingüístico está na atualização da história, no novo espaço-tempo da relação entre a República e o Norte. A linguagem que perpassa a enunciação de *Translations* revela as condições discursivas que envolvem os

---

<sup>72</sup> NORRIS, C. Derrida. In: KERMODE, F. (ed) *Fontana Modern Masters*. London: Fontana Press, 1987, p.15.

<sup>73</sup> O Terceiro Espaço é, em Bhabha, outra denominação para o que funciona como o espaço intersticial (entre-lugar).

signos históricos (que garantem a presença do colonialismo) e os signos “fraturados” (que garantem a re-significação pós-colonial) – público e privado, respectivamente.

Desse modo, no Terceiro Espaço, vemos operar a dupla-escrita da *différance*, a não totalidade da história, a instabilidade do signo, e é ele também o lugar da imagem, da atualização, da tradução. A imagem é ambivalência, presença figurativa, que recupera algo ausente – a história; ela não deve ser lida mimeticamente como a aparência de uma realidade, pois o tempo dela está em outro lugar, e sua (re)significação se constrói na relação que ela estabelece com o que foi retomado.

Nesse ponto, vemos os movimentos de transposição histórica e de transposição sógnica lado a lado, e podemos relacionar a atualização figurativa de Hayden White – como tropo sógnico que revela a estrutura narrativa do discurso histórico – com a imagem-signo de Bhabha. Como vimos, a imagem, criada no Terceiro Espaço (ou espaço intersticial), é ao mesmo tempo metafórica e metonímica: “é metafórica porque substitui um putativo referente por uma imagem-signo; é metonímica porque lembra a ausência desse mesmo referente”.<sup>74</sup> A isso Bhabha chama de “metonímia da presença”.

Ao tropo, que revela a estrutura narrativa da escrita histórica e sua ambivalência como linguagem objetiva e linguagem literária (que carrega os sentidos sociais, políticos e culturais do homem), associa-se a ambivalência sógnica da metonímia da presença, na qual a relação entre o significante e o significado (metonímia e metáfora) é marcada pela instabilidade da escrita.

A imagem torna toda especificidade cultural extemporânea, pois ela não pertence ao tempo da enunciação; sempre que é retomada, essa especificidade ocorre numa nova enunciação, como reescritura, que resulta no apagamento da reivindicação essencialista de uma autenticidade ou pureza inerente de culturas. Isto é o que Bhabha chama de processo

---

<sup>74</sup> SOUZA, Lynn Mario T. M, 1994, p.63-64.

enunciativo de tradução cultural, no qual a reescrita dos signos não permite a estabilidade do significado. Nessa discussão, incluímos a figura de George Steiner, cujas idéias sobre língua e tradução foram de extrema importância para Friel.

### 3

A questão da significação, no caso da tradução cultural, não pode, segundo Bhabha, ser encaixada no discurso do relativismo, cuja análise das relações de troca implicará o naturalismo ético da diversidade cultural. O relativismo cultural se baseia na ameaça da perda de um “mundo teleologicamente significativo”, ao procurar proteger a totalidade de outras culturas em uma narrativa realista e concreta. Assim, o relativismo, calcado na possibilidade de perda do significado, embarca em um projeto hermenêutico de restauração do sentido, no qual a diferença cultural no ato da projeção da alteridade é descartada. Para Bhabha:

A enunciação problemática da diferença cultural torna-se, no discurso do relativismo, o problema perspectivo da distância temporal e espacial. A ameaça da “perda” de sentido na interpretação transcultural, que é tanto um problema da estrutura do significante como uma questão de códigos culturais (a experiência de outras culturas), torna-se então um projeto hermenêutico para a restauração da “essência” cultural ou da autenticidade. (BHABHA, 1998, p.181)

Como leitor de Steiner, Friel elaborou seu pensamento acerca da questão da significação nas trocas culturais baseado nas considerações do movimento hermenêutico que envolve a tradução, encontradas no quinto capítulo de *After Babel: Aspects of Language and Translation* (1975).

Em *After Babel*, Steiner procura traçar uma epistemologia do ato tradutório, localizando-o no centro da comunicação humana, ao explorar como as restrições sobre a traduzibilidade e as potencialidades de transferência entre línguas atraem a investigação filosófica sobre a consciência e sobre o significado do significado.

*After Babel* postula que a tradução está formal e pragmaticamente implícita em cada ato de comunicação, na emissão e na recepção de todos os modos de significar, sejam elas compreendidas no mais amplo sentido (inter)semiótico ou em trocas mais especificamente verbais. O ponto de partida da investigação de Steiner é a sempre presente dicotomia entre uma língua pública e uma língua privada.

Para Steiner, a linguagem permeia toda a atividade do homem e, nela, a tradução. As operações designadas pelo ato tradutório são as verdadeiras matrizes do conhecimento. Segundo o teórico, um ser humano realiza um ato de tradução, no sentido completo da palavra, toda vez que se defronta com um enunciado. “*To understand is to decipher. To hear significance is to translate*”, diz ele no prefácio a *After Babel*.<sup>75</sup> Para ele, entender a linguagem é entender como os homens se compreendem, na horizontalidade e verticalidade da língua, na tradução que ocorre lá onde o homem é monoglota. Assim, para Steiner, existe uma linguagem privada, e uma parte essencial de todas as línguas naturais é privada. Essa é a razão porque sempre haverá, em cada ato de linguagem completo, um elemento proeminente de tradução. Toda a comunicação “faz a interpretação” entre privacidades.

O movimento hermenêutico, o ato de extração e transferência apropriada do significado, atravessa todo ato de tradução, e tem, segundo Steiner, quatro estágios. Há a *confiança inicial*, que, segundo o teórico, se configura como um investimento de crença – subscrito por experiências prévias, mas epistemologicamente vulneráveis – na significação. De início, precisamos acreditar que há “alguma coisa lá” para ser compreendida. Sobre tal ato de confiança, Steiner escreve:

This confiding will, ordinarily, be instantaneous and unexamined, but it has a complex base. It is an operative convention which derives from a sequence of phenomenological assumptions about the coherence of the world, about the presence of meaning in very

---

<sup>75</sup> STEINER, 1998, p.xii. Traduzir é decifrar. Decifrar é compreender. (STEINER, 2005)

different, perhaps formally antithetical semantic systems, about the validity of analogy and parallel.<sup>76</sup>

O segundo movimento é o de *agressão*, sendo este invasivo e extrativo. Aqui, o segundo estágio se define em Heidegger, cuja análise se fundamenta na compreensão como um ato inerentemente apropriador, e, portanto, violento, de conhecimento. Como aponta Steiner, esse postulado de que toda cognição é agressiva vem de Hegel; Heidegger apenas mostrou que a compreensão consiste em um modo inevitável de ataque. Assim, para Steiner:

We can modulate Heidegger's insistence that understanding is not a matter of method but of primary being, that 'being consists in the understanding of other being' into the more naive, limited axiom that each act of comprehension must appropriate another entity (we translate *into*). Comprehension, as its etymology shows, 'comprehends' not only cognitively but by encirclement and ingestion.<sup>77</sup>

O terceiro movimento é *incorporativo*. A importação de significado e de forma não se dá no vácuo, pois o campo semântico nativo já existe. Para Steiner, o ponto alto desse estágio é a noção de que o ato de importação pode potencialmente deslocar ou relocar o todo da estrutura nativa. Para ele, uma das implicações do postulado heideggeriano de que "somos o que compreendemos ser" é o fato de que nosso próprio ser é modificado pela apropriação compreensiva. "*No language, no traditional symbolic set or cultural ensemble imports without risk of being transformed.*"<sup>78</sup>

O último estágio é o da "compensação" ou "restituição". Restaura-se o equilíbrio entre um ser e outro, equilíbrio que foi rompido pelo ataque interpretativo e pela apropriação do ser. O paradigma de transferência de significado permanece incompleto até que a reciprocidade

---

<sup>76</sup> Ibid., p.312. Tal confiança será, normalmente, instantânea e acrítica, mas tem um fundamento complexo. Trata-se de uma confiança operacional que decorre de uma seqüência de pressuposições fenomenológicas sobre a coerência do mundo, sobre a presença de significado em sistemas semânticos bastante diferentes e talvez até formalmente contraditórios, sobre a validade da analogia e similaridade. (STEINER, 2005, p.317)

<sup>77</sup> Ibid., p.313-314. Podemos modular a insistência de Heidegger de que a compreensão não é uma questão de método, mas primordialmente de existência (de que "existir consiste em compreender o outro que existe"), transformando-a no axioma mais limitado, mais simples de que cada ato de compreensão deve se apropriar de outra entidade (nós traduzimos *para dentro*.) Compreensão, como indica sua etimologia, "compreende" não apenas cognitivamente, mas também por circunscrição e absorção. (STEINER, 2005, p.319)

<sup>78</sup> Ibid., p.315. Nenhuma língua, nenhum sistema simbólico tradicional ou grupo cultural fazem importações sem o risco de serem transformados. (STEINER, 2005, p.320)

tenha sido alcançada, até que o outro recupere tanto quanto perdeu. “*This dialect of trust, of reciprocal enhancement is, in essence, both moral and linguistic.*”<sup>79</sup>

O ser recompensa à medida que pode fornecer ao outro uma permanência. A “eqüidade”, ou “transferência equalizadora”, que completa o ciclo hermenêutico, tem suas raízes morais no que Steiner compreende ser a “fidelidade”; é essa fidelidade que vai determinar uma restauração de caráter negativo, quando o ser decide incorporar e re-enunciar integralmente apenas um ou outro aspecto do original, fragmentando, distorcendo sua coerência vital de conformidade com suas próprias necessidades. Isso ocorre na maioria dos casos, embora essa “infidelidade” seja, em quase cem por cento deles, inconsciente. O desequilíbrio causado pelos movimentos iniciais de confiança, deciframento e uso apropriador se mantém não corrigido. Dificilmente ocorrerá um balanceamento ideal de forças no intercâmbio de significados, no compreender-se (nos termos heideggerianos) um ao outro. O outro sairá em “desvantagem”.

O movimento hermenêutico descrito por Steiner, no seu modo completo, não é o ato de interpretação que conduz ao espaço intersticial, à imagem, no qual os signos culturais são mobilizados nas trocas enunciativas que se revelam nas rupturas do tempo serial. Os três primeiros estágios – confiança inicial, agressão e incorporação – se relacionam, numa aproximação plausível entre a teoria de Steiner (neo-heideggeriano) e a de Bhabha, com o movimento de troca sígnica na estratégia da diferenciação cultural. O quarto estágio – a restauração – está para a diversidade cultural quanto ao espaço, assim como está para a superação histórica da síntese dialética quanto ao tempo.

Em *After Babel*, Steiner afirma sua posição de descrença em relação ao fato de a restauração ser efetuada. Podemos dizer que, para Steiner, o não-balanceamento de forças é resultado natural de qualquer processo de comunicação/interpretação. Isso leva à não-

---

<sup>79</sup> Ibid., p.416. Essa dialética da confiança, do aprimoramento recíproco é, em essência, moral e lingüística. (STEINER, 2005, p.414)

totalidade da história e ao não fechamento do signo, embora, para ele, essas implicações sempre se configurarão como um caso de infidelidade – no âmbito da moral e da ética –, como a impossibilidade da perfeição hermenêutica.

Para Bhabha, quando o homem super-significa, o significado se torna estranho, porque o ato da tradução interfere no processo dialético da generalidade cultural, incidindo no momento de incerteza no qual a representação já não pode garantir a autoridade da cultura no discurso hegemônico.

Assim, “onde há ameaça da super-interpretação não pode haver sujeito da cultura ética ou epistemologicamente comensurado” (BHABHA, 1998, p.194). A isto equivale dizer que o estágio hermenêutico da restauração do significado não se encontra na representação, pois a transferência figurada de significado não pode ocorrer mediante a linguagem do relativismo ético, na qual o sujeito do conhecimento empírico não produz a enunciação da diferenciação cultural.

No capítulo seguinte, na análise propriamente dita do texto de *Translations*, veremos como Friel faz uma leitura da situação irlandesa guiado pela descrença no quarto estágio hermenêutico, e quais as implicações desta posição na construção de personagens cujas enunciações desestruturam o essencialismo nacionalista presente na história da Irlanda.

Analisaremos também como o dramaturgo, na relação entre os personagens que representam os sujeitos colonizadores e os sujeitos colonizados, não concebe a possibilidade de o “outro” colonizador dividir a mesma posição com o “eu” colonizado – na diversidade. A construção do sujeito pós-colonial se dá na ruptura discursiva, na apropriação agressiva do “outro”, na incorporação do discurso hegemônico às lacunas identificadas no processo de cisão enunciativa, reorganizando-o de modo que a tradução cultural re-signifique a autoridade colonizadora para a afirmação da presença do colonizado. Isto é possível apenas na não-restauração dos significados ao sujeito colonizador, que, desprovido do seu lugar enunciativo

na representação, não operará o mesmo processo em relação ao sujeito colonizado, perdendo, desse modo, o controle do discurso, e propiciando ao texto a negociação de novos valores e significados históricos.

## *Capítulo Quatro*

---

*Translations* nas estratégias de representação pós-colonial

No final do século XVI, em 1596, Edmund Spenser já defendia que o imperialismo lingüístico constituía a estratégia mais eficaz na persuasão do colonizado em aceitar sua condição e exercitar sua obediência em benefício do colonizador, sem maiores intervenções militares.<sup>80</sup> Em *A View of the Present State of Ireland*, ele afirma que “*it hath ever been the use of the conqueror to despise the language of the conquered, and to force him by all means to learn his*”,<sup>81</sup> porque a língua é equivalente à identidade e à lealdade: “*the speech being Irish, the heart must needs be Irish*”.<sup>82</sup>

Spenser, que chegou a defender que os irlandeses deveriam ser exterminados devido à inferioridade racial,<sup>83</sup> acreditava que o processo inverso do conhecimento lingüístico teria a mesma validade, caso os irlandeses pudessem ser persuadidos a abandonarem sua língua mãe pelo inglês. Ele propôs recuperar o estatuto de Eduardo IV, o qual requeria dos irlandeses o abandono de seus nomes de clã em favor dos sobrenomes ingleses baseados na ocupação, aparência ou localidade, pois isto os levaria a esquecer, em pouco tempo, sua nação irlandesa.

O efeito do imperialismo lingüístico resulta na estruturação da língua como “experiência” – como percebemos e compreendemos o mundo –, e essa experiência condiciona a identidade e o “comportamento” – como agimos em decorrência de nossa experiência. De acordo com essa visão, a imposição do imperialismo lingüístico deveria resultar no controle imperial da experiência e, conseqüentemente, da identidade do colonizado. No entanto, efetuar esse controle requer a destruição da língua mãe do

---

<sup>80</sup> Seguimos, aqui, a argumentação apresentada por Maureen S. G. Hawkins em seu artigo “‘We Must Learn Where We Live’: Language, Identity, and the Colonial Condition in Brian Friel’s *Translations*”. As considerações feitas por Hawkins sobre Spenser remetem à obra de Renwick (1970), e as citações que se seguem não são retiradas diretamente da obra de Spenser.

<sup>81</sup> Apud HAWKINS, 2003. “... sempre foi de uso do colonizador menosprezar a língua do povo conquistado e forçá-lo de todos os modos a aprender a sua” (Tradução nossa)

<sup>82</sup> Ibid. “... a fala sendo irlandesa, o coração precisa ser irlandês” (Tradução nossa)

<sup>83</sup> Edward Said, *Cultura e Imperialismo*, 1995, p.285.

colonizado, e, ao destruir sua experiência, realiza-se um exercício violento de poder na definição da realidade.

Para Simon Daring (In: ASHCROFT *et al*, 1995), a questão da língua é essencial para o desejo pós-colonial por uma identidade. O pós-colonial caminha em direção a centros de identidade em torno da língua, em parte porque, na pós-modernidade, dificilmente se encontra identidade disponível em outro lugar. Falar ou escrever nas línguas imperiais é trazer à tona um problema de identidade.

O abandono da língua irlandesa em que implica o imperialismo lingüístico, observa Hawkins, desmantelaria a identidade e cultura irlandesas como fontes de resistência à colonização, transformando o povo irlandês em sujeitos leais à empresa colonial. É precisamente esta relação da língua com o império que Brian Friel trabalha em sua peça, e veremos que é a rejeição dessa implicação que aparece como voz predominante em *Translations*.

Como já mencionado, as questões sobre língua e suas implicações apresentadas na peça estão fundamentadas na leitura que Friel fez de Steiner. No entanto, *After Babel* não chegou a formar a visão de Friel sobre língua, e sim ajudou-o a formulá-la com maior precisão e autoridade. Helen Lojek (1994), por exemplo, aplica as noções de Steiner nas peças de Friel em geral, argumentando que a visão neo-heideggeriana sobre a língua em *After Babel* eram incipientes no trabalho de Friel desde seus primeiros contos.

Apesar de Steiner insistir na especificidade e contingência históricas de qualquer ato de comunicação ou tradução, ele não apresenta os meios para teorizar essa contingência. Em sua obra, nota-se uma abordagem pós-moderna sobre os conceitos de língua e tradução, sem, no entanto, ser pós-estruturalista. Para McGrath (1999, p.3), contudo, Steiner concorda com a ênfase pós-estruturalista na recente indeterminação de qualquer texto ou fala:

Steiner's linguistics... derive from the German phenomenological tradition rather than from Saussurean structuralism. This phenomenological tradition exhibits a similar genealogy of revolt. As Romantic aesthetics of expression replaced mimetic aesthetics and were in turn supplanted by poststructuralist semiotics, so consciousness-centered Romantic hermeneutics replaced the text-oriented exegesis of the Enlightenment and in turn were replaced by the more culturally and historically oriented hermeneutics of the postmodern period. Although Steiner articulates a postmodern hermeneutic of indeterminacy, he still assumes a consciousness-centered process of translation and so remains within Western epistemological traditions.<sup>84</sup>

A modulação teórica de Steiner é importante porque nos permite fazer a leitura da peça nos dois planos textuais apresentados anteriormente, e não somente no primeiro. Lionel Pilkington (2001) argumenta que a peça trata de modo emotivo o declínio da língua irlandesa. Vista como uma nomenclatura, a língua, em *Translations*, aparece como um sistema de nomes para um mundo de identidades que existe claramente fora da linguagem.

Drawing on Steiner's Heideggerian view that language is inextricably linked to an essential privacy (...), the portrayal of language in *Translations* strengthens the impression that authenticity resides in an essential privacy that can never be fully represented either in Irish or in English.<sup>85</sup>

A crítica de Pilkington seria aplicável à peça somente se não fosse identificada essa estratégia de “dupla-face” de Friel – a escrita na imagem. Entretanto, essa crítica não deve ser descartada, pois, por meio dela, podemos verificar como funciona a avaliação do primeiro plano textual de *Translations*. Tenhamos em mente que a “indeterminação” teórica de Steiner proporcionou a Friel uma “liberdade” na utilização da fenomenologia existencialista a partir da leitura neo-heideggeriana de Steiner, que reconhecemos na aplicação desses conceitos no

---

<sup>84</sup> MCGRATH, 1999, p.11. A lingüística de Steiner... deriva de uma tradição fenomenológica alemã em vez do estruturalismo Saussuriano. Essa tradição fenomenológica exibe uma genealogia similar de revolta. Assim como a estética romântica de expressão substituiu a estética mimética e, por sua vez, foi suplantada pela semiótica pós-estrutural, também a hermenêutica romântica de consciência substituiu a exegese de textos orientados do Iluminismo e, por sua vez, foi substituída pela hermenêutica de orientação cultural e histórica do período pós-moderno. Embora Steiner articule uma hermenêutica pós-moderna de indeterminação, ele ainda considera um processo de consciência centrada de tradução, e, assim, permanece nas tradições epistemológicas ocidentais. (Tradução nossa)

<sup>85</sup> PILKINGTON, 2001, p.218. Baseado na visão heideggeriana de Steiner de que a língua está inextricavelmente ligada a uma privacidade essencial (...), o retrato da língua em *Translations* reforça a impressão de que a autenticidade reside numa privacidade essencial que nunca poderá ser inteiramente representada nem em irlandês nem em inglês. (Tradução nossa)

movimento hermenêutico proposto pelo próprio Steiner e sua relação com a teoria pós-colonial.

Na filosofia heideggeriana, a *compreensão* do ser é uma possibilidade da existência. A existência é, assim, a possibilidade de nos referirmos de algum modo ao ser. Essa compreensão, que é possibilidade, é o lugar onde opera toda e qualquer significação. O postulado heideggeriano de que *a linguagem é por natureza a revelação do ser* (o qual o próprio Steiner toma como princípio na formulação de suas idéias) assume um caráter “negativo”. A linguagem é aquilo em que o próprio ser se exprime e toma corpo, mas ao ser compreendido no ato de significação, ele perde sua autenticidade. É nesse ponto que podemos relacionar o movimento hermenêutico de Steiner com os postulados heideggerianos.

No primeiro plano textual de *Translations*, o existencialismo fenomenológico de Heidegger permeia indiretamente a discussão do movimento nacionalista irlandês. A conclusão cultural e lingüística que a concepção idealista de linguagem acarreta é a de que a perda do irlandês como língua vernácula é apresentada, na peça, como uma questão de importância ontológica em vez de política. A construção do primeiro plano nos termos da ontologia privilegia a idéia de uma essência ou “privacidade” irlandesa perdida, e foi por esse viés que o discurso nacionalista se estruturou. A idéia é a de que, enquanto a Irlanda nacionalista existir em função de uma identidade a ser recuperada, ela se configurará como uma entidade ontológica – um estado do ser em si em vez de um estado do político.

Nesse ponto, Friel consegue conduzir a peça para o segundo plano textual. O segundo plano rompe os laços com a visão heideggeriana da língua, subvertendo sua aplicabilidade com a inserção do poder teórico que falta a Steiner no que diz respeito a sua indeterminação: a linguagem da teoria pós-colonial, que encontramos respaldo em Homi Bhabha:

Bhabha's eclecticism, which historicizes Steiner's epistemological frame, reinscribes both the hermeneutic and poststructuralist traditions within postcolonial theory. Bhabha proposes to replace Western ontology and epistemology within enunciative practice. For Bhabha epistemology “insists on the subject as always prior to the social”, whereas enunciative

practice “alters the subject of culture” by focusing on “signification and institutionalization” rather than on “function and intention”.<sup>86</sup>

Do mesmo modo como Helen Lojek identificou a “presença” de Steiner nos primeiros escritos de Friel, podemos dizer que o olhar pós-colonial de Bhabha já se encontrava intuitivamente em algumas peças do dramaturgo, embora sem consciência da linguagem teórica. Em Bhabha, portanto, encontramos a teoria capaz de iluminar a discussão de Friel sobre a relação contemporânea entre as duas Irlandas. Como vimos no capítulo anterior, a prática enunciativa é responsável por criar o Terceiro Espaço, fora do tempo serial, e agora vemos que, nela, a ontologia já não se torna possível devido à interpretação – e, conseqüentemente, à troca – de valores, tampouco a epistemologia ocidental, pois a fundamentação do conhecimento se encontra fragilizado pela instabilidade da (re)significação do signo pelo performativo de cada nova enunciação.

Vimos também, no final do terceiro capítulo, como o movimento hermenêutico proposto por Steiner pode ser aproximado à prática enunciativa de Bhabha no que diz respeito à negociação de significados – e, por extensão, à negociação de valores na leitura do “outro” e que envolve as práticas discursivas. O movimento hermenêutico completo – os quatro estágios – funciona por meio da epistemologia tradicional, como um “método” aplicado à fundamentação do conhecimento que envolve a significação no ato de comunicação, e, de certa forma, carrega consigo uma visão neo-heideggeriana segundo a qual o significado precisa ser restaurado na existência do ser. Com Bhabha, interessar-nos-emos pela hermenêutica de Steiner incompleta – sem o último estágio –, incorporando-a à estratégia de análise da diferenciação cultural.

---

<sup>86</sup> MCGRATH, 1999, p.11-12. O ecletismo de Bhabha, que historiciza a estrutura epistemológica de Steiner, reinscreve a hermenêutica e as tradições pós-estruturais na teoria pós-colonial. Bhabha propõe substituir a ontologia e a epistemologia ocidentais pela prática enunciativa. Para Bhabha, a epistemologia “insiste no sujeito como anterior ao social”, enquanto a prática enunciativa “altera o sujeito da cultura” ao focar na “significação e institucionalização” em vez de na “função e intenção”. (Tradução nossa)

Assim, demonstrados o papel das práticas discursivas e a estratégia da diferenciação nos capítulos anteriores, analisaremos a peça no que diz respeito ao tema mais importante desenvolvido por Friel: a questão da língua e suas implicações para a identidade nacional e cultural na relação de troca de valores e significados entre os sujeitos.

## 2

No primeiro ato, que nos apresenta toda a discussão referente ao que chamamos de plano textual denotativo, temos o início da problemática da identificação cultural. O Terceiro Espaço de Bhabha começa a surgir já no primeiro contato entre os irlandeses e os ingleses, na ambivalência do ato da interpretação – na imagem do espaço intersticial. Duas estratégias no processo de identificação podem ser vistas em *Translations*: a do estereótipo e a da mímica colonial, cada qual em referência a um plano textual.

O estereótipo, visto como estratégia utilizada pelo colonizador, se aplica ao primeiro plano, e é responsável por criar o sentimento de inferioridade que leva o colonizado ao estado de revolta, fundamentando a resistência política na criação do movimento nacionalista. Por sua vez, a mímica assume o papel inverso, como estratégia em que o colonizado se apropria dos princípios colonizadores e inverte a relação de poder entre os sujeitos, utilizando-se da estratégia do estereótipo a seu favor. A mímica é a operação de passagem do plano denotativo para o figurativo.

Em *Translations*, o estereótipo e a mímica coexistem, como duas estratégias de defesa, por meio da relação entre os personagens Hugh, Owen e Yolland, atravessando, em muitas ocasiões, os enunciados de Manus, Doalty, Maire e Lancey, e afetando de modo incisivo as vidas de Sarah e Jimmy. Entretanto, os confrontos da diferenciação só podem ser devidamente

analisados se a posição discursiva de cada personagem for reconhecida segundo o jogo textual proposto por Friel.

A rubrica inicial é muito importante, pois descreve espiritual e materialmente a realidade dos moradores da vila de Baile Beag, e determina, a princípio, a posição discursiva de alguns personagens. A relação entre a língua irlandesa e a experiência na definição da realidade aparece no detalhamento do cenário principal da peça. A parte inferior do celeiro, à vista da platéia, é uma área pública onde funciona a escola-rural, ao passo que a parte superior, que não se encontra à vista da platéia, é uma área particular onde vive a família dos O'Donnell:

*The hedge-school is held in a disused barn or hay-shed or byre. (...) Around the room are broken and forgotten implements: a cart-wheel, some lobster-pots, farming tools, a battle of hay, a churn, etc. There are also the stools and bench-seats which the pupils use and a table and chair for the master. At the door a pail of water and a soiled towel. The room is comfortless and dusty and functional – there is no trace of a woman's hand.*<sup>87</sup>

Na mesma rubrica, temos a apresentação de três personagens, e a descrição de suas características aponta de forma direta para a relação entre a situação da língua irlandesa e o mundo por ela definido, principalmente quando Friel coloca no mesmo patamar o psicológico e o físico/material.

Manus está nos seus trinta anos, é o filho mais velho do professor e trabalha de forma não-remunerada como assistente de seu pai. *“He is pale-faced, lightly built, intense (...) His clothes are shabby, and when he moves we see that he is lame.”*<sup>88</sup>

Sarah tem a aparência de criança abandonada e pode ser de qualquer idade entre 17 e 35 anos. Na rubrica, *“[her] speech defect is so bad that all her life she has been considered*

---

<sup>87</sup> FRIEL, 1996, p.383. O cenário da escola rural se passa em um celeiro desativado, ou em um barracão de feno, ou em uma ordenha. Em meio ao lugar há implementos quebrados e esquecidos: uma roda de carroça, algumas armadilhas para lagostas, ferramentas agrícolas, montes de feno, um latão para leite etc. Há também os banquinhos e bancos utilizados pelos alunos e uma mesa e cadeira para o professor. Perto da porta, um balde de água e uma toalha suja de terra. A sala não oferece conforto, é empoeirada e contém não mais que o necessário – não há evidência do toque feminino. (Todas as traduções dos trechos da peça são de nossa autoria)

<sup>88</sup> Ibid. Tem o rosto pálido, a compleição franzina, é enérgico (...) Suas roupas são esfarrapadas; e quando anda percebemos que é manco.

*locally to be dumb and she has accepted this: when she wishes to communicate, she grunts and makes unintelligible nasal sounds*".<sup>89</sup> A indeterminação de sua idade sugere que Friel reserva a ela uma função especial, e há algo mítico e infinito sobre ela.

Jimmy Jack Cassie é conhecido como Menino Prodígio. É um solteirão nos seus sessenta anos, e participa das aulas em parte pela companhia, em parte pelo estímulo intelectual. Lê Homero em grego de modo satisfatório, sendo fluente também em latim. Mas de modo algum é pedante; para ele, é perfeitamente normal falar essas línguas. Sua aparência física também é um indício da precariedade da realidade material: "*He never washes. His clothes – heavy top coat, hat, mittens, which he wears now – are filthy and he lives in them summer and winter, day and night.*"<sup>90</sup>

Em Manus vemos a importância atribuída ao nome, como signo detentor de um significado transcendental, que, na visão ontológica, entra em existência no momento em que ocorre sua enunciação, reafirmando sua presença como forma de confirmação da identidade.

SARAH: My...

MANUS: Good.

SARAH: My...

MANUS: Great.

SARAH: My name...

MANUS: Yes?

SARAH: My name is...

MANUS: Yes?

*(SARAH pauses. Then in a rush.)*

SARAH: My name is Sarah.

MANUS: Marvellous! Bloody marvellous!

*(...)*

Now we're really started! Nothing'll stop us now! Nothing in the wide world!<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Ibid. [ela] tem um defeito tão grave na fala que, durante toda a vida, foi considerada pelas pessoas locais como muda, o que tem sido aceito por ela: quando quer se comunicar, resmunga e produz sons nasais ininteligíveis.

<sup>90</sup> Ibid., p.384. Nunca se banha. Suas roupas – um pesado casaco, chapéu, luvas com separação somente para o polegar, que está usando agora – são imundas e ele as veste no verão e inverno, dia e noite.

<sup>91</sup> Ibid., p.384-385.

SARAH: Meu...

MANUS: Bom.

SARAH: Meu...

MANUS: Perfeito.

SARAH: Meu nome...

MANUS: Sim?

O nome de Sarah corresponde à sua proteção. O conhecimento e a possibilidade de enunciação do nome, neste caso, garantem a exclusividade do seu conteúdo, determinado pelo mundo da língua irlandesa. Uma vez que, pela língua irlandesa, algo puder ser enunciado, essa existência estará protegida de qualquer possibilidade de apropriação de seu significado e de re-modelação de sua experiência. No cenário colonial, a busca pelos essencialismos condiciona o surgimento na maior forma de resistência: o discurso nacionalista.

A idéia de reter os nomes “originais” que não podem ser substituídos antecipa o debate entre Owen e Yolland sobre o problema da identidade na tradução. A exuberância da cena de abertura na qual Sarah articula vagarosamente seu nome se associa à atmosfera de otimismo e auto-confiança do primeiro ato. No terceiro ato, no entanto, quando Sarah perde a habilidade de articular a fala, ela é descrita como “*more waiflike than ever*”,<sup>92</sup> como se sua própria identidade física começasse a desaparecer. É esse essencialismo que se desmorona quando, segundo Steiner, a existência de algo está aí para ser interpretada; na relação entre colonizador e colonizado, os significados são apropriados de modo agressivo (processo hermenêutico) e transportados para o espaço intersticial da negociação e diferenciação.

A simbologia de Sarah é forte. Ela representa a figura da garota meiga e frágil, Cathleen Ní Houlihan – a própria Irlanda –, desprotegida em meio à atmosfera ameaçadora do período colonial. Sarah assume o papel de receptáculo das vozes conflitantes, e suas ações são respostas dirigidas ao “temperamento” de cada cena, como demonstração da situação do país frente às perturbações geradas pelo embate de forças entre o sujeito colonizador e o sujeito colonizado. É por meio de Sarah que, em muitas ocasiões, especialmente pelas rubricas, que

---

SARAH: Meu nome é...

MANUS: Sim?

(SARAH *pára. Então de uma só vez.*)

SARAH: Meu nome é Sarah.

MANUS: Maravilha! Que maravilha!

(...)

Agora sim nós começamos. Nada nos impedirá agora! Nada em todo o mundo!

<sup>92</sup> Ibid., p.430. “... mais abandonada que nunca”.

identificamos o “estado” em que a Irlanda se encontra segundo a crítica de Friel a respeito dos perigos que rondam as atitudes dos sujeitos pós-coloniais – a relação atualizada de colonialismo na imagem das Irlandas na década de 1970.

Nesse primeiro momento, no plano textual denotativo, vemos a construção de um cenário que fundamentou historicamente a resistência nativa e os ideais pelos quais se lutou a favor da emancipação política de 1922.

Jimmy Jack Cassie é um personagem que não se desenvolve ao longo do enredo. Dentro da peça, seu discurso não é de confronto, não modifica nem é modificado por ninguém. Apresenta-se como um discurso fechado, como representação da impossibilidade de mudanças e dos efeitos perigosos dessa realidade. Seu aprisionamento lingüístico o leva a viver intensamente a recriação da jornada de Ulisses na sua imaginação. Sua familiaridade com esses mitos é aparente. Para ele, a Grécia e Baile Beag são sinônimos; ele se refere à Atenas como um vilarejo, e se vê, na sua própria ficção, como um forte pretendente à deusa Atena.

Jimmy é o primeiro indício da crítica de Friel. Conhecedor das línguas e literaturas grega e latina, sua associação com os aspiradores do movimento do renascimento literário do final do século XIX é forte. A relação que se estabelece entre a língua irlandesa e as línguas clássicas se reflete na reprodução dos mitos na vida irlandesa, do mesmo modo como os escritores do movimento literário representavam em seus textos a continuação da vida celta antiga – paganismo e figuras heróicas – como instrumento de resistência colonial.

Os trechos da *Odisséia* citados em *Translations* na voz de Jimmy também são outro sinal empregado sutilmente por Friel. O final do Canto/Rapsódia XIII e início do XIV descrevem exatamente o momento em que Ulisses se prepara para fazer o caminho de volta a

seu palácio.<sup>93</sup> A intertextualidade nos garante duas leituras que coincidirão com nossa proposta da crítica de Friel quanto a atualização da relação colonial para o século XX.

A condição primacial para a criação da epopéia é a consciência do passado mítico, em que as personagens são vistas como envoltas num nimbo de heroísmo. A idéia que nos é permitida é a de que a situação da Irlanda segundo a história nacionalista se associa a uma epopéia. Na *Odisséia*, a guerra de Tróia já pertence ao passado, aos fatos consumados, constituindo apenas o fundo do quadro sobre que são projetados todos os episódios da narrativa. O enfoque maior da *Odisséia* é o propósito inalterável do herói de reconquistar o próprio palácio.

Como vimos no segundo capítulo, Friel utilizou-se de eventos históricos concentrados entre as décadas de 30 e 50 do século XIX para recriar o cenário que serviu de base para a luta da emancipação política em 1922. O propósito inalterável, no plano denotativo de *Translations*, também é uma reconquista: a da vida gaélica. O processo da história colonial irlandesa que culmina com a independência – sua própria guerra de Tróia – transforma-se, metaforicamente, numa grande epopéia. O caminho de volta de Ulisses é o caminho da restauração traçado pela Irlanda após 1922.

A segunda leitura que se nos abre diz respeito ao plano figurativo da peça. Na análise introdutória da versão traduzida em prosa da *Odisséia*,<sup>94</sup> encontramos que a epopéia focaliza outra qualidade do povo de Ulisses: a faculdade de adaptação que possibilitou a esse povo se vergar a novas condições de existência. Os aqueus, embora mantendo sua língua e suas

---

<sup>93</sup> As versões traduzidas consultadas da *Odisséia* foram a edição em versos da Ediouro (tradução de Carlos Alberto Nunes) e a edição em prosa da Nova Cultural (tradução de Antônio Pinto de Carvalho). Como Friel utiliza as citações em prosa, a tradução que utilizaremos é a da Nova Cultural.

Rapsódia XIII. “Tendo assim falado, Atena o tocou com sua varinha. Enrugou-lhe a esplêndida pele dos membros flexíveis, fez-lhe cair da cabeça os cabelos louros, revestiu-lhe os membros com a pele de um ancião muito idoso, desfigurou-lhe os olhos antes tão belos, substituiu-lhe a veste por sórdidos andrajos e por uma túnica esfarrapada, suja e gordurenta. Lançou-lhe por cima uma grande pele de ágil cervo; enfim, deu-lhe um cajado e um alforje vil e esburacado, com uma corda à guisa de suspensório.” (p.179)

Rapsódia XIV. “Ulisses, tendo deixado o porto, seguiu por uma vereda pedregosa, através dos bosques, em direção à falésia, ao lugar onde Atena lhe indicara a morada do bom porqueiro, que sobre os bens do amo velava com maior solicitude que os restantes escravos adquiridos por Ulisses.” (p.180)

<sup>94</sup> Na edição traduzida da *Odisséia* da Nova Cultural não é mencionado o nome do resenhista de sua introdução.

divindades, sua organização feudal e familiar, sofrem, até no domínio social e religioso, a influência daqueles que vão suplantar. Aqui, a transposição de imagem se dá na relação da experiência inglesa que, por todo o período colonial, fez parte da realidade irlandesa. Essa análise da *Odisséia* ecoa as análises de O’Faolain e Cruise O’Brien sobre a identificação irreversível da vida irlandesa – língua e literatura, principalmente – com a vida inglesa. O percurso de volta não conduzirá à mesma situação de outrora – à “essência original”.

Nessa relação entre a *Odisséia* e *Translations*, o herói da epopéia irlandesa é, como afirma a maioria dos críticos literários, o professor Hugh O’Donnell. É ele quem vai ser o herói transformado, cuja conscientização do processo de mudança se torna o discurso preponderante no final da peça. As similaridades continuam se associarmos Hugh com a figura do mendigo. Ulisses é um herói, e nele está representada toda a sabedoria e perspicácia de um povo, mas foi preciso se passar por mendigo para que não fosse notado pelos inimigos. Do mesmo modo, Hugh representa uma consciência irlandesa – aquela proposta por Friel –, e sua aparência de mendigo (velho, maltrapilho e bêbado) é o disfarce ideal para que os inimigos – e os amigos – não enxergassem nele uma força “ameaçadora” visível, capaz de desestruturar monologicamente o embate cultural.

Temos uma voz em oposição aos nativos nacionalistas quando Maire entra em cena. Comprometida de Manus, é uma garota de caráter forte e determinado, o que acaba por colocá-los sempre em situação de conflito. A representação de Maire é importante, pois é a única personagem dentre os nativos irlandeses a não se conformar com a precária situação sócio-econômica da população rural, principalmente devido à estagnação causada pelo contínuo empenho em se ensinar a língua irlandesa nas escolas-rurais. Sua grande aspiração, como forma de resolver seus problemas, é emigrar para os Estados Unidos, lugar de onde alguns familiares já lhe enviam dinheiro para o sustento de sua família.

Quando Manus acata ao pedido de ajuda de Bidy Hanna para escrever uma carta endereçada à sua irmã em Nova Scotia (indicando o analfabetismo da velha senhora e a generosidade de Manus), a reação de Maire ao ouvir o relato do episódio é de sarcasmo:

MANUS: And she got so engrossed in it that she forgot who she was dictating to: ‘The aul drunken schoolmaster and that lame son of his are still footering about in the hedge-school, wasting people’s good time and money.’

(MAIRE *has to laugh at this.*)

MAIRE: She did not!

MANUS: And me taking it all down. ‘Thanks God one of them new national schools is being built above Poll na gCaorach.’ (...) <sup>95</sup>

O riso de Maire é irônico. A opinião da velha senhora resume não somente as esperanças de Maire pela chegada da escola nacional na região para o aprendizado da língua inglesa, mas, por meio do julgamento da aparência de Hugh e Manus feita pela senhora, Maire confirma, através do riso, sua opinião sobre a inutilidade da escola-rural e sua patética relevância sócio-econômica e cultural.

Na cena da discussão entre Maire e Manus sobre a chegada do dinheiro da passagem para os Estados Unidos, ela o ameaça com a possibilidade de emigração para forçá-lo a se candidatar ao cargo de professor na nova escola nacional. A situação de Maire em casa é precária: sem a presença de um pai para sustentar a família, sua opção de um futuro melhor é ou um bom casamento ou a emigração. Quando confrontada por Manus sobre sua ida para os Estados Unidos, ela responde determinada: “*There’s ten below me to be raised and no man in the house. What do you suggest?*” E quanto à resposta negativa de Manus sobre a possibilidade de se tornar professor da nova escola nacional, ela é categórica: “*When it opens,*

---

<sup>95</sup> FRIEL, 1996, p.389.

MANUS: E ela estava tão imersa no assunto que até se esqueceu da pessoa para quem ela estava ditando: “Aquele velho professor bêbado e seu filho manco ainda estão perdendo seu tempo na escola rural, desperdiçando o tempo e o dinheiro das pessoas”.

(MAIRE *não segura o riso ao ouvir a história.*)

MAIRE: Ela não fez isso!

MANUS: E eu lá, anotando tudo. “Graças a Deus uma dessas novas escolas nacionais está sendo construída perto de Poll na gCaorach.” (...)

*this is finished: nobody's going to pay to go to a hedge-school*".<sup>96</sup> Seu consentimento final é estarrecedor, quando diz que ele sempre poderá ensinar os clássicos às vacas.

O ponto de vista de Maire sobre os habitantes da região quanto à posição de vítimas que eles assumem é denunciador, como no momento em que surge o assunto sobre o cheiro adocicado das batatas, que prenuncia o episódio catastrófico das plantações na década seguinte:

MAIRE: Sweet smell! Sweet smell! Every year at this time somebody comes back with stories of the sweet smell. Sweet God, did the potatoes ever fail in Baile Beag? Well, did they ever – ever? Never! There was never blight here. Never. Never. But we're always sniffing about for it, aren't we? – looking for disaster. The rents are going to go up again – the harvest's going to be lost – the herring have gone away for ever – there's going to be evictions. Honest to God, some of you people aren't happy unless you're miserable and you'll not be right content until you're dead!

DOALTY: Bloody right, Maire. And sure St Colmcille prophesied there'd never be blight here. He said:

The spuds will bloom in Baile Beag  
Till rabbits grow an extra lug.

And sure that'll never be. So we're all right. Seven threes are twenty-one; seven fours are twenty-eight; seven fives are forty-nine (...)<sup>97</sup>

Subjacente ao desabafo de Maire está uma visão sobre a atitude dos irlandeses decorrente da relação colonial, segundo a qual a colonização é responsável pelo fracasso de suas ações. Vimos que, ao longo da história, essa concepção ajudou a fortalecer o discurso nacionalista, principalmente após o episódio da Grande Fome. A fala de Maire revela uma crítica a essa postura cômoda em atribuir ao colonizador a culpa de todos os problemas. Seu

---

<sup>96</sup> FRIEL, 1996, p.389. "Há dez menores do que eu para serem criados e nenhum homem na casa. O que você sugere?" / "Quando ela abrir, isto aqui vai estar acabado: ninguém vai pagar para ir a uma escola rural."

<sup>97</sup> Ibid., p.395.

MAIRE: Cheiro adocicado! Cheiro adocicado! Todo ano nessa época alguém aparece com histórias do cheiro adocicado. Meu Deus, alguma vez as batatas já nos deixaram na mão aqui em Baile Beag? Já – já? Nunca! Nunca houve uma doença sequer nas batatas aqui. Nunca. Nunca. Mas a gente está sempre procurando por isso, não é? – atrás de desastre. Os alugueis vão subir novamente – a colheita não vai dar certo – os arenques se foram pra sempre – haverá despejos. Sinceramente, alguns de vocês não ficam felizes enquanto as coisas não dão errado e não vão se contentar até a morte!

DOALTY: Corretíssima, Maire. E com certeza São Colmcille fez uma profecia de que nunca haveria doença na batata aqui. Ele disse:

As batatas florescerão em Baile Beag

Até o dia em que os coelhos tiverem uma orelha a mais.

E certamente isso nunca vai acontecer. Então está tudo bem. Sete vezes três são vinte e um; sete vezes quatro são vinte e oito; sete vezes cinco são quarenta e nove (...)

desconforto, no entanto, está relacionado ao fato de a população sustentar tal realidade ao invés de investir numa forma de superá-la – como por meio do aprendizado da língua irlandesa.

Essa não é a visão compartilhada por Doalty que, como bom defensor de sua pátria, acredita que o estado de miséria anunciado por Maire nunca vai assolar o país; sua convicção, no entanto, é tão infundada quanto sua matemática. A entrada de Doalty na peça é uma cena triunfal, na qual ele aparece orgulhosamente balançando um mastro dos sapadores. Doalty e Bridget são representantes de membros comuns da comunidade local, e é por meio deles que somos informados de muito do que acontece fora da escola-rural. Os dois entram em alvoroço relatando as façanhas realizadas.

DOALTY: (...) Anyway, every time they'd stick one of these poles into the ground and move across the bog, I'd creep up and shift it twenty or thirty paces to the side.

BRIDGET: God!

DOALTY: Then they'd come back and stare at it and look at their calculations and stare at it again and scratch their heads. And cripes, d'you know what they ended up doing?

BRIDGET: Wait till you hear!

DOALTY: They took the bloody machine apart!

*(And immediately he speaks in gibberish – an imitation of two very agitated and confused sappers in rapid conversation.)*

BRIDGET: That's the image of them!

MAIRE: You must be proud of yourself, Doalty.

DOALTY: What d'you mean?

MAIRE: That was a very clever piece of work.

MANUS: It was a gesture.

MAIRE: What sort of gesture?

MANUS: Just to indicate... a presence.

MAIRE: Hah!<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Ibid., p.390-391.

DOALTY: (...) Continuando, toda vez que eles enfiavam uma dessas estacas no solo para marcar as medidas e seguiam em frente pelo pântano, eu ia de fininho e mudava uns vinte ou trinta passos de lugar.

BRIDGET: Meu Deus!

DOALTY: Aí eles voltavam e olhavam sérios para a estaca, e aí olhavam os seus cálculos e depois olhavam de novo para a estaca e coçavam a cabeça. E adivinhem só o que eles acabaram fazendo?

BRIDGET: Esperem só até ouvirem isso!

DOALTY: Eles desmontaram a máquina!

*(E imediatamente começa a tagarelar de modo incoerente – uma imitação de dois sapadores agitados e confusos numa conversa rápida.)*

BRIDGET: É desse jeito mesmo!

MAIRE: Você deve estar orgulhoso por isso, Doalty.

DOALTY: Como assim?

MAIRE: Foi uma façanha inigualável.

MANUS: Foi só um gesto.

A respeito desse trecho, há três considerações importantes a serem feitas. A primeira é quanto à posição de Doalty em relação aos oficiais ingleses. O fato de ele ter roubado o mastro das operações dos soldados e de ter sabotado o trabalho de medição de terras denota uma atitude arisca em relação ao colonizador. De fato, dentre os personagens da peça, Doalty é o que está sempre pronto a exercer resistência física. Nesta Jones (2000) aponta para o fato de Doalty não demonstrar estar envolvido com os grupos camponeses de resistência, mas é o único a saber exatamente o paradeiro dos gêmeos Donnelly e ter conhecimento de todas as suas ações de sabotagem. Sempre que questionado sobre eles, a atmosfera de desconforto criada na cena é nítida, e suas evasivas revelam certa cumplicidade moral para com os gêmeos.

As duas outras considerações dizem respeito a Maire e Manus. A ajuda que ela diz receber dos sapadores na colheita e o fato de eles guardarem o teodolito em seu estábulo sugerem que os soldados já são figuras familiares na vila e um sinal de que a relação entre eles e a comunidade é, aparentemente, harmoniosa. A indignação de Maire quanto à traquinagem de Doalty é desvalorizada pelo apoio oferecido por Manus de que foi um gesto “para indicar presença”. O posicionamento de Manus, apesar de apenas teórico, provém de ele não concordar com essa situação condescendente de atitudes benevolentes advindas do colonizador, a qual não condiz com as imagens do estereótipo.

Friel introduz as idéias mais importantes nesse plano denotativo de modo bem natural, por meio de pequenas conversas, trocas de fofocas e discussões informais na sala de aula. Os assuntos vão variando rapidamente, como o tema da língua e suas implicações sociais com a chegada da nova escola nacional:

---

MAIRE: Que tipo de gesto?

MANUS: Só pra indicar... uma presença.

MAIRE: Hah!

BRIDGET: Did you know that you start at the age of six and you have to stick at it until you're twelve at least – no matter how smart you are or how much you know.

DOALTY: Who told you that yarn?

BRIDGET: And every child from every house has to go all day, every day, summer or winter. That's the law.

DOALTY: I'll tell you something – nobody's going to go near them – they're not going to take on – law or no law.

BRIDGET: And everything's free in them. You pay for nothing except the books you use; that's what our Seamus says.

(...)

BRIDGET: And from the very first day you go, you'll not hear one word of Irish spoken. You'll be taught to speak English and every subject will be taught through English and everyone'll end up as cute as the Buncrana people.<sup>99</sup>

A escola nacional representa tudo o que socialmente as escolas-rurais e a língua irlandesa não podem garantir na modernidade. A inclusão dos habitantes locais em um sistema de ensino dá expressão ao maravilhamento de Bridget, à revolta de Doalty, ao desconforto de Manus e à esperança de Maire. De fato, a introdução da “lei” que os encaixe no sistema inglês de educação e a utilização da língua inglesa como único meio de aprendizado fornecerá aos ingleses uma estratégia colonizadora eficaz, segundo a qual o imperialismo lingüístico corresponderá, conseqüentemente, a novas formas de conceber o mundo. A referência que Bridget faz à população de Buncrana, comparando a educação mais avançada daquela cidade com a oferecida nas áreas rurais, está associada ao status e situação econômica privilegiada daqueles habitantes em relação à região, demonstrando a posição inferiorizada de Baile Beag. O deslumbramento natural de alguns personagens em relação ao

---

<sup>99</sup> FRIEL, 1996, p.395-396.

BRIDGET: Você sabia que você começa com seis anos e é obrigado a continuar pelo menos até os doze – não importa o quanto você é inteligente ou o quanto você sabe.

DOALTY: Quem lhe contou essa bobagem?

BRIDGET: E todas as crianças de todas as casas são obrigadas a ficar o dia inteiro, todos os dias, seja verão ou inverno. É a lei.

DOALTY: Vou lhe dizer uma coisa – ninguém vai nem chegar perto dessas escolas – elas não vão dar certo – com lei ou sem lei.

BRIDGET: E tudo é de graça. Você não paga por nada, exceto pelos livros que usar; é o que o nosso Seamus disse.

(...)

BRIDGET: E já no primeiro dia, você não vai ouvir nenhuma palavra em irlandês. Eles ensinarão a falar inglês e todas as matérias serão lecionadas em inglês, e todos ficarão tão espertos quanto as pessoas de Buncrana.

que a nova escola tem a oferecer denota um processo inevitável e irreversível em andamento: o conhecimento da língua inglesa.

No encaminhamento para o final do primeiro ato, temos a introdução dos últimos quatro personagens, em torno dos quais os processos de identificação cultural serão problematizados à luz do quadro histórico apresentado até o momento. É necessário que interrompamos o andamento de nossa análise e que nos detenhamos na questão do estereótipo e da mímica colonial citados anteriormente, para, em seguida, analisarmos esses personagens e a relação que eles estabelecem com os outros.

Para Bhabha, o estereótipo é a principal estratégia discursiva do colonialismo, o qual legitima suas estratégias através da produção de conhecimento do colonizador e do colonizado.

Um aspecto importante do discurso colonial é sua dependência do conceito de “fixidez” na construção ideológica da alteridade. A fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido... como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na verdade ser provadas jamais no discurso. (...) é a força da ambivalência que dá ao estereótipo colonial sua validade: ela garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes; embasa suas estratégias de individuação e marginalização; produz aquele efeito de verdade probabilística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em *excesso* do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente.<sup>100</sup>

A produção de conhecimentos é ambivalente porque, apesar de estereotipados, são avaliados de forma antitética. Desse modo, o discurso colonial, na estratégia do estereótipo, produz o colonizado como realidade social que é ao mesmo tempo um “outro” e ainda assim inteiramente apreensível e visível. A apreensão se dá de modo agressivo por meio da repetição, e o sujeito é visível na sua condição de colonizado pela repetição. Nesta apreensão

---

<sup>100</sup> BHABHA, 1998, p.105-106.

do sujeito, o colonizador reconhece o outro a partir de si, da sua ótica, e, assim, abre espaço para pré-julgamentos e preconceito.

Para Bhabha, no entanto, a repetição e o efeito de verdade empírica e lógica fazem do estereótipo uma simplificação não porque ele se configura como uma falsa representação de uma dada realidade, mas porque é, antes de tudo, uma forma presa, fixa, de representação, ao negar o jogo da diferença.

A mímica colonial, por sua vez, vem da necessidade de existir, de ser chamado à existência em relação a uma alteridade reformulada. Nesses termos, é sempre em relação ao lugar do Outro que o desejo colonial é articulado, permitindo o sonho da inversão dos papéis.

A mímica colonial é o desejo de um “eu” reformado, reconhecível, como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente. Ela é construída na ambivalência, pois, para ser eficaz, deve reproduzir também sua diferença. Nesse desejo de emergir como “autêntico” – também por meio do processo de repetição –, a mímica passa a ser a representação de uma diferença que é ela mesma um processo de recusa.

Segundo Bhabha, o próprio lugar da identificação é um espaço de cisão. O problema da identidade retorna como questionamento do espaço da representação, onde a imagem é confrontada por sua diferença, seu “outro”. Não é o “eu” colonialista nem o “outro” colonizado, mas a perturbadora distância entre os dois que constitui a figura da alteridade colonial. Desse modo, em *Translations*, o que se interroga não é simplesmente a imagem do personagem, mas o lugar discursivo de onde as questões de identidade são colocadas de modo estratégico.

Na estratégia da mímica, evidenciada principalmente em Hugh, na diferença que é quase a mesma, Friel nos mostra a diferença entre ser inglês e ser anglicizado, num estado de consciência gerado na convivência com Yolland. Por sua vez, sendo o “outro”, Yolland sente o impacto da resistência política quando, do seu ponto de vista, há a incerteza que ronda a

questão de limite e território. Como observa Bhabha (1998, p.147), o “Digam-nos por que vocês, os nativos, estão aí” carrega o reverso “Digam-nos por que nós estamos aqui”.

O Terceiro Espaço (da representação simbólica) está fechado a essa posição, pois esse discurso bidimensional está ocupado pelas mesmas idéias fixas do estereótipo. O plano textual figurativo, que é o novo espaço de consciência discursiva sobre a identidade nacional e cultural irlandesa proposta por Friel, ocorre quando a resistência supera o nível do ato oposicional de intenção política – negação ou exclusão do “conteúdo” de outra cultura, como uma diferença já percebida – e permite o espaço de cisão se abrir para a negociação de valores. É o que vemos acontecer no envolvimento entre Hugh, Yolland e Owen.

Quando Hugh entra em cena, assim a rubrica o descreve: “*A large man, with residual dignity, shabbily dressed, carrying a stick. He has, as always, a large quantity of drink taken, but he is by no means drunk. He is in his early sixties*”.<sup>101</sup> Uma das características mais importantes do professor, e que Friel nos indica imediatamente, diz respeito ao recorrente consumo de álcool, o qual é chamado pelo próprio personagem de *aqua vitae*. Ao longo da peça, vemos, em muitas ocasiões, Hugh ingerir doses de uísque, o que o faz perder sua “sobriedade perfeita”.

A bebida, para Hugh, funciona como fuga às ameaças da nova realidade que está sendo imposta aos irlandeses. Todas as vezes que se sente confrontado pela presença de uma força desestabilizadora, ele se serve de uma dose de uísque, e mergulha num mundo camuflado, no qual, de modo inverso, sente-se protegido pela desconfiança alheia em relação à sua capacidade. Essa proteção que a descrença lhe proporciona é responsável por criar os momentos em que Hugh abandona a postura de resistência oferecida pela mímica, para,

---

<sup>101</sup> FRIEL, 1996, p.397. Um homem grande, com um resto de dignidade, mal vestido, segurando uma bengala. Como sempre, ele ingeriu uma alta quantidade de álcool, mas não está nem um pouco bêbado. Está nos seus sessenta anos.

assim, os valores culturais entrarem no domínio da teorização de sua negociação. Nesses momentos, a voz intertextual de Steiner assume o controle da argumentação.

No entanto, a posição inicial de Hugh é a de resistência. Caracterizado por sua fala elaborada, endereça a seus alunos jogos com palavras em latim, e, em meio à descontração, o professor lhes conta sobre o encontro com o Capitão Lancey.

HUGH: (...)

Item A: on my perambulations today – Bridget? Too slow. Maire?

MAIRE: *Perambulare* – to walk about.

HUGH: Indeed – I encountered Captain Lancey of the Royal Engineers who is engaged in the ordnance survey of this area. He tells me that in the past few days two of his horses have strayed and some of his equipment seems to be mislaid. I expressed my regret and suggested he address you himself on these matters. He then explained that he does not speak Irish. Latin? I asked. None. Greek? Not a syllable. He speaks – on his own admission – only English; and to his credit he seemed suitably *verecund* – James?

JIMMY: *Verecundus* – humble.

HUGH: Indeed – he voiced some surprise that we did not speak his language. I explained that a few of us did, on occasion – outside the parish of course – and then usually for the purposes of commerce, a use to which his tongue seemed particularly suited – (...) – and I went on to propose that our own culture and the classical tongues made a happier conjugation – Doalty?

DOALTY: *Conjugo* – I join together.

(...)

HUGH: Indeed – English, I suggested, couldn't really express us. And again to his credit he acquiesced to my logic. Acquiesced – Maire?

(MAIRE *turns away impatiently*. HUGH *is unaware of the gesture*.)<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> FRIEL, 1996, p. 398-399.

HUGH: (...)

Primeiro: perambulando hoje – Bridget? Demorou muito. Maire?

MAIRE: *Perambulare* – andar por aí.

HUGH: Isso mesmo – encontrei o Capitão Lancey, dos Engenheiros Reais, que está envolvido na operação de mapeamento desta área. Ele me contou que nos últimos dias, dois de seus cavalos fugiram e alguns de seus equipamentos foram perdidos, aparentemente. Eu lhe disse que lamentava o ocorrido e lhe sugeri que procurasse vocês para falar sobre o assunto. Ele me disse, então, que não fala irlandês. Latim? Perguntei. Nada. Grego? Nenhuma sílaba. Ele fala – ele mesmo admite – somente inglês; numa atitude louvável, ele me pareceu bastante *verecundo* – James?

JIMMY: *Verecundus* – humilde.

HUGH: Isso mesmo – ele ficou surpreso pelo fato de nós não falarmos a língua dele. Eu lhe expliquei que alguns de nós falávamos, dependendo da ocasião – fora da paróquia, claro – e aí geralmente por motivos comerciais, um tipo de uso para o qual a língua dele parece estar particularmente adequada – (...) – e eu continuei por sugerir que a nossa própria cultura e as línguas clássicas faziam uma conjugação mais feliz – Doalty?

DOALTY: *Conjugo* – Eu junto.

(...)

HUGH: Isso mesmo – O inglês, comentei, não conseguiria nos expressar. E novamente, numa atitude louvável, ele aquiesceu à minha lógica. Aquiesceu – Maire?

(MAIRE *se vira impacientemente*. HUGH *não percebe*.)

A inversão de papéis é nítida. A surpresa de Hugh em relação a Lancey falar somente o idioma inglês e seu comentário de que a língua inglesa se encaixa melhor nos propósitos do comércio – demonstrando a desvalorização cultural da nação inglesa –, devem, antes de tudo, ser vistos com naturalidade. Assim como o estereótipo, a mímica implica o julgamento sobre o “outro” pela ótica do “eu”, e, nesse sentido, ela é tida como natural. Em Hugh, a mímica não aparece como estratégia manipulada, a fim de subverter conscientemente as posições dos sujeitos, mas como desejo latente de evitar o auto-apagamento.

A estratégia de Friel, no entanto, revela uma ironia pervasiva. Como observa Pilkington (2001, p. 213), a desvalorização de Hugh em relação à língua inglesa se dá por meio do uso do próprio inglês, o que, segundo as convenções da peça, entendemos como sendo irlandês. A fala de Hugh sobre uma “conjugação mais feliz” entre a cultura gaélica e a cultura clássica está fundamentada em uma pedagogia etimológica que demonstra o oposto: que é o inglês, e não o irlandês, que tem extensivas raízes no grego e no latim.

It is not the etymology of Irish words that Hugh is constantly asking his pupils to conjugate and recite, but English words such as ‘baptize’ (*baptizein*), ‘perambulations’ (*perambulare*), ‘verecund’ (*verecundas*), ‘conjugation’ (*conjugo*), and ‘acquiesced’ (*acquiesce*).<sup>103</sup>

Temos a mesma ocorrência, no decorrer da peça, no segundo ato. No entanto, neste caso, a ironia torna-se muito mais aparente. Quando Yolland relata a Hugh a existência de Wordsworth, a réplica do professor transforma sua posição em algo patético: “*Did he speak of me to you?*” Sua conclusão revela mais uma atitude consciente, de uso estrategicamente pensado, do que uma situação natural: “*Wordsworth?... No. I’m afraid we’re not familiar with your literature, Lieutenant. We feel closer to the warm Mediterranean. We tend to overlook*

---

<sup>103</sup> PILKINGTON, 2001, p.213. Não é a etimologia de palavras irlandesas que Hugh está constantemente pedindo a seus alunos que conjuguem e recitem, mas palavras inglesas como ‘baptize’ (*baptizein*), ‘perambulations’ (*perambulare*), ‘verecund’ (*verecundas*), ‘conjugation’ (*conjugo*), e ‘acquiesced’ (*acquiesce*). (Tradução nossa)

*your island.*”<sup>104</sup> É nesse momento de consciência da estratégia da mímica – como uma revelação da própria estratégia de Friel –, que o texto começa a operar suas mudanças, passando a se desenvolver no plano figurativo.

Em relação a Lancey, Hugh é categórico. O capitão, responsável por toda a operação dos engenheiros reais – mostrando ser, portanto, um funcionário de alto nível –, não é capaz de falar o latim nem o grego, muito menos o irlandês. O embate de forças culturais, de ordem bidimensional, se intensifica na cena em que Lancey se apresenta aos alunos da escola-rural para explicar-lhes os propósitos da operação. Apoiado na tradução de seu discurso por Owen, Lancey pronuncia em inglês e, de forma subversiva, é questionado indiretamente por Jimmy: “*Nonne Latine loquitur?*” Em sua ríspida defesa, o capitão responde: “*I do not speak Gaelic, sir.*”<sup>105</sup>

A representação de Lancey, aqui, pode ser vista como irônica. Supostamente um capitão bem educado do exército britânico, ele não é capaz nem de distinguir o latim do irlandês. Este é outro caso em que a ironia atribui à cena uma caracterização patética. A força da presença irlandesa frente à inglesa, como forma de resistência, e a representação dos ingleses feita pelos nativos nesse processo de identificação cultural binário – e que, de certa forma, alimentou o discurso nacionalista –, são sugeridos por Friel na sua descrença de tal processo.

Retornando à cena em que Hugh descreve seu encontro com o capitão (p.399), segue-se um importante trecho em que Maire, impaciente e determinada, se contrapõe ao discurso do professor.

MAIRE: Master.

HUGH: Yes?

(MAIRE gets to her feet uneasily but determinedly. Pause.)

---

<sup>104</sup> FRIEL, 1996, p.417. Ele comentou sobre mim com o senhor? / Wordsworth?... Não. Desculpe, mas não estamos familiarizados com a sua literatura, Tenente. Sentimo-nos mais próximos do morno Mediterrâneo. Nós costumamos ignorar sua ilha.

<sup>105</sup> Ibid., p.405. Ele não fala latim? / Eu não falo irlandês, senhor.

Well, girl?

MAIRE: We should all be learning to speak English. That's what my mother says. That's what I say. That's what Dan O'Connell said last month in Ennis. He said the sooner we all learn to speak English the better.

*(Suddenly several speak together.)*

JIMMY: What's she saying? What? What?

DOALTY: It's Irish he uses when he's traveling around scrounging votes.

BRIDGET: And sleeping with married women. Sure no woman's safe from that fella.

JIMMY: Who-who-who? Who's this? Who's this?

HUGH: *Silentium!* *(Pause.)* Who is she talking about?

MAIRE: I'm talking about Daniel O'Connell.

HUGH: Does she mean that little Kerry politician?

MAIRE: I'm talking about the Liberator, Master, as you well know. And what he said was this: 'The old language is a barrier to modern progress.' He said that last month. And he's right. I don't want Greek. I don't want Latin. I want English.

*(MANUS reappears on the platform above.)*

I want to be able to speak English because I'm going to America as soon as the harvest's all saved.

*(MAIRE remains standing. HUGH puts his hand into his pocket and produces a flask of whiskey. He removes the cap, pours a drink into it, tosses it back, replaces the cap, puts the flask back into his pocket. Then:-)*

HUGH: We have been diverted – *diverto* – *divertere* – Where were we?<sup>106</sup>

Aqui, Maire faz menção ao defensor da causa católica, Daniel O'Connell, sobre quem comentamos no segundo capítulo. A fala de Maire suscita comentários na sala, principalmente sobre a moral duvidosa de O'Connell, fazendo com que Hugh o desqualifique em público

---

<sup>106</sup> FRIEL, 1996, p.399-400.

MAIRE: Professor.

HUGH: Pois não?

*(MAIRE se levanta desajeitada, porém determinada. Pausa.)*

Então, garota?

MAIRE: Todos nós deveríamos aprender a falar inglês. É o que a minha mãe diz. É o que eu acho. É o que Dan O'Connell disse no mês passado em Ennis. Ele disse que o quanto mais cedo nós aprendermos a falar inglês, melhor.

*(De repente muita gente fala ao mesmo tempo.)*

JIMMY: O que ela está dizendo? O quê? O quê?

DOALTY: É o irlandês que ele usa quando está viajando por aí pedindo votos.

BRIDGET: E dormindo com mulheres casadas. Com certeza ninguém está a salvo daquele homem.

JIMMY: Quem – quem – quem? Quem é esse? Quem é esse?

HUGH: *Silentium!* *(Pausa.)* De quem ela está falando?

MAIRE: Eu estou falando de Daniel O'Connell.

HUGH: Ela quis dizer daquele politiczinho de Kerry?

MAIRE: Estou falando do Libertador, professor, como o senhor bem sabe. E o que ele disse foi o seguinte: "A língua antiga é uma barreira para o progresso moderno." Ele disse isso no mês passado. E ele tem toda a razão. Eu não quero grego. Nem latim. Eu quero o inglês.

*(MANUS reaparece na plataforma acima.)*

Eu quero saber falar inglês porque eu vou para os Estados Unidos assim que a colheita terminar.

*(MAIRE permanece de pé. HUGH coloca a mão no bolso e pega um frasco de whiskey. Retira a tampa, coloca uma dose nela, engole a bebida, devolve a tampa ao frasco, retorna o frasco ao bolso. Então:)*

HUGH: Fomos divertidos – *diverto* – *divertere* – Onde estávamos?

como “aquele politicozinho de Kerry”, denotando um contraste bem agudo em relação à atribuição usual que se lhe faz de “O Libertador”.

O questionamento da moral de O’Connell ocorre devido a seu discurso sobre a importância da língua inglesa para o progresso da Irlanda. De fato, apesar de ter sido líder do movimento de Emancipação Católica e ter sido falante da língua irlandesa, O’Connell era contrário à preservação do irlandês. Eis um trecho de seu discurso sobre a língua inglesa:

(...) although the Irish language is connected with many recollections which twine round the hearts of Irishmen, yet the superior utility of the English tongue as a medium of all modern communication is so great that I can witness without a sigh the gradual disuse of Irish.<sup>107</sup>

A desaprovação de Hugh, no entanto, cai por terra quando Maire lhe responde de forma contundente: “*I’m talking about the Liberator, Master, as you well know*”. O Libertador a que Maire se refere não diz respeito somente à causa católica, mas, principalmente, à causa lingüística. A previsão de O’Connell viria a se concretizar no início do século XX, e o movimento de renascimento da língua só fez combater a “libertação” cultural do país e sustentar o desgastante discurso nacionalista. Diante disso, a única resposta de Hugh é o uísque.

Os últimos três personagens surgem quase simultaneamente. Parado à porta da escola-rural e carregando uma mochila nos ombros, vemos Owen. Na rubrica: “*[he] is the younger son, a handsome, attractive young man in his twenties. He is dressed smartly – a city man. His manner is easy and charming: everything he does is invested with consideration and enthusiasm*”.<sup>108</sup>

Ao entrar, Owen abraça seu pai, que o recebe calorosamente. O mesmo não vemos da parte de Manus. O contraste em relação aos que agora o rodeiam é nítido, principalmente

---

<sup>107</sup> Apud LITVACK, Leon. (...) embora a língua irlandesa esteja conectada a muitas lembranças que habitam os corações dos irlandeses, ainda assim a superior utilidade da língua inglesa como meio de toda comunicação moderna é tão grande que posso testemunhar, sem hesitação, o gradual desuso do irlandês. (Tradução nossa)

<sup>108</sup> FRIEL, 1996, p.400. “[ele] é o filho mais novo, um jovem bonito e atraente, nos seus vinte anos. Ele está bem vestido – um homem da cidade. É natural e charmoso: tudo o que faz é com respeito e entusiasmo.”

entre os irmãos. As descrições dos dois personagens em suas rubricas mostram duas pessoas que, além das características físicas opostas, enxergam o mundo de maneira diferente, com valores e prioridades opostas.

Podemos dizer que Owen é um sujeito dividido entre a essência irlandesa e a essência inglesa. Ao retornar a Baile Beag, após passar seis anos em Dublin, seu conhecimento da língua inglesa e a domesticação do modo de viver da cidade grande deixam os moradores locais maravilhados, em grande parte devido a sua posição cultural estar aliada à riqueza obtida em Dublin. Owen não representa um colonizador, mas adquiriu hábitos que denotam um olhar de superioridade presente no estereótipo do colonizador. O choque que o retorno à vila rural lhe causa faz com que ele adote durante todo o tempo atitudes condescendentes em relação aos nativos: *“Beautiful! Beautiful! Honest to God, it’s such a delight to be back here with you all again – ‘civilized’ people”*.<sup>109</sup>

Em meio a cumprimentos e brincadeiras, nota-se que o prazer que sente devido ao retorno é sincero. Mas torna-se evidente que, até o momento, Owen manipulou a situação a seu favor. Após os jogos lingüísticos à maneira de seu pai durante o relato dos trabalhos de cartografia e ortografia envolvidos na operação, e antes de apresentar à sala o Capitão Lancey e o Tenente Yolland, Owen faz uma importante ressalva: *“I’m on their pay-roll”*.<sup>110</sup> Como observa Nesta Jones (2000), alistar-se e receber o dinheiro do território do Rei poderia ser interpretado pelos irlandeses como um ato de traição.

Respondendo a Manus que não havia se alistado, Owen lhes conta que retornou como intérprete civil dos oficiais ingleses. Quaisquer que sejam as razões de sua manipulação, ele, de modo convincente, provoca entusiasmo e expectativa nos moradores. Sua fala provocativa, *“my job is to translate the quaint, archaic tongue you people persist in speaking into the*

---

<sup>109</sup> Ibid., p.403. Lindo! Lindo! Sinceramente, é um prazer estar de volta aqui com vocês de novo – pessoas “civilizadas”.

<sup>110</sup> Ibid. Estou como subordinado deles.

*King's good English*”,<sup>111</sup> é enunciada com eficácia, numa medida apropriada de bom humor que não chega a ser ofensivo.

Lancey e Yolland são recebidos por Hugh em inglês e, mais elaboradamente, em latim. Tenhamos em mente que daqui em diante, quando se falar inglês, apenas Hugh e Manus, dentre os moradores locais, entendem o que está sendo dito. A rubrica que contém a caracterização desses dois personagens é bem detalhada por Friel:

CAPTAIN LANCEY *is middle-aged; a small, crisp officer, expert in his field as cartographer but uneasy with people – especially civilians, especially these foreign civilians. His skill is with deeds, not words.* LIEUTENANT YOLLAND *is in his late twenties/early thirties. He is tall and thin and gangling, blond hair, a shy, awkward manner. A soldier by accident.*<sup>112</sup>

A representação de Lancey, em *Translations*, é a do colonizador por excelência. É importante que reconheçamos Lancey como um perfeito servidor do império: eficiente, trabalhador, excelente em sua profissão e, como definido por Yolland, com a dedicação e a energia infatigável necessária para construir impérios.

Por sua vez, Yolland é o oposto. Como ele mesmo se define, é um oficial do exército britânico por acidente. Ele escapa a toda e qualquer forma de estereotipação. Junto com Hugh, é ele quem disponibiliza o espaço necessário para que os valores culturais sejam negociados na diferenciação. Sua presença é desconcertante: a paixão pela Irlanda e a postura humilde de “desconhecedor da verdade” são responsáveis não somente pela tomada de consciência por Hugh do cenário da mímica colonial, mas também pela conversão de Owen no final da peça.

YOLLAND: (...) I can only say that I feel – I feel very foolish to – to – to be working here and not to speak your language. But I intend to rectify that – with Roland's help – indeed I do.

OWEN: He wants me to teach him Irish!

HUGH: You are doubly welcome, sir.

---

<sup>111</sup> Ibid., p.404. Minha função é traduzir a exótica, arcaica língua que vocês persistem em falar para o bom inglês padrão.

<sup>112</sup> Ibid. CAPITÃO LANCEY é de meia-idade; um oficial baixo, ríspido, perito na sua área de cartógrafo, mas sem jeito com as pessoas – principalmente civis, principalmente esses civis estrangeiros. É hábil com ações, não com palavras. O TENENTE YOLLAND tem em torno de trinta anos. É alto e magro e desengonçado, cabelos louros, um jeito tímido e estranho. Um soldado por acidente.

YOLLAND: I think your countryside is – is – is – is very beautiful. I've fallen in love with it already. I hope we're not too – too crude an intrusion on your lives. And I know that I'm going to be happy, very happy, here.<sup>113</sup>

Nesse sentido, Yolland é peça fundamental para a conscientização da situação irlandesa na década de 1970, na passagem do plano textual denotativo para o figurativo.

No final do primeiro ato, temos um longo trecho em que Lancey discursa sobre a natureza da operação dos oficiais ingleses, a qual será decisiva para as complicações da peça e para as relações entre os personagens. É em torno dela, também, que gira a questão da língua e sua importância no processo de negociação dos valores culturais. Por isso, reproduziremos na íntegra o discurso do capitão e sua tradução proposta por Owen.

OWEN: ... I'll translate as you go along.

LANCEY: I see. Yes. Very well. Perhaps you're right. Well. What we are doing is this. (*He looks at OWEN. OWEN nods reassuringly.*) His Majesty's government has ordered the first ever comprehensive survey of this entire country – a general triangulation which will embrace detailed hydrographic and topographic information and which will be executed to a scale of six inches to the English mile.

HUGH: (*Pouring a drink*) Excellent – excellent.  
(*LANCEY looks at OWEN.*)

OWEN: A new map is being made of the whole country.  
(*LANCEY looks to OWEN: Is that all? OWEN smiles reassuringly and indicates to proceed.*)

LANCEY: This enormous task has been embarked on so that the military authorities will be equipped with up-to-date and accurate information on every corner of this part of the Empire.

OWEN: The job is being done by soldiers because they are skilled in this work.

LANCEY: And also so that the entire basis of land valuation can be reassessed for purposes of more equitable taxation.

OWEN: This new map will take the place of the estate agent's map so that from now on you will know exactly what is yours in law.

LANCEY: In conclusion I wish to quote two brief extracts from the white paper which is our governing charter: (*Reads*) 'All former surveys of Ireland originated in forfeiture and violent transfer of property; the present survey has for its object the relief which can be afforded to the proprietors and occupiers of land from unequal taxation.'

OWEN: The captain hopes that the public will cooperate with the sappers and that the new map will mean that taxes are reduced.

---

<sup>113</sup> Ibid., p.407.

YOLLAND: (...) Eu só posso dizer que eu me sinto – eu me sinto muito bobo por – por – por estar trabalhando aqui e não falar a língua de vocês. Mas eu pretendo retificar isso – com a ajuda do Roland – pretendo, sim.

OWEN: Ele quer que eu o ensine irlandês!

HUGH: O senhor é duplamente bem-vindo.

YOLLAND: Eu acho que sua paisagem é – é – é – é muito bonita. Eu já me apaixonei por ela. Espero que não sejamos demais de – de invasivos nas suas vidas. E eu sei que serei feliz, muito feliz, aqui.

HUGH: A worthy enterprise – *opus honestum!* And Extract B?

LANCEY: ‘Ireland is privileged. No such survey is being undertaken in England. So this survey cannot but be received as proof of the disposition of this government to advance the interests of Ireland.’ My sentiments, too.

OWEN: This survey demonstrates the government’s interest in Ireland and the captain thanks you for listening so attentively to him.

HUGH: Our pleasure, Captain.<sup>114</sup>

A fala de Lancey é bem específica. No entanto, a tradução de Owen é seletiva. Muito das informações sobre o processo de construção do mapa e da leitura que Lancey faz da proposta governamental é omitido e/ou resumidamente parafraseado, amenizando e, até em alguns casos, mudando o tom e a verdadeira intenção da operação militar.<sup>115</sup>

Provavelmente tenha sido esta a razão pela qual Owen precisou manipular a seu favor a situação de seu encontro com a sala. A postura de Lancey durante o discurso confirma as

---

<sup>114</sup> Ibid., 406-407.

OWEN: (...) eu traduzo enquanto o senhor fala.

LANCEY: Entendi. Sim. Muito bem. Talvez você esteja certo. Bem. O que estamos fazendo é o seguinte. (*Ele olha para OWEN. OWEN faz um sinal afirmativo com a cabeça.*) O governo de Sua Majestade ordenou o primeiro mapeamento total desse país inteiro – uma triangulação geral que abarcará informações hidrográficas e topográficas detalhadas e que será executada numa escala de seis polegadas à milha inglesa.

HUGH: (*Servindo-se de uma dose.*) Excelente – excelente.

(LANCEY olha para OWEN.)

OWEN: Está sendo feito um novo mapa de todo o país.

(LANCEY olha para OWEN: *Isso é tudo?* OWEN sorri afirmativamente e indica para que prossiga.)

LANCEY: Essa enorme tarefa foi iniciada para que as autoridades militares estejam a par com informações atualizadas e precisas de cada canto desta parte do Império.

OWEN: O serviço está sendo feito por soldados porque estão habilitados para esse trabalho.

LANCEY: E também para que toda a base de valoração de terra seja revisada para fins de cobrança de impostos mais justos.

OWEN: Esse novo mapa entrará no lugar do mapa da imobiliária para que daqui em diante vocês saibam exatamente o que é seus por lei.

LANCEY: Para terminar eu gostaria de citar duas passagens da proposta governamental que é nossa carta regente: (*Lê*)

“Todos os mapeamentos prévios da Irlanda originaram do confisco e transferência violenta de propriedade; o atual mapeamento tem por objetivo o alívio que pode ser concedido aos proprietários e ocupantes de terra da taxaço desigual.”

OWEN: O capitão espera que o público coopere com os sapadores e que o novo mapa signifique a redução dos impostos.

HUGH: Uma empresa que vale a pena – *opus honestum!* E a segunda passagem?

LANCEY: “A Irlanda é privilegiada. Nenhum mapeamento igual a esse está sendo feito na Inglaterra. De modo que este mapeamento só pode ser recebido como prova da disposição desse governo em melhorar os interesses da Irlanda.” Meu pensamento também.

OWEN: Esse mapeamento demonstra o interesse do governo pela Irlanda e o capitão agradece a todos vocês por ouvi-lo tão atenciosamente.

HUGH: O prazer é nosso, Capitão.

<sup>115</sup> “White Paper” é um relatório governamental que dá informações e lança uma proposta de ação. Segundo John Oakland (*British Civilization*, 3.ed, London and NY: Routledge, 1995), o governo britânico publica dois documentos antes da finalização das leis parlamentares: o “Green Paper” é um documento consultivo, ao passo que o “White Paper” não, sendo este um documento preliminar que detalha a legislação provável.

características informadas em sua rubrica: é um homem de ações, e a inabilidade com as palavras em pouco favorece sua relação com as pessoas. Desse modo, mais que um suposto excelente oficial, Lancey apresenta de modo instintivo as características psicológicas que o levaram a se tornar um servidor do Império. É a possibilidade de que os nativos reconheçam em Lancey sinais de “crueldade” gratuita que Owen deseja evitar, principalmente devido à identificação entre os dois oficiais ingleses e o ex-habitante de Baile Beag como amigos: “HUGH: *Your friends are our friends*”.<sup>116</sup>

A seletiva e omissa tradução de Owen adquire ares de manipulação não porque ele acredita que os detalhes sejam desnecessários, mas porque acredita que sua audiência ficaria preocupada se soubesse o que de fato estava acontecendo. Nesse ponto, podemos detectar em Owen duas intenções: ele quer poupar sua imagem de irlandês perante sua vila natal, o que revela uma duplicidade na sua identidade nacional e cultural, e que será determinante no seu conflituoso processo de identificação dos e com os outros personagens; e quer, por necessidade instintiva, proteger seu povo, como uma espécie de subversão inconsciente.

Referimo-nos a essa atitude de Owen como subversiva devido ao grau de cumplicidade que ele mantém com Lancey. Observemos as passagens “*He looks at OWEN. OWEN nods reassuringly*” e “*OWEN smiles reassuringly and indicates to proceed*”. O olhar de confiança que se estabelece entre os dois resulta da crença de Owen em poder re-enunciar, na equivalência, o discurso de poder de Lancey. O poder instituído a Owen pela tradução é o elemento que o difere de seus conterrâneos, localizando-o em meio à realidade expressa pela língua inglesa. Além disso, o processo de mapeamento e renomeação das terras irlandesas representa, para Owen, uma empresa que ele julga ser necessária e correta e, nesses termos, sua re-enunciação do discurso de Lancey é a confirmação dessa verdade.

---

<sup>116</sup> Ibid., p.403. Seus amigos são nossos amigos.

Por outro lado, sua re-enunciação revela-se uma traição. Nesse ponto, parece-nos clara a influência da leitura de Friel do processo hermenêutico em *After Babel*. A infidelidade referida por Steiner, embora mais implícita e sutil, corresponde exatamente ao não cumprimento de Owen do quarto estágio desse processo. De fato, Friel utilizou-se da omissão e paráfrase explícita na tradução de Owen para conferir à cena um alto teor cômico, mas é nas entrelinhas da re-significação discursiva que o dramaturgo nos chama a atenção.

Atentemo-nos para a leitura da proposta governamental, a qual possa ter sido inspirada nos relatos de J. H. Andrews, e sua tradução. “*All former surveys of Ireland originated in forfeiture and violent transfer of property*” corresponde indiretamente a “*The captain hopes that the public will cooperate with the sappers*”, ao passo que “*the present survey has for its object the relief which can be afforded to the proprietors and occupiers of land from unequal taxation*” corresponde a “*the new map will mean that taxes are reduced*”.

Nesses dois exemplos podemos ver como a questão da identidade atravessa a enunciação. Ao mesmo tempo em que Owen precisa fazer do discurso de Lancey suas palavras, o outro lado que reclama sua identidade irlandesa é responsável pela proteção a seu povo. A re-significação de “transferência violenta de propriedade” em “esperança de cooperação dos nativos” não acontece porque a reescrita, por si só, está sujeita às mudanças do signo, mas porque, como sujeito histórico irlandês, seu conhecimento opera a transformação signica como forma de alerta, como aviso sobre os perigos iminentes do projeto colonial. Sua tradução, desse modo, ocorre na ambivalência, e sofre os efeitos da dupla-face da escrita. Do mesmo modo, a transformação do propósito colonial de correção da taxa das terras irlandesas em redução de impostos representa um pretexto para a cooperação amigável dos nativos, uma vez que a reorganização das propriedades, embora implique redução de impostos para alguns, fatalmente causará despejos para outros.

Essa alternância de identidades em Owen não é controlada, como vemos logo em seguida, no momento em que Yolland toma a palavra. A ridicularização da parte de Owen em relação ao tenente querer aprender irlandês (“*He wants me to teach him Irish!*”) demonstra sua vulnerabilidade. Atentemos também ao fato de que o pedido de desculpas de Yolland por ser um intruso na vida da população local não é traduzido.

Durante toda a tradução do discurso de Lancey, Hugh – que conhece o inglês – não faz nenhuma objeção à tradução do filho. É ele também quem encerra a “cerimônia”, e, em meio a demonstrações de hospitalidade, encontra-se bêbado no final. Mais uma vez, sua embriaguez simboliza o reconhecimento da mudança que está por vir, e que desafiará a visão tradicional da história nacionalista irlandesa.

Como vimos, o primeiro ato mostra uma Irlanda politicamente carregada: uma comunidade rural às vésperas da Grande Fome e da introdução do inglês como língua vernácula. Com a utilização de personagens tradicionais e de temas tradicionais da história, Friel evoca um modo de vida nacional distinto que estava para desaparecer. Além do mais, o primeiro ato revela um confronto entre uma cultura irlandesa empobrecida no nível econômico, mas superior no intelectual, e uma cultura imperial inglesa.

No segundo e no terceiro ato, a peça se desenvolve para o plano textual figurativo, no qual as relações demonstradas no primeiro ato serão problematizadas no espaço intersticial de Bhabha, na dialética parada de Benjamin. Nos capítulos dois e três, vimos como na imagem – possibilitada pelo texto de Friel –, o discurso da história nacionalista irlandesa é mobilizado para fora da temporalidade serial, e como as rupturas detectadas revelam o funcionamento esquemático do prolongamento desse discurso na Irlanda do século XX. Nesse novo espaço e tempo que se abrem, a atualização figurativa da história irlandesa diz respeito à transposição da presença desse discurso anti-imperialista para a Irlanda do Norte, e como a força

imperialista que outrora pertencera à figura inglesa se perpetuou na mentalidade republicana logo após a independência.

Desse modo, a relação colonial que antes se dava entre Inglaterra e Irlanda, passa, agora, a se estabelecer entre a República e o Norte, no que diz respeito à imagem forte que a República exerce sobre o Norte, desestabilizando aquela região nas décadas de 1960 e 1970 com o retorno de questões essencialistas da nacionalidade.

Essa atualização figurativa ocorre na discussão da relação entre as essencializações da língua, que refletirá na questão do nome, como signo detentor do significado inalterável, e, conseqüentemente, na questão da identidade, como elemento que mantém os significados necessários para uma afiliação. O que será discutido, portanto, são as implicações pós-modernas do não fechamento do signo – ou seja, da impossibilidade do significado inerte – para o caso da fixidez de identidades no processo de formação cultural e nacional. A instabilidade do signo é o que permite a atualização da figura e a re-significação das relações discursivas do século XIX e do século XX, e o ponto de partida para tal problematização, no texto de Friel, é a tradução.

A tradução de Owen, apesar de não ser questionada pelo pai, é confrontada por Manus, assim como o fato de os oficiais chamá-lo de Roland:

MANUS: What sort of translation was that, Owen?

OWEN: Did I make a mess of it?

MANUS: You weren't saying what Lancey was saying!

OWEN: 'Uncertainty in meaning is incipient poetry' – who said that?

MANUS: There was nothing uncertain about what Lancey said: it's a bloody military operation, Owen! And what's Yolland's function? What's 'incorrect' about the place-names we have here?

OWEN: Nothing at all. They're just going to be standardized.

MANUS: You mean changed into English?

OWEN: Where there's ambiguity, they'll be Anglicized.

MANUS: And they call you Roland! They both call you Roland!

OWEN: Shhhhh. Isn't it ridiculous? They seemed to get it wrong from the very beginning – or else they can't pronounce Owen. I was afraid some of you bastards would laugh.

MANUS: Aren't you going to tell them?

OWEN: Yes – yes – soon – soon.

MANUS: But they...

OWEN: Easy, man, easy. Owen – Roland – what the hell. It’s only a name. It’s the same me, isn’t it? Well, isn’t it?  
MANUS: Indeed it is. It’s the same Owen.  
OWEN: And the same Manus. And in a way we complement each other.<sup>117</sup>

Owen se sai bem em seus argumentos, sempre se utilizando do bom humor. No entanto, suas respostas apresentam questões interessantes que podem ser problematizadas no conceito de tradução encontrado por Friel em *After Babel*.

A primeira citação de George Steiner a aparecer diretamente na peça está nesse trecho. A resposta de Owen, “*Uncertainty in meaning is incipient poetry*” se encontra no capítulo três de *After Babel* como “*Uncertainty of meaning is incipient poetry*”.<sup>118</sup> No contexto do livro, Steiner discute a questão da definição fixa do significado, afirmando que essa fixidez leva à obsolescência ou percepção falha. Ele nos diz:

The craft of the translator is, as we shall see, deeply ambivalent: it is exercised in a radical tension between impulses to facsimile and impulses to appropriate recreation. In a very specific way, the translator ‘re-experiences’ the evolution of language itself, the ambivalence of the relations between language and world, between ‘languages’ and ‘worlds’.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Ibid., p.408.

MANUS: Que tipo de tradução foi aquela, Owen?  
OWEN: Eu estraguei tudo?  
MANUS: Você não estava falando o que Lancey estava falando!  
OWEN: “Incerteza no significado é poesia incipiente” – quem disse isso?  
MANUS: Não havia nada incerto no que Lancey falou: é uma merda de operação militar, Owen! E qual é a função de Yolland? O que está “incorreto” com o nome dos lugares que nós temos?  
OWEN: Nada demais. Eles só vão ser padronizados.  
MANUS: Você quer dizer trocados pelo inglês?  
OWEN: Onde houver ambigüidade, eles vão ser anglicizados.  
MANUS: E eles o chamam de Roland! Os dois o chamam de Roland!  
OWEN: Shhhhh. Não é ridículo? Parece que eles se confundiram desde o começo – ou eles não conseguem pronunciar Owen. Eu temia que alguns de vocês fossem rir.  
MANUS: Você não vai contar para eles?  
OWEN: Vou – vou – logo – logo.  
MANUS: Mas eles...  
OWEN: Calma, cara, calma. Owen – Roland – não importa. É só um nome. Ainda sou o mesmo, não sou? Bem, não sou?  
MANUS: De fato é. É o mesmo Owen.

OWEN: E o mesmo Manus. E de certo modo nós nos complementamos.

<sup>118</sup> STEINER, 1998, p.246. A incerteza do significado é poesia incipiente. (STEINER, 2005, p.254)

<sup>119</sup> Ibid. A arte do tradutor é, como veremos, profundamente ambivalente: ela é exercida numa tensão radical entre impulsos para o fac-símile e impulsos para a recriação apropriada. De um modo muito específico, o tradutor ‘reexperimenta’ a evolução da própria linguagem, a ambivalência das relações entre a linguagem e o mundo, entre “linguagens e mundos” (STEINER, 2005, p.254)

Para o teórico, um dos sentidos da tradução é o de reinventar o formato do significado, e, dessa forma, de achar e justificar um enunciado alternativo; o outro sentido é o da reiteração do significado. A esses dois sentidos correspondem os papéis de recriação e de fac-símile, respectivamente. Como já mencionado, a divisão identitária de Owen o coloca entre esses dois papéis, e, mais uma vez, vemos a ambivalência de sua fala.

A citação de Steiner serve como explicação à sua atitude de proteção de seus conterrâneos. A recriação, no caso, é o que lhe possibilita subverter o discurso de Lancey. Manus, cuja identidade está moldada pela resistência nacionalista, não é capaz de enxergar os esquemas discursivos na re-enunicação de Owen. Tampouco pode o próprio tradutor. Ao questionar sobre a frase, “*who said that?*”, não é a resposta no âmbito empírico que ele está procurando (George Steiner disse isso), mas no âmbito discursivo. Por ter sido confrontado por Manus, sua enunciação se deu na cisão de seu sujeito, e no súbito retorno de seu sujeito ao tempo serial, a sensação que permanece é a de paródia – que nem Owen nem Manus conseguem reconhecer –, como uma busca pela fonte original. Essa sensação de paródia é a mesma que faz com que Hugh desperte a consciência discursiva. Aqui, Owen apenas introduz os conceitos de Steiner sobre as operações discursivas da linguagem, os quais devem ter sido a razão de Hugh não ter se manifestado durante a tradução do filho. A tradução de Owen, portanto, é o ponto de partida da consciência de Hugh, que passará a ser o portador da voz de Steiner ao longo da peça.

No momento em que Owen é questionado sobre seu nome, ele trai o próprio conceito definido anteriormente: “*Owen – Roland – what the hell. It’s only a name. It’s the same me, isn’t it?*”. Aqui, confrontando a noção ontológica do ser defendida por Manus no começo da peça, Owen acredita na equivalência do significado de seu nome na tradução. Quando ele diz que os oficiais devem ter inventado Roland porque não conseguiam pronunciar seu verdadeiro nome, temos aí o mesmo processo pelo qual Owen e Yolland vão passar na tradução dos

topônimos irlandeses. No entanto, o que Owen não é capaz de perceber é que o fato de seu nome não conseguir ser pronunciado não diz respeito à fonética, mas à incapacidade de Lancey – e depois Yolland – de pronunciar sua identidade irlandesa. “*Where there’s ambiguity, they’ll be Anglicized*” é o que aconteceu com seu próprio nome, na tentativa de sua identidade gaélica ser suprimida e, assim, seu trabalho em meio aos ingleses poder ser feito corretamente.

O mesmo se pode dizer da tradução dos topônimos. Uma vez que a identidade geográfica do país deixar de ser gaélica, ela passará a existir na ambivalência. A identidade irlandesa de Owen não foi suprimida, pois, no momento em que ele pisa na escola-rural e é chamado pelo nome, ela retorna junto com sua enunciação. Assim também ocorrerá com os topônimos irlandeses sempre que suas identidades históricas puderem ser de algum modo ativadas.

No entanto, Steiner aponta para outra funcionalidade do ato de aceitar um outro nome no lugar do original:

To falsify or withhold one’s real name (...) is to guard one’s life, one’s *karma* or essence of being, from pillage or alien procurement. To pretend to be another, to oneself or at large, is to employ the ‘alternative’ powers of language in the most thorough, ontologically liberating way.<sup>120</sup>

Essa função da linguagem, se aplicada a Owen, pode, de certo modo, explicar a explosão da cena em que ele reclama de volta sua identidade irlandesa.

Na cena em que Owen e Yolland discutem sobre a permanência ou não do nome Tobair Vree, Owen discursa sobre a história do topônimo, e demonstra que o nome do poço vem de uma seqüência de corruptelas que apagaram o sentido original. Para Owen, a tradução deve ser adotada, pois, não havendo perda ontológica de seu significado, ao menos o nome

---

<sup>120</sup> STEINER, 1998, p.236. Falsificar ou reter seu verdadeiro nome (...) é resguardar a própria vida, o próprio *karma* ou essência do ser, da pilhagem ou da apropriação alheia. Fingir ser outro, para si mesmo ou em geral, é usar os poderes de *alternidade* da linguagem da maneira mais completa e ontologicamente emancipadora. (STEINER, 2005, p.245)

será padronizado no livro de referências. Mais uma vez, o que Owen não é capaz de perceber é que, mesmo nessas histórias de corruptelas do topônimo, as transformações ocorrem ontologicamente à maneira do idealismo hegeliano, em que o conhecimento histórico prévio pode ser acessado pelo movimento dialético. É esse idealismo ontológico sobre o qual Yolland tenta alertá-lo: “*Something is being eroded*”.<sup>121</sup> Assim, na presença enigmática do oficial inglês que quer manter a essência gaélica, Owen cai na própria armadilha:

OWEN: I’m asking you: what do we write in the Name-Book?

YOLLAND: Tobair Vree.

OWEN: Even though the well is a hundred yards from the actual crossroads – and there’s no well anyway – and what the hell does Vree mean?

YOLLAND: Tobair Vree.

OWEN: That’s what you want?

YOLLAND: Yes.

OWEN: You’re certain?

YOLLAND: Yes.

OWEN: Fine. Fine. That’s what you’ll get.

YOLLAND: That’s what you want, too, Roland.

(*Pause.*)

OWEN: (*Explodes*) George! For God’s sake! *My name is not Roland!*<sup>122</sup>

Como observado por Steiner, a possibilidade de falsificar o próprio nome pode criar a ilusão de que a essência de seu ser será resguardada. Por outro lado, na mesma medida, reter um outro nome indica a possibilidade de embarcar numa nova essência. De qualquer modo, Owen não consegue lidar com a ambivalência na inscrição de sua identidade, e a razão disso

---

<sup>121</sup> FRIEL, 1996, p.420. “Algo está sendo corrompido.”

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.421.

OWEN: Eu lhe pergunto: o que devemos escrever no Livro dos Nomes?

YOLLAND: Tobair Vree.

OWEN: Apesar de o poço estar a cem metros da encruzilhada – e de não haver poço, na verdade – e que diabos significa Vree?

YOLLAND: Tobair Vree.

OWEN: É o que você quer?

YOLLAND: Sim.

OWEN: Certeza?

YOLLAND: Sim.

OWEN: Tudo bem. Tudo bem. É assim que vai ficar, então.

YOLLAND: É o que você quer também, Roland.

(*Pausa.*)

OWEN: (*Explode*) George! Pelo amor de Deus! *Meu nome não é Roland!*

reside no fato de ele conceber, segundo suas crenças internalizadas, a língua na sua realidade ontológica.

No espaço intersticial que se abria em cada encontro seu com Hugh e Manus, a diferenciação cultural nunca era permitida devido às posições de ambos os lados serem estereotipadas – Owen utilizando-se do estereótipo e seus conterrâneos utilizando-se da mímica. Como afirma Bhabha, a negociação de valores é excluída perante discursos bidimensionais. Mas é na presença de Yolland que o Terceiro Espaço se abre.

O tenente, por não ser a representação do oficial estereotipado, desestabiliza a relação com Owen e desarma o tradutor na construção que ele faz de Yolland. O tenente, que ainda está no processo de formação de sua identidade, e Owen, que não encontra a auto-definição, podem negociar seus valores. Como demonstrou Bhabha, na diferenciação, a negociação não equivale à dialética, segundo a qual a identidade carrega a síntese, mas à exclusão da “tese” do outro. Yolland não se impõe como força homogeneizadora, mas, ao esvaziar a instância significadora de Owen, faz com que o tradutor se re-signifique de acordo com uma remodelação na conscientização de seus próprios princípios. É nesse sentido que Yolland exclui o seu “outro”, ao negar-lhe a possibilidade de sua identificação se fundamentar no velho discurso serial.

Nesse processo, Owen renega sua identidade anglicizada, numa espécie de conscientização dos “males” pelos quais está sendo responsável. Do mesmo modo, a retomada identitária de Owen – agora como irlandês – concebe a Yolland a criação definitiva de sua identidade. Numa relação de congruência (Owen como membro da operação militar, anglicizado, e agora consciente de seu papel nessa empresa “malévola”), Yolland se auto-define um irlandês. Embora já fosse instintivamente contrário à operação, é a conversão de Owen que lhe confirma a afiliação gaélica, sem receios de ser rotulado de “*a bloody romantic*” (“um romântico idiota”, p.414).

No entanto, tanto Owen como Yolland se encontram, agora, no mesmo estágio de idealizações que configuravam a atmosfera do primeiro ato. Eles retornaram a um estado de consciência ontológico que vai ser responsável pela reviravolta da peça na figura do professor Hugh. É esse cenário idealista que Hugh vai confrontar, num primeiro momento ao se redefinir na presença de Yolland, e num segundo momento ao alertar Owen dos perigos da essencialização e fixidez da identidade.

Retornemos rapidamente à questão da paródia vivenciada por Hugh. Na cena em que o professor aparece recitando versos em latim e, a pedido de Yolland, ele os traduz para o inglês, Hugh diz: “*English succeeds in making it sound... plebeian*”.<sup>123</sup> A rubrica que antecede a cena indica: “*as the scene progresses, one has the sense that he is deliberately parodying himself*”.<sup>124</sup> Do mesmo modo como Owen e Manus não foram capazes de identificar a paródia em Owen, aqui também Yolland não consegue distinguir na paródia a re-enunciação na apropriação de um discurso alheio. Para Yolland, o discurso de Hugh se apresenta como natural, e é a humildade do tenente que faz o professor se conscientizar da sua própria voz como algo não-natural.

A busca do oficial inglês por uma essência gaélica produz o mesmo processo de diferenciação cultural entre Yolland e Owen. O reconhecimento da paródia de si mesmo faz com que Hugh negue seu “eu” e se reconstrua como “outro” na relação com Yolland – o qual representa para Hugh seu “eu” gaélico. O sujeito gaélico de Yolland esvazia o sujeito discursivo de Hugh na confrontação daquilo que o professor, agora, reconhece como desnecessário.

Desse modo, quando Yolland questiona sua situação como possível membro da comunidade irlandesa – “*Even if I did speak Irish I’d always be an outsider here, wouldn’t I? I may learn the password but the language of the tribe will always elude me, won’t it? The*

---

<sup>123</sup> Ibid., p.417. “O inglês consegue fazer com que soe... plebeu.”

<sup>124</sup> Ibid., p.416-417. “Assim que a cena progride, tem-se a sensação de que ele está deliberadamente se auto parodiando.”

*private core will always be... hermetic, won't it?"* –,<sup>125</sup> Hugh, em posse de sua nova consciência, lhe oferece palavras de precaução:

HUGH: We like to think we endure around truths immemorially posited.  
(...)

HUGH: Indeed, Lieutenant. A rich language. A rich literature. You'll find, sir, that certain cultures expend on their vocabularies and syntax acquisitive energies and ostentations entirely lacking in their material lives. I suppose you could call us a spiritual people.<sup>126</sup>

Nesse trecho, encontramos outra citação explícita retirada de George Steiner. Em *After Babel*, assim aparece a passagem:

Idioms of fantastic elaboration and refinement coexist with utterly primitive, economically harsh modes of subsistence. Often, cultures seem to expend on their vocabulary and syntax acquisitive energies and ostentations entirely lacking in their material lives.<sup>127</sup>

Aqui, Hugh formula que a atrativa riqueza da cultura gaélica existe na correspondência direta com o empobrecimento material do qual ela é resultado. O irlandês é uma língua rica porque sempre funcionou historicamente como uma compensação da pobreza. Assim, as riquezas lingüísticas podem camuflar a ação de mecanismos compensatórios.

Nesse sentido, o alerta de Hugh a Yolland diz respeito à sobrevivência das línguas na articulação às demandas da existência física e da consciência. De acordo com Steiner (p.56), o homem não dispõe de um padrão por meio do qual possa afirmar a superioridade intrínseca de uma língua, apenas do seu caráter de adaptação à realidade. No caso da Irlanda, a língua não

---

<sup>125</sup> Ibid., p.416. Mesmo que eu soubesse falar irlandês eu sempre seria um estrangeiro aqui, não seria? Eu posso aprender a senha, mas a língua da tribo sempre vai me iludir, não vai? A essência sempre vai ser... hermética, não vai?

<sup>126</sup> Ibid., p.418.

HUGH: Preferimos pensar que nos mantemos vivos em meio a verdades imemoravelmente postuladas.  
(...)

HUGH: De fato, Tenente. Uma língua rica. Uma literatura rica. O senhor vai descobrir que algumas culturas empregam no seu vocabulário e sintaxe energias e ostentações aquisitivas inteiramente ausentes de suas vidas materiais. Creio que o senhor poderia nos chamar de um povo espiritual.

<sup>127</sup> STEINER, 1998, p.57. Idiomas de fantástica elaboração e refinamento coexistem com modos de vida muito rudimentares e economicamente simples. Muitas vezes, as culturas parecem empregar, na aquisição de seu vocabulário e sintaxe, energias e ostentações inteiramente ausentes de suas vidas materiais. (STEINER, 2005, p.83)

mais condiz com a realidade e, opor-se a isso, é negar a própria condição de existência – a materialidade do ser. Mais uma vez, citando Steiner, Hugh conclui a Yolland:

HUGH: (...) To return briefly to that other matter, Lieutenant. I understand your sense of exclusion, of being cut off from a life here; and I trust you will find access to us with my son's help. But remember that words are signals, counters. They are not immortal. And it can happen – to use an image you'll understand – it can happen that a civilization can be imprisoned in a linguistic contour which no longer matches the landscape of... fact. Gentlemen. (*He leaves.*)<sup>128</sup>

Em *After Babel*:

In certain civilizations there come epochs in which syntax stiffens, in which the available resources of live perception and restatement wither. Words seem to go dead under the weight of sanctified usage (...) Instead of acting as a living membrane, grammar and vocabulary become a barrier to new feeling. A civilization is imprisoned in a linguistic contour which no longer matches, or matches only at certain ritual, arbitrary points, the changing landscape of fact.<sup>129</sup>

Não apenas citando Steiner, mas aludindo às palavras de Saussure, Hugh aponta para o fato de que as línguas são conjuntos inteiramente arbitrários de signos e marcas convencionais. Essa noção da língua é o motivo pelo qual o professor quer chamar a atenção de Yolland e, em seguida, de seu filho Owen. Numa abordagem pós-estrutural do conceito da arbitrariedade do signo, a instabilidade do significado precisa ser reconhecida para que a língua não cesse seu poder de gerar respostas confluentes à realidade.

No terceiro ato, desenvolve-se a conseqüência da transgressão de Maire e Yolland na cena dois do segundo ato, após Sarah flagrar os amantes em um momento íntimo e sair correndo, gritando por Manus. Com o desaparecimento de Yolland, há um grupo de oficiais

---

<sup>128</sup> FRIEL, 1996, p.419. HUGH: (...) Voltando rapidamente àquele outro assunto, Tenente. Eu compreendo seu sentimento de exclusão, de não ter uma vida aqui; e espero que o senhor encontre acesso a nós com a ajuda do meu filho. Mas lembre-se de que palavras são signos, arbitrários. Não são imortais. E pode acontecer – para usar uma imagem que o senhor vai entender – pode acontecer que uma civilização esteja aprisionada num contorno lingüístico que não mais corresponda à paisagem dos... fatos. Senhores. (*Sai.*)

<sup>129</sup> STEINER, 1998, p.22. Em certas civilizações, há épocas em que a sintaxe enrijece, em que os recursos disponíveis de percepção viva e renovação expressiva fenecem. Palavras parecem morrer sob o peso do uso sagrado (...) Em vez de funcionar como uma membrana viva, a gramática e o vocabulário tornam-se uma barreira para um novo sentir. Uma civilização fica aprisionada num contorno lingüístico que não mais acompanha (ou apenas o faz em certos pontos arbitrários) a paisagem mutante dos fatos. (STEINER, 2005, p.47)

em atividade à sua procura. Embora fique implícito que o episódio tenha sido planejado pelos gêmeos Donnelly, Manus abandona a vila por saber que a culpa acabaria recaindo sobre si.

O último ato se constrói sob uma perspectiva crítica, com os personagens emocionalmente descontrolados e sem saberem como se comportar nesse novo cenário. Há uma simbologia marcante, e tudo passa a fazer referência ao estado arruinado da vida gaélica. A morte do bebê de Nellie Ruadh é um exemplo. No começo da peça, na exaltação da língua irlandesa, temos o nascimento e o batismo da criança, como indício da vitalidade da essência gaélica; no final, porém, temos o funeral do bebê, indicando o sepultamento desse modo de vida. A fala de Maire, “*It didn’t last long, did it?*”,<sup>130</sup> nos permite resgatar o conselho de Hugh sobre o perigo de imputar à língua a estaticidade.

Também Sarah, que representa a própria Irlanda, o resguardar da essência gaélica na enunciação de seu nome, anuncia a inexistência irlandesa perante a presença agressiva e “sepultadora” de Lancey – agora mais estereotipado do que nunca.

LANCEY: (...) (*Pointing to SARAH.*) Who are you? Name!  
(SARAH’s mouth opens and shuts, opens and shuts. Her face becomes contorted.)  
What’s your name?  
(Again SARAH tries frantically.)  
OWEN: Go on, Sarah. You can tell him.  
(But SARAH cannot. And she knows she cannot. She closes her mouth. Her head goes down.)<sup>131</sup>

A ríspida entrada de Lancey não desestabiliza somente Sarah, mas também Owen. Forçado a traduzir o discurso do capitão, Owen é humilhado na frente de seus compatriotas,

---

<sup>130</sup> FRIEL, 1996, p.438. “Ele não durou muito, não é?”

<sup>131</sup> Ibid., p.440.

LANCEY: (...) (*Apontando para SARAH.*) Quem é você? Nome!  
(A boca de SARAH abre e se fecha, abre e se fecha. Seu rosto se contorce.)  
Como você se chama?  
(Mais uma vez SARAH tenta freneticamente.)  
OWEN: Vamos lá, Sarah. Você consegue responder.  
(Mas SARAH não consegue. E sabe que não é capaz. Ela fecha a boca. Abaixa a cabeça.)

sendo ele o responsável por informar a seu povo que, se Yolland não for encontrado, a vila inteira será devastada.

LANCEY: (...) we will embark on a series of evictions and levelling of every abode in the following selected areas –

OWEN: You're not – !

LANCEY: Do your job. Translate.

OWEN: If they still haven't found him in two days time they'll begin evicting and leveling every house starting with these townlands.<sup>132</sup>

Owen, agora um irlandês convertido, não se sente no dever de realizar a tradução, pois, como re-enunciação e confirmação das palavras de Lancey, ela não mais condiz com sua identidade reafirmada. Como irlandês, sua convicção patriótica e fortemente nacionalista é despertada pela humilhação que sofre na presença do colonizador. Assim, ao modo da resistência praticada pelos gêmeos Donnelly, Owen implicitamente se alia a Doalty na luta contra Lancey e o exército britânico: “DOALTY: *I've damned little to defend but he'll not put me out without a fight. And there'll be others who think the same as me*”.<sup>133</sup>

Reconstitui-se, no final da peça, a Irlanda representada em sua história nacionalista, como vítima do voraz processo colonialista, este responsável por destruir o modo de vida gaélico e a identidade da nação. Na presença de Lancey, Bridget deixa o local, desesperando-se ao pensar que sentiu o cheiro adocicado da batata – prevendo, com a represália, a Grande Fome que viria a assolar o país na década seguinte. Sarah se recusa a acreditar na possibilidade de que sua fala retornará. O comentário de Doalty, “*When my grandfather was a*

---

<sup>132</sup> Ibid., p.439.

LANCEY: (...) nós começaremos uma série de despejos e o arraso de cada residência nas seguintes áreas selecionadas –

OWEN: Vocês não – !

LANCEY: Faça seu trabalho. Traduza.

OWEN: Se eles ainda não o tiverem encontrado em dois dias, eles começarão despejos e a destruição de cada casa, a começar por essa municipalidade.

<sup>133</sup> Ibid., p.441. DOALTY: Eu quase não tenho o que defender, mas ele não vai me expulsar sem lutar. E haverá outros que pensam do mesmo modo que eu.

*boy they did the same thing*”,<sup>134</sup> coloca a situação em perspectiva histórica, sugerindo um ciclo de violência recorrente.

Cabe a Hugh, por fim, restabelecer a sanidade mental e espiritual da população alarmada, e ele o tenta no intuito de despertar em Owen a mesma consciência que o libertou das formas fixas do passado. No momento em que Hugh pega o Livro dos Nomes e começa a folheá-lo e a pronunciar os nomes registrados, Owen reaparece e o retira bruscamente das mãos de seu pai e o joga sobre a mesa.

HUGH: Ballybeg. Burnfoot. King’s Head. Whiteplains. Fair Hill. Dunboy. Green Bank.

(OWEN *snatches the book from* HUGH.)

OWEN: I’ll take that. (*In apology.*) It’s only a catalogue of names.

HUGH: I know what it is.

OWEN: A mistake – my mistake – nothing to do with us.<sup>135</sup>

O ato de redenção de Owen é preocupante para Hugh; seu filho está preso a uma realidade anacrônica que certamente o levará à própria destruição. Assim, na ambivalência em relação à língua irlandesa, surge, como consideração final, o conselho de Hugh de que eles precisam aprender esses novos nomes.

HUGH: We must learn where we live. We must learn to make them our own. We must make them our new home.

(OWEN *finds a sack and throws it across his shoulders.*)

OWEN: I know where I live.

HUGH: James thinks he knows, too. I look at James and three thoughts occur to me: A – that it is not the literal past, the ‘facts’ of history, that shape us, but images of the past embodied in language. James has ceased to make that discrimination.

OWEN: Don’t lecture me, Father.

HUGH: B – we must never cease renewing those images; because once we do, we fossilize.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> Ibid., p.441. “Quando meu avô era um garoto, eles fizeram a mesma coisa.”

<sup>135</sup> Ibid., p.444.

HUGH: Ballybeg. Burnfoot. King’s Head. Whiteplains. Fair Hill. Dunboy. Green Bank.

(OWEN *toma o livro das mãos de* HUGH.)

OWEN: Eu fico com isso. (*Desculpando-se.*) Não passa de um catálogo de nomes.

HUGH: Eu sei o que é isso.

OWEN: Um erro – meu erro – nada a ver conosco.

<sup>136</sup> Ibid., p.444-445.

HUGH: Precisamos saber onde moramos. Precisamos aprender a nos apropriar deles. Precisamos fazer deles nossa nova morada.

(OWEN *encontra um saco e o joga sobre os ombros.*)

OWEN: Eu sei onde moro.

A implicação das considerações de Hugh é que o comprometimento de Owen com a idéia de uma cultura irlandesa autônoma e as patéticas fantasias de Jimmy sobre Atena vêm de uma mesma falha de percepção: o fracasso em reconhecer a distinção entre história como fato e história como narrativa. Como aponta Pilkington (2001, p.215), para Hugh, Jimmy demonstra sua miopia na crença de que os deuses da mitologia clássica realmente existem, enquanto Owen o faz por meio da presunção de que os topônimos gaélicos representam uma permanência cultural que não deve ser modificada.

Ambas as posições podem ser consideradas como tentativas de resolver uma condição empobrecida e isolada que resulta não na melhoria dessa condição, mas na certeza de que ela continuará. A conscientização deve ser a de que a culpa não é do sujeito colonizador inglês, mas do próprio sujeito irlandês em oferecer resistência ao processo natural de mudança – à paisagem mutante dos fatos. *“So long as Irish history is thought of in terms of a loss of an original purity that may be recovered, and so long as this purity is regarded as fact, then the present and future will be condemned to a series of violent repetitions.”*<sup>137</sup>

No entanto, não é o suficiente a aceitação dos topônimos em inglês: eles precisam ser apropriados para a nova realidade ou, em outras palavras, os irlandeses precisam apropriar-se do inglês com habilidade. Nesse ponto, Friel retoma as considerações de Steiner (1998, p.315) sobre o processo hermenêutico, quando ele nos diz que, independentemente do grau de naturalização, o ato de importação pode deslocar ou relocar a estrutura nativa. Assim, nenhum grupo cultural faz importações sem o risco de ser transformado. Segundo o teórico, *“Societies*

---

HUGH: James também acha que sabe. Eu olho para o James e três pensamentos me vêm à mente: A – que não é o passado literal, os “fatos” da história, que nos moldam, mas imagens do passado incorporadas à língua. James deixou de fazer tal discriminação.

OWEN: Não me dê sermão, Pai.

HUGH: B – nunca devemos parar de renovar tais imagens; porque se pararmos, nós nos fossilizamos.

<sup>137</sup> PILKINGTON, 2001, p.216. Enquanto a história irlandesa for pensada em termos da perda de uma pureza original que possa ser recuperada, e enquanto tal pureza for considerada fato, então presente e futuro estarão condenados a uma série de repetições violentas.

*with ancient but eroded epistemologies of ritual and symbol can be knocked off balance and made to lose belief in their own identity under the voracious impact of premature or indigestible assimilation”.*<sup>138</sup>

O desequilíbrio que assolou a comunidade provém da não domesticação da nova realidade, ou, nas palavras de Steiner, da não assimilação apropriada dos novos significados – ou mesmo, no pensamento de Bhabha, da não adaptação ao processo cultural de negociação de valores. Saber lidar com a realidade do signo é proteger-se da drástica alteração na formatação do mundo produzido pelas diferenças lingüísticas. Saber lidar com a historicidade dos fatos e as imagens produzidas pelas implicações de sua narratividade é proteger-se da insanidade do aprisionamento temporal. Como salienta Hugh, citando diretamente Steiner, “*to remember everything is a form of madness*”.<sup>139</sup>

Hugh aceita ensinar inglês a Maire, mas adverte, outra vez ecoando a voz de Steiner: “*I will provide you with the available words and the available grammar. But will that help you to interpret between privacies?*”.<sup>140</sup> A menos que Maire saiba fazer a importação de valores culturais de forma adequada, ela cairá no mesmo erro cometido na sua relação com Yolland. A ressalva de Jimmy a Maire é esclarecedora: “*Do you know the Greek word endogamein? It means to marry within the tribe. And the word exogamein means to marry outside the tribe. And you don’t cross those borders casually – both sides get very angry*”.<sup>141</sup> Se Maire e Yolland não estivessem presos a suas essencializações, talvez os valores negociados na intimidade dos amantes não os levassem à ingênua interpretação de suas condições, causando a ruptura brusca do processo de acomodação cultural.

---

<sup>138</sup> STEINER, 1998, p.316. Sociedades com antigas mas desgastadas epistemologias de rituais e símbolos podem se desequilibrar e perder a crença em sua própria identidade sob o impacto voraz da assimilação prematura ou não digerida. (STEINER, 2005, p.320)

<sup>139</sup> FRIEL, 1996, p.445. Em *After Babel* (p.30), Steiner escreve: “To remember everything is a condition of madness”. Na tradução, “Lembrar-se de tudo é um requisito da loucura” (STEINER, 2005, p.54)

<sup>140</sup> Ibid., p.446. Eu a supirei com o vocabulário disponível e com a gramática disponível. Mas isso a ajudará a interpretar entre privacidades?

<sup>141</sup> Ibid. Você conhece a palavra grega *endogamein*? Significa casar-se dentro da tribo. E a palavra *exogamein* significa casar-se fora da tribo. E você não pode cruzar essas fronteiras casualmente – ambos os lados ficam enfurecidos.

As palavras finais de Hugh se encontram entre a acomodação e a confusão frente ao novo mundo, predominando o sentimento de impotência, no dilaceramento que envolve o triste reconhecimento de sua ineficácia em face ao futuro – “*I have no idea. But it’s all we have. I have no idea at all*”<sup>142</sup> – e o fracasso em lembrar as glórias do passado ao recitar a *Eneida* – “*What the hell’s wrong with me? Sure I know it backways*”.<sup>143</sup> Sua localização física é simbólica – “*(He goes towards the steps and begins to ascend.)*”<sup>144</sup> –, referindo-se a uma passagem, a uma mudança de plano, como mostrado na rubrica anterior – “*(He looks around the room, carefully, as if he were about to leave it forever.)*”.<sup>145</sup> Assim, a *Eneida* vai sendo recitada do topo da escada ao mesmo tempo que Hugh deixa a cena, abandonando Jimmy Jack, cujas realidades mítica e histórica estão obscuramente indissociáveis, e Maire, que reconhece que tinha um destino ao qual se dirigir, mas não conseguia lembrar onde deveria estar.

Analisados os personagens da peça e suas posições discursivas, podemos fazer as últimas considerações sobre nossa proposta de dividir *Translations* em dois planos textuais. As estratégias de identificação cultural – estereótipo e mímica –, que fundamentaram a análise das relações entre os personagens, posicionam Friel não somente dentro de uma crítica em relação ao nacionalismo, mas também – e principalmente – em relação à formulação de um pós-colonialismo “perigoso”.

Num modelo geral da crítica de Friel, podemos dizer que sua peça aponta para a relação inconstante entre os momentos históricos na empresa colonialista e a possível formação discursiva histórica que o próprio pós-colonialismo propõe. Subjacente ao trabalho pós-colonial de Friel está o exame da formação do nacionalismo nas rupturas da relação

---

<sup>142</sup> Ibid., p.446. Não faço idéia. Mas é tudo o que temos. Não faço a menor idéia.

<sup>143</sup> Ibid., p.447. Que diabos está acontecendo comigo? É óbvio que eu conheço de trás pra frente.

<sup>144</sup> Ibid., p.446. (Ele caminha em direção à escada e começa a subir.)

<sup>145</sup> Ibid., p.445. Ele olha ao redor da sala, cuidadosamente, como se estivesse prestes a deixá-la para sempre.

episódica dos momentos históricos, e sua representação no âmbito discursivo, na forma consagrada da história. Nesse exame minucioso, Friel extrapola uma modalidade de colonialismo de um momento histórico a outro: temos o plano denotativo, cuja representação se constrói sobre o discurso histórico nacionalista, e o plano figurativo, cuja representação se constrói sobre o terreno de um discurso pós-colonial “auto-crítico”. O pós-colonialismo de Friel revela-se, pois, como crítica a uma teoria pós-colonial que se apresenta da mesma maneira que o colonialismo discursivo.

Essa “auto-crítica” se desenvolve em relação à atitude “essencialista” que o escritor pode representar na literatura, sustentando a fixidez de imagens. Fanon, em *Os condenados da terra*, escreve que uma das etapas por qual a nação descolonizada passa é a “fase revolucionária e nacionalista”, em que o intelectual, na busca pela verdadeira expressão nacional, não percebe que está utilizando as mesmas formas do colonizador.

O nacionalismo irlandês exacerbado se configurou como a primeira atitude pós-colonial, a qual corroborou um contra-discurso que, nos propósitos de administração da identidade, o nativo foi concebido como um outro programado e “quase si mesmo” dos ingleses – no conceito de mimetismo –, e não como seu oposto binário. É esse modelo de representação, no qual as estratégias pós-coloniais surgem dentro da formulação do colonialismo, e, como tais, podem reproduzir as mesmas estruturas, que Friel procura subverter na construção e relação de seus personagens.

Friel sugere – e nesse ponto concordamos com Stephen Slemon<sup>146</sup> – que há um problema na teoria e crítica pós-coloniais quanto ao conceito de colonialismo como uma formação discursiva; mais especificamente, nas formas de enxergar o colonialismo como um aparelho para construir lugares para o sujeito através do campo de representação. Como vimos com Hugh, Friel aponta para as ciladas de uma teoria pós-colonial de certo modo

---

<sup>146</sup> Stephen Slemon, “The Scramble for Post-colonialism”. In: ASHCROFT *et al*, 1995.

“ingênua”, no ponto em que ela pode utilizar as mesmas estratégias por ela identificadas nas representações que o colonialismo faz do sujeito colonizado. Afinal, o conceito de colonialismo como formação discursiva é sustentado pelo próprio contra-discurso pós-colonial.

Esse estágio pós-colonialista se estendeu na Irlanda até a década de 1960, e a geração de escritores dessa época começou a exorcizar essa atitude por meio de uma nova consciência crítica. Desse modo, o trabalho pós-colonial de Friel se dá, como escreve Bonnici – fundamentado em Benita Parry<sup>147</sup> – no “autoquestionamento do crítico, porque solapa as próprias estruturas do saber” e, mais importante, na “desconfiança sobre a possível institucionalização da disciplina e sua apropriação pela crítica ocidental”.<sup>148</sup>

Esse teor metalingüístico da peça se torna relevante no momento em que a retomada de consciência de Hugh revela o próprio modo como os personagens podem ser representados na literatura. Nesses termos, podemos dizer que a consciência final de Hugh opera como a própria consciência de Friel, como imagem do escritor pós-colonial e de seu posicionamento estratégico dentro da representação literária.

Desse modo, não podemos deixar de concordar com a maioria dos críticos de Friel no reconhecimento de que o personagem Hugh é a representação da própria voz do dramaturgo. Parece-nos lícito também, como posicionamento estratégico do escritor, apontar que sua discussão teórica cultural se move na direção de uma intenção política. Assim como as palavras finais de Hugh remetem à impossibilidade pós-colonial de afirmar uma origem para o “eu” dentro de uma tradição que concebe a identidade como a satisfação de um objeto pleno, a negação resoluta de uma identidade totalizada nos leva a apontar, em Friel, sua recusa em crer na necessidade de se buscar invariavelmente uma essência para o Norte.

---

<sup>147</sup> PARRY, B. Problems in Current Theories of Colonial Discourse. *Oxford Literary Review*. v.9, n.1-2, p.27-58, 1987.

<sup>148</sup> BONNICI, T., 2000, p.10.

Por outro lado, Friel oferece um balanceamento de forças como opção para a situação cultural e política do Norte. Em meio à simultânea necessidade e impossibilidade prática do retorno à fonte, ele está sugerindo que a fonte, na atualização histórica – nas novas filiações que as figuras e imagens criam entre os eventos –, possui o potencial sustentador maior do que qualquer coisa oferecida pela cultura contemporânea.

## *Considerações Finais*

---

Nestas considerações finais, queremos, em primeiro lugar, fazer alguns comentários que julgamos necessários sobre a natureza do trabalho, considerando-se seu valor para os estudos irlandeses no Brasil.

Não é de hoje que autores irlandeses se fazem presentes no ensino da literatura dentro de nossas universidades, e têm-se mostrado cada vez mais freqüentes como parte do conteúdo programático da disciplina de Literatura Inglesa. Esse tem sido, sem dúvida, um ponto favorável ao ensino da literatura de modo geral, pois é um exemplo não só da necessidade urgente de renovar, sempre que possível, as listas de autores e obras utilizadas em sala de aula, mas também – e principalmente – da importância em incluir “novos” textos que nos possibilitam enxergar outros mundos. Essa importância se revela no repensar do lugar que as próprias obras canônicas ocupam na Literatura, redirecionando o poder instituído a elas e tornando a leitura e a teoria mais dinâmicas.

Temos Jonathan Swift, Oscar Wilde, James Joyce, George Bernard Shaw, W. B. Yeats, Samuel Beckett, só para citar alguns dos célebres escritores irlandeses que desfrutam de um lugar privilegiado na literatura universal. No entanto, esses autores já representam, também, um cânone – com todos os méritos que podem ser atribuídos a esses gênios das letras. Precisa-se abrir novos espaços para a vasta lista de dramaturgos, poetas e romancistas que são, em seu próprio país, consagrados pela natureza de seus escritos. É importante que essas expressões se abram para o mundo e renovem as imagens da Irlanda.

Para nós, sem pretensão de soarmos auto-laudatórios, esse é o grande ponto desta dissertação: a contribuição para os estudos irlandeses no Brasil. Vemos a importância de trabalhar com *Translations* por se tratar de uma peça de teatro, cujo gênero literário – a dramaturgia – é considerado a maior expressão artística na Irlanda. É incontável o número de

dramaturgos que surgiram na Irlanda ao longo do século XX e que continuam produzindo peças de alto nível.

Friel pode ser considerado um desconhecido no Brasil. Não há registros de peças suas traduzidas, e tampouco suas obras são acessíveis, o que torna a produção de trabalhos acadêmicos sobre o autor quase inexistente, salvo uma tese de doutorado sob a orientação da Profa. Munira H. Mutran, da Universidade de São Paulo, quem merece destaque por ter sido uma fonte inesgotável de contribuições aos estudos irlandeses há muitos anos no país, bem como pela criação da ABEI (Associação Brasileira de Estudos Irlandeses).

*Translations* trata de um período bem específico da história da Irlanda. Por isso a enorme quantidade de notas explicativas ao longo da dissertação, pois quisemos tornar o mais claro possível os pontos da história que estavam sendo abordados. Fatos, datas, personagens, lugares, termos, tudo demonstra o caráter pedagógico que este trabalho assumiu com relação à não-familiaridade de um eventual leitor com a história da Irlanda.

Desse modo, esperamos que esta dissertação desperte novos interesses acerca da literatura irlandesa, e que possa ser uma fonte de consulta para futuros estudos que pretendam divulgar esse território ainda pouco explorado no Brasil.

## 2

Este estudo procurou demonstrar como o pós-colonialismo se estrutura como um discurso pelo qual campos de representação analisam a relação entre forças imperiais que continuam a assombrar o presente de ex-nações colonizadas. No caso de *Translations*, tal crítica, calcada num discurso de representação, apontou para um estado de consciência sobre os processos discursivos que comandam as forças políticas de uma nação, as quais, de modo preciso, atravessam a constituição da identidade nacional pelo sujeito nativo.

No capítulo I, procuramos traçar uma genealogia do nacionalismo, a começar pelo próprio conceito de nação e de identidade nacional e cultural. O nacionalismo na Irlanda – ou o discurso nacionalista como subjacente a uma determinada formação discursiva – se desenvolveu segundo especificidades históricas que o direcionaram para a religião e a língua, estes como componentes legítimos na estruturação de uma história cultural gaélica. A análise desse processo, feita por críticos e historiadores a partir da segunda metade do século XX, fundamentou a elaboração de *Translations*. Como vimos, Friel e a Field Day embarcaram num trabalho de re-visitação histórica, que se sustentou numa crítica à ideologia nacionalista devido à perpetuação de idéias e valores responsáveis por mascarar uma visão dos fatos que não mais condiziam com a realidade irlandesa.

As críticas à peça devido às imprecisões históricas e às distorções dos fatos pela representação foram discutidas no Capítulo II, o qual tratou da relação entre história e literatura. Detivemo-nos nas implicações discursivas dessas duas frentes, considerando-as como discursos que se estruturam pela linguagem. A figura de Foucault foi essencial para o delineamento da natureza do discurso; por ele, demonstramos que o historiador está sujeito aos mesmos percalços do escritor literário na construção de seu texto, que é regulado pelos filtros das formações discursivas. Nesse processo, as marcas da escritura revelam significados históricos e culturais do sujeito.

Vimos também, com Foucault, os esquemas discursivos que sustentam a história tradicional (episódica e no tempo serial), e como um novo modelo de história, advindas das rupturas dos processos discursivos, permitiu que Friel re-localizasse os episódios irlandeses numa representação crítica do cenário contemporâneo do dramaturgo. A extrapolação de momentos históricos – a re-significação metafórica de eventos do passado em eventos do presente – ocorre, como demonstramos, no modelo da atualização figurativa de Hayden

White, em que a utilização do passado, em *Translations*, conferiu uma nova afiliação temporal, permitindo que o passado fosse re-significado pelas imagens do presente.

No Capítulo III, apresentamos brevemente a conceituação de pós-colonialismo e os elementos que baseiam uma definição geral do termo. Segundo a abordagem teórica de Friel que identificamos em *Translations*, guiamo-nos pela noção da *diferença cultural* de Bhabha, em contrapartida à idéia pós-moderna de *diversidade cultural*, que falseia o problema da identidade cultural em função de lugares políticos que o sujeito ocupa. Verificamos em *Translations* que a consciência cultural é responsável por uma compreensão da esfera política. Nesses termos, a noção de diferença cultural possibilitou que percebêssemos não somente como a identificação cultural opera na pós-colonialidade, mas também como tal processo se dá no campo da representação, por meio da imagem que se cria no Terceiro Espaço.

A questão da significação que atravessa o ato de leitura e interpretação entre os sujeitos – e as trocas sógnicas que operam na imagem e na representação que os sujeitos fazem do “outro” – encontrou um paralelo no movimento hermenêutico de Steiner. Como vimos, as idéias neo-heideggerianas expostas em *After Babel* foram cruciais no desenvolvimento da visão de Friel sobre língua e tradução. Assim, no Capítulo IV, apresentamos o conceito de imperialismo lingüístico trabalhado por Friel, assim como as implicações de uma abordagem ontológica da língua, a qual caracterizou o nacionalismo e serviu de referência para a estruturação da peça.

A análise dos personagens e suas relações em *Translations* seguiu as estratégias de representação pós-coloniais identificadas por Bhabha: a saber, o estereótipo e a mímica. Essas estratégias nos levam a afirmar que a crítica de Friel não aborda somente o discurso nacionalista, mas também aponta para as ciladas de uma teoria pós-colonial, no ponto em que ela pode utilizar as mesmas estratégias por ela identificadas nas representações que o colonialismo faz do sujeito colonizado. Utilizado de modo equivocado, o contra-discurso pós-

colonial, representado na extensão de idéias nacionalistas no século XX, conferiu legitimidade política a movimentos revolucionários na Irlanda do Norte na década de 1970.

A proposta sobre a possibilidade de Friel conceber um conceito de identidade irlandesa ou uma versão definitiva do que seria essa identidade na contemporaneidade das duas Irlandas nos levou a uma reformulação constante do próprio conceito de pós-colonialismo trabalhado por Friel. Esse conceito desarmou a idéia de uma busca definitiva por uma identidade irlandesa, pois, para o dramaturgo, o que está em jogo nesse cenário é a consciência histórica dos processos que envolvem a formação da identidade nacional.

Segundo a concepção que foi aqui apresentada, o desejo pós-colonial por uma identidade está estreitamente ligado ao nacionalismo. No caso específico da Irlanda, segundo a representação de *Translations*, o pós-colonial caminha em direção a centros de identidade em torno da língua. A questão da linguagem para o pós-colonialismo é cultural e política, no sentido de que escolher uma língua é escolher uma identidade.

Tanto para a República como, de modo mais preciso, para a Irlanda do Norte de fins dos anos 1970, o argumento de Friel não é o de que o colonizado deva possuir o poder, mas de que a ruptura do discurso colonial na articulação do inglês decodificado (gaelicizado) corrompe o significado e a mensagem da língua inglesa. Nessa articulação, reinscrevem-se tanto o colonizador como o colonizado.

Friel demonstra que as leituras que colonizador e colonizado fazem do outro não acontecem numa visão simétrica e oposta de modo binário, mas mediante uma alteridade que participa intrinsecamente da construção da identidade desse mesmo sujeito. O “eu” significa e se re-significa. Do mesmo modo como a história pode ser re-significada pela transposição histórica da imagem, o sujeito – principal agente da história – também é re-significado. O que é potencializado através de *Translations* é a força política que a língua imputa a essa reestruturação do mundo.

A idéia de que o personagem Hugh é a representação do próprio Friel também pode ser levada adiante pela presença autorizada de Steiner na peça. O fato de o teórico ser citado de forma explícita sem nenhum tipo de referência faz com que Hugh se torne “porta-voz” da teoria de Steiner. Hugh é Friel re-enunciando Steiner a partir de sua leitura de *After Babel*. Nesse caso, no entanto, tal verificação seguiria um rumo investigativo mais expandido, como, por exemplo, pelos estudos da intertextualidade.

Outra possibilidade de estudo diz respeito à própria epistemologia da obra de Steiner. Não poderia o “balanceamento de forças” proposto por Friel ser fruto do próprio caráter epistemológico de *After Babel*, como reflexo de sua posição mediadora na relação entre teorias do conhecimento mais tradicionais e uma teoria “descentrada” do pós-moderno?

Outro caminho que se abre para se pensar a peça é um estudo aprofundado da Tradução como metáfora do processo de escritura do escritor pós-colonial. O teor metalingüístico da peça não se resume somente às estratégias de representação pós-coloniais como trunfo do escritor; a questão da constante re-significação que vimos em Bhabha pode ser aplicada de modo mais detalhado à tradução como caso específico de exercício de escrita pós-colonial, principalmente na relação com Steiner e sua afirmação de que a tradução se configura como um ato completo de comunicação.

Estes seriam apenas outros modos de abordagem não só da relação entre Friel e Steiner, mas da própria natureza do processo investigativo deste trabalho, dando seqüência às considerações aqui feitas, em reformulações com maior precisão.

No que diz respeito a este estudo, as considerações pairam sobre uma percepção de que a postura pós-moderna quanto à identidade étnica e à diferença serem socialmente produzidas no aqui e agora – e não salvaguardadas na arqueologia de um passado evanescente –, é vista envolta num manto de absolutismo que não se permite o reconhecimento de que a fonte ainda é importante para a identidade.

O veredicto de Friel, se assim somos autorizados a dizer, é de que a identidade irlandesa não está definida nas suas essências, pois essa pureza pré-colonial nunca poderá ser recuperada por completo. Mas a fonte é o ponto de partida que guiará os novos valores – na re-significação das figuras e imagens. Em outras palavras, é a apropriação habilidosa do “outro” que deve ser exercitada, a fim de o sujeito irlandês se redefinir nos propósitos de uma nova realidade.

## *Referências Bibliográficas*

---

- ABBAGNANO, N. *História da Filosofia*: Volume 12. 4.ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- ANDERSON, B. *Nação e consciência nacional*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.
- ARROJO, R. *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 4.ed. São Paulo: Ática, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Campinas: Imago, 1993.
- ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. New York: Routledge, 1991.
- \_\_\_\_\_. *The Post-Colonial Studies Reader*. London, New York: Routledge, 1995.
- BAKER, C. "It's the same me, isn't it?": The Language Question and Brian Friel's *Translations*. *Midwest Quarterly: A Journal of Contemporary Thought*, 41:3, Spring 2000.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979.
- \_\_\_\_\_. *O problema da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- \_\_\_\_\_. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.277-326.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOLTWOOD, S. 'Swapping stories about Apollo and Cuchulainn': Brian Friel and the de-Gaelicizing of Ireland. *Modern Drama*, 41:4, Winter 1998.
- \_\_\_\_\_. Brian Friel: Staging the Struggle with Nationalism. *Irish University Review* 32:2, Autumn/Winter 2002.
- BONNICI, T. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2000.
- BROWN, T. *Ireland: a Social and Cultural History, 1922-2002*. London: Harper Perennial, 2004.
- CORBETT, T. *Brian Friel: Decoding the language of the Tribe*. Dublin: Liffey Press, 2002.

DEANE, S. (ed.) *Field Day Anthology of Irish Writing*. Derry: Field Day Theatre Company, 1990.

\_\_\_\_\_. *Ireland's Field Day*. London: Hutchinson, 1985.

DIJCK, T. J. M. *Permanência e variedade em Brian Friel: uma travessia técnica*. 1990. 195 f. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo (FFLCH, Área de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana). São Paulo, 1990.

DIRLIK, A. The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism. *Critical Inquiry*, 20, p.328-355, Winter 1994.

DREYFUS, H., RABINOW, P. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

EAGLETON, T.; JAMESON, F.; SAID, E. *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

ESSLIN, M. *Uma anatomia do drama*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FANON, F. *Os condenados da terra*. Tradução de José Laurênio de Melo. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FIGUEIREDO, E. (org.) *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FITZ-SIMON, C. *The Irish Theatre*. London: Thames and Hudson, 1983.

FLANAGAN, K. Brian Friel: A Sociological Appreciation of an Irish Playwright. *Contemporary Review*, 266, p.199-209, 1995.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 6.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

FRIEL, B. *Translations*. In: *Brian Friel: Plays One*. London: Faber and Faber, 1996.

GRENE, N. *The Politics of Irish Drama: Plays in Context from Boucicault to Friel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HAWKINS, M. S. G. 'We must learn where we live': Language, Identity and the Colonial Condition in Brian Friel's *Translations*. *EIRE-Ireland*, 38, p.23-36, Spring/Summer 2003.

HOBBSBAWM, E. J. *A era das revoluções: 1789-1848*. 13.ed. Tradução de Maria Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

HOLSTEIN, S. C. Carrying across into Silence: Brian Friel's *Translations*. *Journal of the Midwest Modern Language Association*, 37:2, Fall 2004.

HUTCHEON, L. *A poética do pós-moderno: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. Colonialism and the Postcolonial Condition: Complexities Abounding. *PMLA*, 110, p.7-16, 1995.

ILARI, R.; GERALDI, J. W. *Semântica*. 10.ed. São Paulo: Ática, 2003.

*Irish University Review: A Journal of Irish Studies*. Special Issue – Brian Friel. 29:1, Spring/Summer 1999.

JAMESON, F. Notes on Globalization as a Philosophical Issue. In: JAMESON, F., MIYOSHI, M. *The Cultures of Globalization*. Durham, 1998.

JAUSS, H. R. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JONES, N. *Brian Friel: Philadelphia Here I Come!, Translations, Making History, Dancing at Lughnasa*. Faber Critical Guides. London, Faber and Faber, 2000.

KADIR, D. Postmodernism/Postcolonialism: What Are We After? *World Literature Today*, 69:1, p.17-21, 1995.

KEARNEY, R. Friel and the Politics of Language Play. *The Massachusetts Review*, 28, p.510-515, 1987.

KOSOK, H. *Plays and Playwrights from Ireland in International Perspective*. Trier: WVT, 1995.

KURDI, M. *Codes and Marks: Aspects of Identity in Contemporary Irish Plays in an Intercultural Context*. London: Peter Lang, 2000.

LIMA, L. C. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOKEJ, H. Brian Friel's Plays and George Steiner's Linguistics: Translating the Irish. *Contemporary Literature*, 35:1, p.83-99, 1994.

MCGRATH, F. C. *Brian Friel's (Post) Colonial Drama: Language, Illusion and Politics*. Syracuse: Syracuse University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. Irish Babel: Brian Friel's *Translations* and George Steiner's *After Babel*. *Comparative Drama*, 23:1, p.31-49, Spring 1989.

\_\_\_\_\_. Language, Myth and History in the Later Plays of Brian Friel. *Contemporary Literature*, 30:4, p.534-545, Winter 1989.

MEISSNER, C. Words between Worlds: The Irish Language, the English Army, and the Violence of Translation in Brian Friel's *Translations*. *Colby Quarterly*, 28:3, September 1992.

MEMMI, A. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Tradução de Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

MOHANTY, S. P. Colonial Legacies, Multicultural, Futures: Relativism, Objectivity, and the Challenge of Otherness. *PMLA*, 110: p.108-118, 1995.

MORLEY, D; ROBERTS, K. No Place like Heimat. In: *Space and Place: Theories of Identity and Location*, ed. Erica Carter, James Donald and Judith Squires. London: Lawrence and Wishart, 1993.

MURRAY, C. *Twentieth-Century Irish Drama: Mirror up to Nation*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

O'BRIEN, E. 'More than a language... no more of a language': Merriman, Heaney and the Metamorphoses of Translation. *Irish University Review*, 34:2, p.277-290, Autumn/Winter 2004.

O'BRIEN, M; O'BRIEN, C. C. *A Concise History of Ireland*. London: Thames and Hudson, 1972.

O'FAOLAIN, S. *The Irish*. Harmondsworth: Penguin Books, 1981.

PEACOCK, A. J. *The Achievement of Brian Friel*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1992.

PILKINGTON, L. *Theatre and the State in 20th Century Ireland*. London: Routledge, 2001.

PINE, R. Brian Friel and Contemporary Irish Drama. *Colby Quarterly*, 27:4, December 1991.

\_\_\_\_\_. Brian Friel in Conversation. *Irish University Review* 32:2, Autumn/Winter 2000.

RICHARDS, S. Placed Identities for Placeless Times: Brian Friel and Post-Colonial Criticism. *Irish University Review* 27:1, Spring/Summer 1997.

\_\_\_\_\_. Throwing Theory at Ireland? The Field Day Theatre Company and Postcolonial Theatre Criticism. *Modern Drama*, 47:4, p.607-623, Winter 2004.

RICHARDS, S. (ed.) *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*. Cambridge: University Press, 2004.

RICHTARIK, M. J. *Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980-1984*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

RIEDEL, D. C. (org.) *Narrativa, ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

ROBBINS, J. E. Conjuring the Life of the Spirit in the Plays of Brian Friel. *The Canadian Journal of Irish Studies*, 18:2, Dec 1992.

RUTHERFURD, E. *Ireland Awakening*. London: Arrow Books, 2007.

SAID, E. W. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SMITH, R. S. The Hermeneutic Motion in Brian Friel's *Translations*. *Modern Drama*, 34:3, p.392-409, September 1991.

SOUZA, L. M. T. M. O rato que ruge: o discurso crítico-literário pós-colonial como suplemento. *Crop*, v.1, pp.60-66, 1994.

\_\_\_\_\_. De versões mutantes e lama no ventilador: a questão da história na literatura pós-colonial. *Caderno de Estudos Lingüísticos*, v.30, pp.43-55, 1996.

STEINER, G. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Ed. UFPR, 2005.

TIFFIN, C., LAWSON, A. (ed.) *De-scribing Empire: Post-Colonialism and Textuality*. London and New York: Routledge, 1994.

TYMOCZKO, M. Post-Colonial Writing and Literary Translation. In: BASSNETT, S; TRIVEDI, H. (ed.) *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. London: Routledge, 1999.

\_\_\_\_\_. *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English Translation*. Manchester: St Jerome, 1999.

WHITE, H. *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio C. de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

WILENTZ, G. Postcolonial/Postmodern: What's in a Wor(l)d? *College English*, 56:1, 71-81, January 1994

WORTHEN, W. B. Homeless Words: Field Day and the Politics of Translation. *Modern Drama*, 38, pp.22-41, Spring 1995.

XIE, S. Rethinking the Problem of Postcolonialism. *New Literary History*, 28: p.7-19, 1997.

**Textos Online**

ELLINGSON, J. *Postcolonial as a Literary Term – Reclaiming Voice or Stifling It?*  
Disponível em: <<http://landow.stg.brown.edu/post/poldiscourse/ellingson3.html>>. Acesso em:  
13 Nov 2006.

FINNSTRÖM, S. *Postcoloniality and the Postcolony: Theories of the Global and the Local*.  
Disponível em <<http://landow.stg.brown.edu/post/poldiscourse/finnstrom/finnstrom1.html>>  
Acesso em: 13 Nov 2006.

LITVACK, Leon. *Translating Translations*. Disponível em:  
<<http://www.qub.ac.uk/en/imperial/ireland/trans.htm>>. Acesso em: março de 2005.

## *Apêndice*

---

## LISTA COMPLETA DAS PEÇAS DE BRIAN FRIEL

- *A Sort of Freedom* (não publicada, 1958)
- *To This Hard House* (não publicada, 1958)
- *A Doubtful Paradise* (não publicada, 1960)
- *The Enemy Within* (1962)
- *The Blind Mice* (não publicada, 1963)
- *Philadelphia Here I Come!* (1964)
- *The Founder Members* (não publicada, 1964)
- *Three Fathers, Three Sons* (peça para TV, não publicada, 1964)
- *The Loves of Cass McGuire* (1966)
- *Lovers: Winners and Losers* (1967)
- *Crystal and Fox* (1968)
- *The Mundy Scheme* (1969)
- *The Gentle Island* (1971)
- *The Freedom of the City* (1973)
- *Volunteers* (1975)
- *Farewell to Ardstraw* (peça para a TV BBC, não publicada, 1976)
- *The Next Parish* (peça para a TV BBC, não publicada, 1976)
- *Living Quarters* (1977)
- *Aristocrats* (1979)
- *Faith Healer* (1979)
- *Translations* (1980)
- *Three Sisters* (adaptação de Chekhov, 1981)
- *American Welcome* (peça de um ato não publicada, 1981)
- *The Communication Cord* (1982)
- *Making History* (1988)
- *Dancing at Lughnasa* (1990)
- *The London Vertigo* (adaptação de Charles Macklin, 1990)
- *A Month in the Country* (adaptação de Turgenev, 1992)
- *Wonderful Tennessee* (1993)
- *Molley Sweeney* (1994)
- *Give Me Your Answer, Do!* (1997)
- *Uncle Vanya* (adaptação de Chekhov, 1998)
- *The Yalta Game* (adaptação de Chekhov, 2001)
- *The Bear* (adaptação de Chekhov, 2002)
- *Afterplay* (2002)
- *Performances* (2003)
- *The Home Place* (2005)

*Anexo I*

---

## MAPA DAS REGIÕES DA ILHA DA IRLANDA



Fonte: [www.ireland-photo-library.co.uk/general/map.gif](http://www.ireland-photo-library.co.uk/general/map.gif)

*Anexo II*

---

# MAPA POLÍTICO DA REPÚBLICA DA IRLANDA



Fonte: [www.mapsofworld.com/ireland/maps/ireland-political-map.jpg](http://www.mapsofworld.com/ireland/maps/ireland-political-map.jpg)

*Anexo III*

---

# TRADUÇÕES

BRIAN FRIEL

Tradução de  
Alexandre Sampaio

Traduzido do original em inglês *Translations*, publicado pela Faber and Faber.

## PERSONAGENS

MANUS

SARAH

JIMMY JACK

MAIRE

DOALTY

BRIDGET

HUGH

OWEN

CAPITÃO LANCEY

TENENTE YOLLAND

*Traduções* foi apresentada pela primeira vez pela Companhia de Teatro Field Day no Guildhall, em Derry, na terça-feira, 23 de setembro de 1980. O elenco foi formado por:

MANUS	Mick Lally
SARAH	Ann Hasson
JIMMY JACK	Roy Hanlon
MAIRE	Nuala Hayes
DOALTY	Liam Neeson
BRIDGET	Brenda Scallan
HUGH	Ray McAnally
OWEN	Stephen Rea
CAPITÃO LANCEY	David Heap
TENENTE YOLLAND	Shaun Scott

<i>Direção</i>	Art O Briain
<i>Projeto</i>	Consolata Boyle
<i>Assistente</i>	Magdalena Rubalcava
	Mary Friel
<i>Iluminação</i>	Rupert Murray

A Companhia de Teatro Field Day foi formada por Brian Friel e Stephen Rea. *Traduções* foi sua primeira produção.

A seqüência de cenas ocorre em uma escola rural na vila de Baile Beag/Ballybeg, uma comunidade falante do irlandês no condado de Donegal.

PRIMEIRO ATO    Uma tarde no final de agosto, 1833.  
SEGUNDO ATO    Alguns dias depois.  
TERCEIRO ATO    O anoitecer do dia seguinte.  
Um intervalo – entre as duas cenas no Segundo Ato.

## PRIMEIRO ATO

*O cenário da escola se passa em um celeiro desativado, ou em um barracão de feno, ou em uma ordenha. Ao longo da parede do fundo se encontram os resquícios de cinco ou seis estábulos – postes de madeira e correntes – onde as vacas eram ordenhadas e postas para dormir. Uma porta dupla à esquerda, grande o suficiente para passar uma carroça. Uma janela à direita. Uma escadaria de madeira sem corrimão que termina nos aposentos do professor e de seu filho. Em meio ao lugar há implementos quebrados e esquecidos: uma roda de carroça, algumas armadilhas para lagostas, ferramentas, montes de feno, um latão de leite, etc. Há também bancos e carteiras duplas para os alunos e a mesa e cadeira do professor. Perto da porta, um balde de água e uma toalha suja de terra. A sala não oferece conforto, é empoeirada e contém não mais que o necessário – não há evidência do toque feminino.*

*Quando a peça se inicia, MANUS está ensinando SARAH a falar. Ele se ajoelha ao lado dela. Ela está muito tensa, com a cabeça abaixada, sentada em um banquinho, forçando uma lousa pequena contra os joelhos. Ele está persuadindo-a gentilmente, com firmeza e – como tudo o que faz – com zelo.*

*MANUS tem cerca de 30 anos; é o filho mais velho do professor. Tem o rosto pálido, a compleição franzina, é enérgico, e trabalha como assistente não-remunerado – um monitor – para o pai. Suas roupas são esfarrapadas; e quando anda percebemos que é manco.*

*SARAH tem um defeito grave na fala e, por isso, durante toda a vida, foi considerada pelas pessoas locais como muda, o que tem sido aceito por ela; quando quer se comunicar, resmunga e produz sons nasais ininteligíveis. Tem a aparência de uma criança abandonada e poderia ter qualquer idade entre 17 e 35 anos.*

*JIMMY JACK CASSIE – conhecido como Menino Prodigio – se senta sozinho, satisfeito por ler Homero em grego e sorrindo para si mesmo. É um solteirão nos seus 60 anos, vive sozinho, e vai a essas aulas noturnas em parte pela companhia, em parte pelo estímulo intelectual. É fluente em Latim e Grego, mas não é, em nenhuma circunstância, pedante – para ele, é perfeitamente normal falar essas línguas. Nunca se banha. Suas roupas – um pesado casaco, chapéu, luvas, que está usando agora – são muito sujas e ele as veste no verão e inverno, dia e noite. Ele está lendo em voz baixa e sorrindo com grande satisfação. Para JIMMY, o mundo dos deuses e da mitologia é tão real e está tão perto quanto uma vida comum na vila de Baile Beag.*

*MANUS está segurando as mãos de SARAH e articulando as palavras vagarosa e nitidamente, direcionando-se a seu rosto.*

MANUS: Estamos indo muito bem. E vamos tentar mais uma vez – só mais uma. Agora, relaxe e inspire... bem fundo... e expire... inspire... e expire...

*(SARAH balança a cabeça com vigor e teimosia.)*

MANUS: Vamos lá, Sarah. Este é nosso segredo.

*(Novamente, com vigor e teimosia, SARAH balança a cabeça.)*

MANUS: Ninguém está escutando. Ninguém está te ouvindo.

JIMMY: “*Ton d’emeibet epeita thea glaukopis Athene...*”

MANUS: Continue exercitando a língua e os lábios. “Meu nome –” Vamos lá. Mais uma vez.  
“Meu nome é –” Muito bem, garota.

SARAH: Meu...

MANUS: Perfeito. “Meu nome –”

SARAH: Meu... meu...

MANUS: Levante a cabeça. Fale bem alto. Ninguém está escutando.

JIMMY: “... *alla kekelos estai en Atreidao domois...*”

MANUS: Jimmy, faça o favor! Mais uma – só mais uma – “Meu nome –” Muito bem, garota.  
Vamos lá agora. Cabeça para cima. Abra bem a boca.

SARAH: Meu...

MANUS: Bom.

SARAH: Meu...

MANUS: Perfeito.

SARAH: Meu nome...

MANUS: Sim?

SARAH: Meu nome é...

MANUS: Sim?

(SARAH *pára. Então de uma só vez.*)

SARAH: Meu nome é Sarah.

MANUS: Maravilha! Que maravilha!

(MANUS *abraça SARAH. Ela sorri com timidez, contente, mas envergonhada.*)

Você ouviu isso, Jimmy? – “Meu nome é Sarah” – claro como a luz do sol.

(*Para SARAH*) O Menino Prodígio não sabe o que realmente é importante.

(SARAH *ri. MANUS abraça-a novamente e se levanta.*)

Agora sim nós começamos. Nada nos impedirá agora! Nada em todo o mundo!

(JIMMY, *rindo com seu texto, vira-se para eles.*)

JIMMY: Escute isso, Manus.

MANUS: Em breve você estará me contando todos os segredos que estão nessa sua cabecinha há anos. Pois não, James, o que foi? (*Para SARAH*) Você arruma os bancos?  
(MANUS *sobe a escada correndo.*)

SARAH: Espere até ouvir isso, Manus.

MANUS: Pode começar. Eu desço já.

JIMMY: “*Hos ara min phamene rabdo epemassat Athene –*” “Após Atena ter dito isso, ela tocou Ulysses com sua varinha. Tornou flácida a pele lisa de seus membros flexíveis e destruiu o cabelo louro pálido e colocou a pele de um velho em seus membros...!” O demônio! O demônio!

(MANUS *reaparece com uma tigela de leite e um pedaço de pão.*)

JIMMY: E espere até ouvir! Ela ainda não acabou com ele!

(*Enquanto MANUS desce as escadas, ele brinda com SARAH usando a tigela.*)

JIMMY: “*Knuzosen de oi osse-*” “Ela turvou seus dois olhos, que eram tão bonitos, e cobriu-os com uma capa vil e esfarrapada, enegrecida com uma fumaça imunda...!” Viu só! Fumaça! Fumaça! Viu só! Veja o que a mesma fumaça fez comigo! (*Ele retira rapidamente o chapéu para mostrar a cabeça calva.*) Você chamaria isso de cabelo louro?

MANUS: Claro que sim.

JIMMY: “E sobre ele lançou a pele suja de uma corça, removeu os cabelos, e em sua mão colocou uma bengala e uma carteira”! Há-há-há! Atena fez isso com Ulisses! Transformou-o num mendigo! Que mulher difícil, não?

MANUS: Você não conseguiria dar conta dela, Jimmy.

JIMMY: Sabe como a chamam?

MANUS: “Glaukopis Athene.”

JIMMY: Isso mesmo! Atena dos olhos flamejantes! Já pensou, Manus, se você tivesse uma mulher dessa em casa, não seria em cortar a grama que você ficaria pensando, não é?

MANUS: Ela era uma deusa, Jimmy.

JIMMY: Melhor ainda. Certeza que a nossa Grania é um tipo de deusa e –

MANUS: Quem?

JIMMY: Grania – Grania – Grania de Diarmuid.

MANUS: Ah.

JIMMY: E com certeza ela não se sacia facilmente com os homens.

MANUS: Jimmy, você é impossível.

JIMMY: Eu estava pensando comigo ontem à noite: se você pudesse escolher entre Atena e Ártemis e Helena de Tróia – as três filhas de Zeus – imagine três filhas lindas e poderosas

como elas, as três, juntas na cidade de Atenas! – agora, se você pudesse escolher uma delas, qual seria?

MANUS: (*Para SARAH*) Qual eu deveria escolher, Sarah?

JIMMY: Nada contra Helena; e nada contra Ártemis; e também nada contra a nossa Grania, Manus. Mas eu acho que não tenho outra escolha senão Atena. Meu Deus, aqueles olhos flamejantes manteriam um homem na linha, sempre!

(*De repente, como num espasmo, JIMMY se levanta e saúda, seu rosto numa mistura de êxtase e aflição. MANUS ri. SARAH também. JIMMY volta para sua carteira e sua leitura.*)

MANUS: Você é um homem perigoso, Jimmy Jack.

JIMMY: “Olhos flamejantes”! Hah! Certeza que Homero sabe disso, rapaz. Homero sabe de tudo.

(*MANUS vai até à janela e olha para fora.*)

MANUS: Mas onde será que ele se meteu?

(*SARAH vai até MANUS e toca seu cotovelo. Ela imita uma pessoa balançando um bebê.*)

MANUS: É, eu sei que ele está no batizado; mas também não leva um dia inteiro para colocar um nome na criança, não é?

(*SARAH imita alguém colocando bebida num copo e engolindo rapidamente.*)

MANUS: Você tem razão. Qual bar?

(*SARAH indica.*)

MANUS: No Gracie?

(*Não. Mais adiante.*)

MANUS: No Con Connie Tim?

(*Não. À direita desse.*)

MANUS: No Anna na mBreag?

(*É. Esse mesmo.*)

MANUS: Ótimo. Ele vai demorar para sair de lá. Acho que eu vou dar a aula então.

(*MANUS começa a distribuir alguns livros, lousas e giz, textos, etc., ao lado das carteiras. SARAH vai até o palheiro e junta umas flores que havia escondido por lá. Enquanto isso:*)

JIMMY: “*Autar o ek limenos prosebe-*” “Mas Ulisses partiu do porto e passou pela floresta até o lugar no qual Atena lhe havia mostrado onde encontrar o bom porqueiro que – “*o oi biotoio malista kedeto*” – o que é isso, Manus?

MANUS: “Que melhor cuidava de sua propriedade.”

JIMMY: Isso mesmo! “O bom porqueiro que melhor cuidava de sua propriedade dentre todos os escravos que Ulisses possuía...”

(*SARAH entrega as flores a MANUS.*)

MANUS: São encantadoras, Sarah.

*(Mas SARAH sai correndo de vergonha até sua carteira e enfia a cabeça em meio aos livros. MANUS vai até ela.)*

MANUS: Flo-res.

*(Pára. SARAH não olha para ele.)*

MANUS: Diga a palavra: flo-res. Vai – flo-res.

SARAH: Flores.

MANUS: Viu? – já está bom!

*(MANUS abaixa e beija a cabeça de SARAH.)*

MANUS: E são flores lindas. Obrigado.

*(MAIRE entra, uma mulher de corpo e gênio fortes, cabelos encaracolados, nos seus vinte anos. Está carregando uma pequena lata de leite.)*

MAIRE: Isso é tudo por aqui? Não tem aula hoje à tarde?

MANUS: Se meu pai não voltar, eu assumo.

*(MANUS se vê numa situação embaraçosa, sendo pego beijando SARAH e com as flores quase formalmente no peito.)*

MAIRE: Olha só, mas que cena linda. Aqui está seu leite. Coma está a Sarah?

*(SARAH responde com um resmungo.)*

MANUS: Eu vi você lá no meio do campo de feno.

*(MAIRE ignora-o e vai até JIMMY.)*

MAIRE: E como está Jimmy Jack Cassie?

JIMMY: Sente-se ao meu lado, Maire.

MAIRE: Estarei a salvo?

JIMMY: Ninguém mais inofensivo do que eu em Donegal.

*(MAIRE se deixa cair numa carteira ao lado de JIMMY.)*

MAIRE: Ooooh. A melhor colheita da história, dizem por aí; mas não quero ver outra como essa de novo. *(Mostrando as mãos a JIMMY.)* Olhe só as bolhas.

JIMMY: *Esne fatigata?*

MAIRE: *Sum fatigatissima.*

JIMMY: *Bene! Optime!*

MAIRE: Isso é tudo que eu sei de latim. Pelo menos é melhor que o meu inglês.

JIMMY: Inglês? Eu achava que você soubesse um pouco de inglês.

MAIRE: Três palavras. Espere – tinha uma frase que eu sabia decor. Como era mesmo? (*Seu sotaque é estranho porque ela está falando uma língua estrangeira e porque ela não entende o que está dizendo.*) “Em Norfolk nós dançamos em volta do astro.” Que tal?

MANUS: Mastro.

(*Mais uma vez MAIRE ignora MANUS.*)

MAIRE: Que Deus tenha a minha tia Mary – ela me ensinou isso quando eu tinha quatro anos, mesmo sem saber o significado. Você sabe o que significa, Jimmy?

JIMMY: Você sabe que eu só sei irlandês como você.

MAIRE: E latim. E grego.

JIMMY: Minto: eu sei uma palavra em inglês.

MAIRE: Qual?

JIMMY: Pei-to.

MAIRE: O que é um pei-to?

JIMMY: Sabe – (*Ele mostra com as mãos*) – pei-to – pei-to – sabe – Diana, a caçadora, ela tem dois poderosos peitos.

MAIRE: Pode ter certeza de que essa é a única palavra em inglês que você sabe. (*Levanta-se*)  
Tem água por aqui?

(*MANUS entrega sua tigela de leite a MAIRE.*)

MANUS: Desculpe-me por não ter conseguido me levantar ontem à noite.

MAIRE: Não importa.

MANUS: Bidy Hanna me chamou até a casa dela para que eu escrevesse uma carta para a irmã dela da Nova Scotia. Toda a fofoca da região. “Eu trouxe a vaca para cruzar com o boi três vezes na semana passada, mas não aconteceu nada. Nenhuma novidade quanto a isso a não ser Big Ned Frank.”

MAIRE: (*Bebendo*) Melhor assim.

MANUS: E ela estava tão imersa no assunto que até se esqueceu da pessoa para quem ela estava ditando: “Aquele professor bêbado e seu filho manco ainda estão perdendo seu tempo na escola rural, desperdiçando o tempo e o dinheiro das pessoas”.

(*MAIRE não segura o riso ao ouvir a história.*)

MAIRE: Ela não fez isso!

MANUS: E eu lá, anotando tudo. “Graças a Deus uma dessas escolas nacionais está sendo construída perto de Poll na gCaorach.” Já havia passado da meia-noite quando eu voltei.

MAIRE: É bom ser um homem ocupado.  
(MAIRE *muda de lugar*. MANUS *a segue*.)

MANUS: Eu ouvi a música enquanto voltava, mas achei que fosse tarde para fazer uma visita.

MAIRE: (*Para SARAH*) Não era seu pai quem estava falando alto ontem à noite?  
(SARAH *concorda com a cabeça e sorri*.)

MAIRE: Deviam ser quase três horas quando você chegou em casa, não?  
(SARAH *mostra quatro dedos*.)

MAIRE: Eram quatro? Por isso que estamos todos quebrados.

MANUS: Posso lhe dar uma mão na colheita amanhã.

MAIRE: Isso não é o nome de uma dança? – “O estudante no campo da colheita” – ou é de um *reel*?

MANUS: Se o dia estiver bom.

MAIRE: Não precisa. Os soldados ingleses que estão nas barracas, aqueles que ficam fazendo buracos, vão dar uma ajuda amanhã. Eu não entendo uma só palavra do que eles dizem, nem eles nos entendem; mas isso não importa, não é?

MANUS: Por que diabos você está tão mau-humorada?!  
(DOALTY e BRIDGET *entram fazendo barulho*. Ambos *têm vinte e poucos anos*. DOALTY *está chacoalhando o mastro de um oficial responsável pela demarcação dos territórios*. Ele *tem a mente aberta, um grande coração, é generoso e magro*. BRIDGET *é uma garota viçosa e gordinha, sempre disposta a rir, vaidosa e convencida, e com uma astúcia natural de mulher do campo*. DOALTY *entra fazendo suas imitações do professor*.)

DOALTY: Saudações vespertinas a todos.

BRIDGET: Ele está vindo aí da Carraig na Ri e está bêbado como um porco!

DOALTY: *Ignari, stulti, rustici* – garotos bêbados e campesinos desprezíveis – semi-analfabetos e bastardos.

BRIDGET: Ele está nesse estado desde manhã; e mandou as crianças pra casa às onze.

DOALTY: Três perguntas. Primeira – Estou bêbado? Segunda – Estou sóbrio? (*Olhando para MAIRE*) *Responde – responde!*

BRIDGET: Terceira, mestre – Quando foi a última vez que o senhor esteve sóbrio?

MAIRE: Que arma é essa, Doalty?

BRIDGET: Eu o avisei. Um dia desses ele vai ser preso.

DOALTY: Eu estava lá no pântano com a Bridget e o pai dela, e os Casacos Vermelhos estavam bem ao pé de Croc na Mona, arrastando suas correntes e espiando pela máquina que eles carregam pra cima e pra baixo com eles – você sabe o nome daquilo, Manus?

MAIRE: Teodolito.

BRIDGET: Como você sabe?

MAIRE: Eles deixam aquilo no nosso estábulo à noite quando chove.

JIMMY: Teodolito – qual a etimologia dessa palavra, Manus?

MANUS: Não faço idéia.

BRIDGET: Continue a história.

JIMMY: *Theo – theos* – alguma coisa a ver com um deus. Talvez *thea* – uma deusa! Qual o formato do balancim?

DOALTY: “Formato!” Cale a boca, seu imbecil! Continuando, toda vez que eles enfiavam uma dessas estacas no solo para marcar as medidas e seguiam em frente pelo pântano, eu ia de fininho e mudava uns vinte ou trinta passos de lugar.

BRIDGET: E é verdade!

DOALTY: Aí eles voltavam e olhavam sérios para a estaca, e aí olhavam os cálculos e depois olhavam de novo para a estaca e coçavam a cabeça. E adivinhem só o que eles acabaram fazendo?

BRIDGET: Esperem só até ouvirem isso!

DOALTY: Eles desmontaram a máquina!

*(E imediatamente começa a tagarelar de modo incoerente – uma imitação de dois sapadores agitados e confusos numa conversa rápida.)*

BRIDGET: É desse jeito mesmo!

MAIRE: Você deve estar orgulhoso por isso, Doalty.

DOALTY: Como assim?

MAIRE: Foi uma façanha inigualável.

MANUS: Foi só um gesto.

MAIRE: Que tipo de gesto?

MANUS: Só pra indicar... uma presença.

MAIRE: Hah!

BRIDGET: Eu estou dizendo – você vai ser preso.

*(Quando DOALTY fica envergonhado – ou satisfeito – ele reage fisicamente. Ele agora agarra BRIDGET pela cintura.)*

DOALTY: Que tipo de utensílio você faria disso, Bridget? Não daria um bom varal de carroça pro seu latão de leite?

BRIDGET: Me solta, seu imundo! Eu ainda tenho que fazer um cabeçalho antes do Velho Hughie chegar.

MANUS: Eu acho que não vamos esperar por ele. É melhor já começar.

*(Aos poucos, com certa relutância, eles começam a ir aos seus lugares e fazer os deveres. DOALTY vai até o balde que se encontra ao lado da porta e lava as mãos. BRIDGET segura um espelho e se penteia.)*

BRIDGET: O bebê de Nellie Ruadh ia ser batizado nesta manhã. Alguém sabe o nome que ela deu para a criança? Você sabe, Sarah?

*(SARAH resmunga: Não.)*

BRIDGET: E você, Maire?

MAIRE: Não.

BRIDGET: Nosso Seamus disse que ela estava ameaçando colocar o nome do pai da criança.

DOALTY: Quem é o pai?

BRIDGET: Essa é a questão, seu burro!

DOALTY: Ah.

BRIDGET: Pois é, tem muito cabra macho preocupado por aí hoje.

DOALTY: Ela me disse no domingo passado que o bebê iria se chamar Jimmy.

BRIDGET: Que mentira, Doalty.

DOALTY: Eu mentiria para você? Olha só, Jimmy, o pai de Nellie Ruadh está procurando por você.

JIMMY: Por mim?

MAIRE: Pare com isso, Doalty.

DOALTY: Alguém contou para ele...

MAIRE: Doalty!

DOALTY: Ele ouviu dizer que você sabe o primeiro livro das *Sátiras* de Horácio decor...

JIMMY: Isso é verdade.

DOALTY: ... e ele quer que você o recite para ele.

JIMMY: Claro. Com certeza eu farei isso para ele.

DOALTY: Ele mal pode esperar para ouvir.

(JIMMY procura algo no bolso.)

JIMMY: Eu encontrei isso ontem à noite – você vai se interessar – no Livro Dois das *Geórgicas* de Virgílio.

DOALTY: Com certeza são por essas coisas que eu me interessso.

BRIDGET: Seu palhaço! (Para SARAH) Segure isto pra mim, por favor? (seu espelho.)

JIMMY: Escute isso, Manus. “*Nigra fere et presso pinguis sub vomere terra...*”

DOALTY: Devagar agora – calma, pessoal, calma – não me apressem, pessoal –  
(Ele encena uma grande concentração.)

JIMMY: Manus?

MANUS: “Terra que é roxa e rica sob a pressão do arado...”

DOALTY: Me dê uma chance!

JIMMY: “E com *cui putre* – com solo arruinado – se encontra o melhor para o milho.” Aí está!

DOALTY: Aí está.

JIMMY: “De nenhuma outra terra verás mais carroças viajando rumo às suas casas atrás de vagarosos bois.” Virgílio! Aí está!

DOALTY: “Vagarosos bois”!

JIMMY: Não é o que eu sempre digo? Terra roxa para milho. *Isso* sim é o que vocês deveriam ter naquele cercado seus – milho, e não batatas.

DOALTY: Vocês ouviram isso? Ele mal se banha e ainda por cima quer me ensinar agricultura! Tenha um pouco de senso, Jimmy Jack Cassie!

MANUS: Tudo bem – tudo bem. Vamos nos acalmar e trabalhar um pouco. Eu sei que Sean Beag não vem – ele está pescando. E os gêmeos Donnelly? (Para DOALTY) Os gêmeos Donnelly não vêm mais?  
(DOALTY não lhe dá ouvidos e se vira.)  
Você perguntou a eles?

DOALTY: Não os vi. Não por esses dias.

(DOALTY *começa a assobiar. De repente o ambiente fica silencioso e em alerta.*)

MANUS: Eles não estão em casa?

DOALTY: Não.

MANUS: Então onde eles estão?

DOALTY: Como vou saber?

BRIDGET: Nosso Seamus disse que dois cavalos dos soldados foram encontrados ontem à noite ao pé dos montes em Machaire Buidhe e... (*Ela pára repentinamente e começa a escrever com giz na lousa.*) Dá para ouvir os assobios dessa lousa velha? Com certeza ninguém consegue escrever numa coisa velha e escorregadia como essa.

MANUS: Que frase meu pai lhe deu?

BRIDGET: “É mais fácil abandonar o aprendizado do que retomá-lo.”

JIMMY: Livro Três, *Agricola* de Tacitus.

BRIDGET: Meu Deus, como você é chato.

MANUS: Você consegue?

BRIDGET: Aqui. Está ruim? Ele vai me matar?

MANUS: Está muito bom. Mantenha o cotovelo próximo ao corpo. Doalty?

DOALTY: Eu estou na tabuada do sete. Eu sou muito bom, capitão.

(MANUS *se aproxima de SARAH.*)

MANUS: Você entende estas somas?

(SARAH *responde com a cabeça: Sim.* MANUS *se inclina até seu ouvido.*)

MANUS: Meu nome é Sarah.

(MANUS *vai até MAIRE. Enquanto ele conversa com ela, os outros trocam os livros, conversam calmamente, etc.*)

MANUS: Posso ajudá-la? Qual a sua tarefa?

MAIRE: Mapa dos Estados Unidos. (*Pára.*) O dinheiro da passagem chegou na sexta-feira.

MANUS: Você não havia me contado isso.

MAIRE: Porque eu não havia te encontrado até então.

MANUS: Você não quer ir. Você mesma disse isso.

MAIRE: Há dez menores do que eu para serem criados e nenhum homem na casa. O que você sugere?

MANUS: Você quer ir?

MAIRE: Você se candidatou àquele trabalho na nova escola nacional?

MANUS: Não.

MAIRE: Você disse que iria.

MANUS: Eu disse que talvez eu fosse.

MAIRE: Quando ela for aberta, isto aqui estará acabado: ninguém vai pagar para ir a uma escola rural.

MANUS: Eu sei disso e eu... *(Ele pára repentinamente porque vê, pelos ombros, que SARAH está ouvindo. Ela vai para outro canto novamente.)* Eu estava pensando que talvez eu pudesse...

MAIRE: São 56 libras por ano que você está jogando fora.

MANUS: Eu não posso me candidatar a este trabalho.

MAIRE: Você me prometeu.

MANUS: Meu pai se ofereceu.

MAIRE: Mentira!

MANUS: Anteontem.

MAIRE: Pelo amor de Deus, você sabe que ele nunca –

MANUS: Eu não podia – Eu não posso confrontá-lo.  
*(MAIRE o fita por um segundo. Então: -)*

MAIRE: Faça o que bem entender. *(Para BRIDGET)* Eu vi o seu Seamus partindo para Port hoje bem de manhãzinha.

BRIDGET: E espere até ouvir isso – eu me esqueci de contar. Ele disse que assim que atravessou Cnoc na Mona – um pouco além da região onde os soldados estão fazendo os mapas – o cheiro adocicado estava por toda a parte.

DOALTY: Você não havia me contado.

BRIDGET: Esqueci completamente.

DOALTY: Ele viu as plantações em Port?

BRIDGET: Algumas.

MANUS: Como estava a parte acima do solo?

BRIDGET: Boa – eu acho.

DOALTY: E o pedúnculo?

BRIDGET: Eu não sei. Acho que sim. Ele não disse.

MANUS: Só o cheiro adocicado – só isso?

BRIDGET: Dizem que é assim que começa, não é? Primeiro o cheiro; aí numa manhã os galinhos ficam pretos e murchos.

DOALTY: Pelo amor de Deus, que burra! São os galinhos podres que produzem o cheiro adocicado. O cheiro é isso – galinhos podres.

MAIRE: Cheiro adocicado! Cheiro adocicado! Todo ano nessa época alguém aparece com histórias do cheiro adocicado. Meu Deus, alguma vez as batatas já nos deixaram na mão aqui em Baile Beag? Já – já? Nunca! Nunca houve uma doença sequer nas batatas aqui. Nunca. Nunca. Mas a gente está sempre procurando por isso, não é? – atrás de desastre. Os aluguéis vão subir novamente – a colheita não vai dar certo – os arenques se foram para sempre – haverá despejos. Sinceramente, alguns de vocês não ficam felizes enquanto as coisas não dão erradas e não vão se contentar até a morte!

DOALTY: Corretíssima, Maire. E com certeza São Colmcille fez uma profecia de que nunca haveria doença na batata aqui. Ele disse:

As batatas florescerão em Baile Beag

Até o dia em que os coelhos tiverem uma orelha a mais.

E certamente isso nunca vai acontecer. Então estamos todos de acordo. Sete vezes três são vinte e um; sete vezes quatro são vinte e oito; sete vezes cinco são quarenta e nove – Oi, Jimmy, o que você acha da oportunidade de eu ser chefe da nova escola nacional?

JIMMY: Como? – como?

DOALTY: Credo, volta logo para a Grécia, filho.

MAIRE: Você deveria tentar o cargo, Doalty.

DOALTY: Você acha mesmo? Caramba, talvez eu tente. Hah!

BRIDGET: Você sabia que você começa com seis anos e é obrigado a continuar pelo menos até os doze – não importa o quanto você é inteligente ou o quanto você sabe.

DOALTY: Quem lhe contou essa bobagem?

BRIDGET: E todas as crianças de todas as casas são obrigadas a ficar o dia inteiro, todos os dias, seja verão ou inverno. É a lei.

DOALTY: Vou lhe dizer uma coisa – ninguém vai nem chegar perto dessas escolas – e não vão dar certo – com lei ou sem lei.

BRIDGET: E tudo é de graça. Você não paga por nada, exceto pelos livros que usar; é o que o nosso Seamus disse.

DOALTY: “Nosso Seamus”. É claro que o seu Seamus não pagaria de qualquer jeito. Ela está inventando tudo isso.

BRIDGET: Não é verdade, Manus?

MANUS: Acho que sim.

BRIDGET: E já no primeiro dia, você não vai ouvir nenhuma palavra em irlandês. Eles ensinarão a falar inglês e todas as matérias serão lecionadas em inglês, e todos ficarão tão espertos quanto as pessoas de Buncrana.

*(SARAH resmunga de repente e faz um aviso de que o professor está vindo. O ambiente muda. Repentinamente trabalhos. Cabeças abaixadas.)*

DOALTY: Ele chegou, pessoal. Caramba, ele vai fazer picadinho de mim por causa dessas malditas tabuadas.

BRIDGET: Você tem algum giz sobrando, Manus?

MAIRE: E o Atlas para mim.

*(DOALTY vai até MAIRE, que está sentada em um banco no fundo da sala.)*

DOALTY: Troca de lugar.

MAIRE: Por quê?

DOALTY: Tem um lugar sobrando atrás do Menino Prodígio.

MAIRE: Eu estou bem aqui.

DOALTY: Por favor, Maire. Eu quero sentar aqui no fundo.

*(MAIRE se levanta.)*

Deus te abençoe. *(Para todos)* Alguém tem o maldito livro de tabuadas? Caramba, eu estou ferrado.

*(SARAH lhe dá um.)*

É por isso que eu te adoro.

*(Na pressa para se sentar no fundo, DOALTY tropeça em BRIDGET, que está ajoelhada no chão escrevendo com dificuldade numa lousa que se encontra sobre um banco.)*

BRIDGET: Olha por onde anda, Doalty!

*(DOALTY belisca BRIDGET. Ela grita. Agora o silêncio do trabalho: JIMMY lendo Homero em voz baixa; BRIDGET copiando sua frase; MAIRE estudando o Atlas; DOALTY, com os*

*olhos quase fechados, fingindo falar as tabuadas; SARAH fazendo contas. Após alguns segundos: -*

BRIDGET: Esse “g” aqui está certo, Manus? Como se faz o rabinho dele?

DOALTY: Dá para ficar quieta? Não consigo me concentrar.

*(Mais alguns segundos de trabalho. Então DOALTY abre os olhos e olha ao seu redor.)*

Alarme falso, pessoal. O velho não vem mesmo. Com certeza ele mal está conseguindo ficar em pé.

*(E imediatamente entra HUGH. Um homem grande, com um resto de dignidade, mal vestido, segurando uma bengala. Como sempre, ele ingeriu uma alta quantidade de álcool, mas não está nem um pouco bêbado. Está nos seus sessenta anos.)*

HUGH: *Adsum*, Doalty, *adsum*. Talvez não em *sobrietate perfecta*, mas *sobrius* o bastante para ouvir o seu comentário. Saudações vespertinas a todos.

*(Várias respostas.)*

JIMMY: Ave, Hugh.

HUGH: James. *(Tira o chapéu e o casaco e os entrega, junto com a bengala, a MANUS, como a um criado.)* Perdão pelo meu atraso: estávamos comemorando o batismo do bebê de Nellie Ruadh.

BRIDGET: *(Inocentemente)* Que nome ela deu à criança, professor?

HUGH: Foi Eamon? Sim, foi Eamon.

BRIDGET: Eamon Donal de Tor! Gente!

HUGH: E após a *caerimonia nominationis* – Maire?

MAIRE: O ritual do nome.

HUGH: Isso mesmo – nós então bebemos algumas coisas para selar a ocasião. Tudo muito bom. A derivação da palavra “batismo”? – onde estão meus alunos de grego? Doalty?

DOALTY: Seria – ah – ah –

HUGH: Muito devagar. James?

JIMMY: “Baptizein” – afundar ou imergir.

HUGH: Muito bem – nosso amigo Pliny Minor fala de “baptisterium” – o banho frio.

DOALTY: Professor?

HUGH: Doalty?

DOALTY: Quer dizer, então, que o senhor poderia usar o termo “banho-de-gato” para falar do batizado de um gato, certo?

(*Risos. Comentários.*)

HUGH: De fato – o exemplo está aí – o dia em que você foi apropriadamente chamado de Doalty – sete vezes nove?

DOALTY: Como assim, professor?

HUGH: Sete vezes nove?

DOALTY: Sete vezes nove – sete vezes nove – sete vezes nove – sete vezes nove são – caramba, está na ponta da língua, professor – eu sabia decor hoje de manhã – engraçado, esse é o único que eu não sei –

BRIDGET: (*Rapidamente*) Sessenta e três.

DOALTY: O que é que está acontecendo comigo: é claro que sete vezes nove são cinquenta e três, professor.

HUGH: Sófocles de Colonus concordaria com Doalty Dan Doalty de Tulach Alainn: “Saber nada é viver bem.” Onde está Sean Beag?

MANUS: Pescando.

HUGH: E Nora Dan?

MAIRE: Ela disse que não volta nunca mais.

HUGH: Ah. Nora Dan já sabe escrever o nome – a formação dela já está completa. E os gêmeos Donnelly?  
(*Pausa rápida. Então:-*)

BRIDGET: Provavelmente estão nas turfás. (*Ela vai até HUGH.*) Aqui está o exercício de aritmética que eu estava devendo ao senhor e este é o de escrita de hoje.

HUGH: *Gratias tibi ago.* (*Senta-se em sua mesa.*) Antes de começarmos nosso *studia*, há três assuntos dos quais gostaria de informar-lhes - (*Para MANUS*) Uma tigela de chá, forte, preto –

(*MANUS sai.*)

Primeiro: perambulando hoje – Bridget? Demorou muito. Maire?

MAIRE: *Perambulare* – andar por aí.

HUGH: Isso mesmo – encontrei o Capitão Lancey, dos Engenheiros Reais, que está encarregado da operação de mapeamento desta área. Ele me contou que nos últimos dias, dois de seus cavalos fugiram e alguns de seus equipamentos foram perdidos, aparentemente. Eu lhe disse que lamentava o ocorrido e lhe sugeri que procurasse vocês para falar sobre o assunto. Ele me disse, então, que não fala irlandês. Latim? Perguntei. Nada. Grego? Nenhuma sílaba. Ele fala – ele mesmo admite – somente inglês; numa atitude louvável, ele me pareceu bastante verecundo – James?

JIMMY: *Verecundus* – humilde.

HUGH: Isso mesmo – ele ficou surpreso pelo fato de nós não falarmos a língua dele. Eu lhe expliquei que alguns de nós falávamos, dependendo da ocasião – fora da paróquia, claro – e aí geralmente por motivos comerciais, um tipo de uso para o qual a língua dele parece estar particularmente adequada – (*Grita*) e uma fatia de pão caseiro – e eu continuei a sugerir que a nossa própria cultura e as línguas clássicas faziam uma conjugação mais feliz – Doalty?

DOALTY: *Conjugo* – Eu junto.

(DOALTY *fica tão orgulhoso de si que cutuca e pisca para BRIDGET.*)

HUGH: Isso mesmo – O inglês, comentei, não conseguiria nos expressar. E novamente, numa atitude louvável, ele aquiesceu à minha lógica. Aquiesceu – Maire?

(MAIRE *se vira impacientemente. HUGH não percebe.*)

Muito devagar. Bridget?

BRIDGET: *Acquiesco.*

HUGH: *Procede.*

BRIDGET: *Acquiesco, acquiescere, acquievi, acquietum.*

HUGH: Isso mesmo – e segundo...

MAIRE: Professor.

HUGH: Pois não?

(MAIRE *se levanta desajeitada, porém determinada. Pára.*) Então, garota?

MAIRE: Todos nós deveríamos aprender a falar inglês. É o que a minha mãe diz. É o que eu acho. É o que Dan O'Connell disse no mês passado em Ennis. Ele disse que o quanto mais cedo nós aprendermos a falar inglês, melhor.

(*De repente muita gente fala ao mesmo tempo.*)

JIMMY: O que ela está dizendo? O quê? O quê?

DOALTY: É o irlandês que ele usa quando está viajando por aí pedindo votos.

BRIDGET: E dormindo com mulheres casadas. Com certeza ninguém está a salvo daquele homem.

JIMMY: Quem – quem – quem? Quem é esse? Quem é esse?

HUGH: *Silentium!* (*Pausa.*) De quem ela está falando?

MAIRE: Eu estou falando de Daniel O'Connell.

HUGH: Ela quis dizer daquele politicozinho de Kerry?

MAIRE: Estou falando do Libertador, professor, como o senhor bem sabe. E o que ele disse foi o seguinte: “A língua antiga é uma barreira para o progresso moderno.” Ele disse isso no mês passado. E ele tem toda a razão. Eu não quero grego. Nem latim. Eu quero o inglês.

(MANUS *reaparece na plataforma acima.*)

Eu quero saber falar inglês porque eu vou para os Estados Unidos assim que a colheita terminar.

(MAIRE *permanece de pé.* HUGH *coloca a mão no bolso e pega um frasco de whiskey. Retira a tampa, coloca uma dose nela, engole a bebida, devolve a tampa ao frasco, retorna o frasco ao bolso. Então:-*)

HUGH: Fomos divertidos – *diverto – divertere* – Onde estávamos?

DOALTY: Três assuntos, professor. Você estava no segundo.

HUGH: Realmente – o segundo – o segundo – claro – Indo ao batizado hoje de manhã, tive a oportunidade de me encontrar com o Sr. George Alexander, o Juiz de Paz. Conversamos sobre a nova escola nacional. O Sr. Alexander me convidou para tomar a frente da escola. Eu lhe agradei e disse que só tomaria a direção da escola se eu tivesse liberdade para comandá-la do mesmo jeito que eu tenho comandado esta escola nos últimos trinta e cinco anos – completando o que o nosso amigo Eurípedes chama de “*aplestos pithos*” – James?

JIMMY: “O barril que não pode ser preenchido.”

HUGH: Isso mesmo – e o Sr. Alexander replicou de modo cortês e enfático que é assim mesmo que ele espera que seja.

(*Somente agora MAIRE se senta.*)

Pois é. Eu tive um dia muito atarefado e estou cheio de todos vocês. (*Levanta-se.*) Manus cuidará de vocês.

(HUGH *caminha até os degraus.* OWEN *entra.* OWEN *é o filho mais novo, um jovem bonito e atraente, nos seus vinte anos. Ele está bem vestido – um homem da cidade. É natural e charmoso: tudo o que faz é com respeito e entusiasmo. Fica parado no vão da porta, uma mochila nos ombros.*)

OWEN: Alguém poderia me dizer se esse é o lugar onde Hugh Mor O’Donnell administra sua escola rural?

DOALTY: É o Owen – Owen Hugh! Olhem, pessoal – é Owen Hugh!

(OWEN *entra. Enquanto atravessa a sala, ele toca e diz uma palavra para cada pessoa.*)

OWEN: Doalty! (*Soco amigável.*) Como vai, rapaz? *Jacobe, quid agis?* Está bem?

JIMMY: Bem. Bem.

OWEN: E Bridget! Dê-nos um beijo. Aaaaaah!

BRIDGET: Seja bem-vindo, Owen.

OWEN: Não é - ? Sim, é a Maire Chatach! Meu Deus! Uma moça!

MAIRE: Como vai, Owen?

(OWEN está agora na frente de HUGH. Coloca as duas mãos nos ombros do PAI.)

OWEN: E como vai o velho homem?

HUGH: Normal – normal.

OWEN: Normal? Pelo amor de Deus, você nunca esteve melhor! Venha até aqui.

(Ele abraça HUGH de modo caloroso e sincero.) Muito bom te ver, Pai. É bom estar de volta.

(Os olhos de HUGH estão lacrimejados – em parte por causa da alegria, em parte por causa da bebida.)

HUGH: Eu – eu – eu – nem notei –

OWEN: Que isso – que isso – que isso – (Ele dá seu lenço a HUGH.) Sabe o que você e eu vamos fazer hoje à noite? Nós vamos até o Anna na mBreag...

DOALTY: Lá não, Owen.

OWEN: Por que não?

DOALTY: O poteen de lá está pior do que nunca!

BRIDGET: Dizem que eles colocam sapos na bebida!

OWEN: Melhor assim. (Para HUGH) E você e eu vamos cair de bêbados. Está marcado.

(OWEN vê MANUS descendo as escadas com chá e pão fermentado. Se encontram no último degrau.)

E Manus!

MANUS: Seja bem-vindo, Owen.

OWEN: Eu sei que sou. E é muito bom estar aqui. (Vira o corpo, braços bem abertos.) Não dá para acreditar. Volto depois de seis anos e tudo se encontra do mesmo jeito! Não mudou nada! Nem uma coisinha! (Aspira o ar.) Até esse cheiro – é o mesmo cheiro que esse lugar sempre teve. Que cheiro é esse afinal? É palha?

DOALTY: Os pés do Jimmy Jack.

(Riso geral. Abre brecha para conversas na sala.)

OWEN: E Doalty Dan Doalty também não mudou!

DOALTY: Com certeza, Owen.

OWEN: Jimmy, você está bem?

JIMMY: Levando a vida.

OWEN: Alguma novidade do casamento?

(Isso é recebido com “ohs” e “ahs”.)

Ainda há tempo, Jimmy. É mais fácil conviver com Homero, não é?

MAIRE: A gente ouviu umas histórias de que você tem dez lojas grandes em Dublin – é verdade?

OWEN: Só nove.

BRIDGET: E que você tem doze cavalos e seis empregados.

OWEN: Sim – é verdade. Deus Todo-Poderoso, dá para acreditar nisso – me bisbilhotando?

MANUS: Quando você chegou?

OWEN: Nós saímos de Dublin ontem de manhã, passamos a noite em Omagh e chegamos aqui faz meia-hora.

MANUS: Então deve estar com fome.

HUGH – De fato – traga-lhe comida – dê-lhe uma bebida.

OWEN: Agora não, obrigado; mais tarde. Escutem – estou interrompendo vocês?

HUGH: De modo algum. Já terminamos por hoje.

OWEN: Maravilha. Vou dizer-lhes o porquê. Dois amigos meus estão esperando lá fora. Eles gostariam de conhecê-los e eu gostaria que vocês os conhecessem. Posso mandá-los entrar?

HUGH: Certamente. Vocês todos comerão e terão...

OWEN: Por enquanto não, Pai. Vocês viram os sapadores trabalhando nas redondezas na última quinzena, não viram? Bem, o homem mais velho é o Capitão Lancey...

HUGH: Já me encontrei com o Capitão Lancey.

OWEN: Ótimo. Ele é o cartógrafo responsável por toda essa região. Cartógrafo – James?  
(OWEN começa a fazer esse jogo – o jogo de seu pai – em parte para envolver o público na sala, em parte para mostrar que não se esqueceu disso, e, de fato, em parte porque se diverte com isso.)

JIMMY: Um fazedor de mapas.

OWEN: De fato – e o homem mais novo com quem eu viajei de Dublin, seu nome é Tenente Yolland e pertence ao departamento toponímico – Pai? – *responde – responde!*

HUGH: Ele dá nome aos lugares.

OWEN: De fato – embora ele seja um ortógrafo – Doalty? – muito devagar – Manus?

MANUS: A correta grafia desses nomes.

OWEN: De fato – de fato!

(OWEN *ri e bate palma. Alguns o acompanham.*)

Lindo! Lindo! Sinceramente, é um prazer estar de volta aqui com vocês de novo – pessoas “civilizadas”.

Enfim – posso mandá-los entrar?

HUGH: Seus amigos são nossos amigos.

OWEN: Volto em um segundo.

(*Há conversa geral enquanto OWEN caminha em direção à porta. Ele pára ao lado de SARAH.*)

OWEN: Esse rosto é novo. Quem é você?

(*Uma rápida hesitação. Então:-*)

SARAH: Meu nome é Sarah.

OWEN: Sarah do quê?

SARAH: Sarah Johnny Sally.

OWEN: Claro! De Bun na hAbhann! Meu nome é Owen – Owen Hugh Mor. De Baile Beag. Bom te ver.

(*Durante esse reconhecimento de OWEN e SARAH.*)

HUGH: Vamos lá. Vamos arrumar esse lugar. (*Ele esfrega a superfície de sua mesa com a manga da camisa.*) Mexa-se, Doalty – tire esses livros do chão.)

DOALTY: Está bem, Professor; claro, Professor; estou fazendo meu melhor, Professor.

(OWEN *pára à porta.*)

OWEN: Mais uma coisinha, Pai.

HUGH: *Silentium!*

OWEN: Estou como subordinado deles.

(SARAH, *muito orgulhosa pelo seu êxito, está ao lado de MANUS.*)

SARAH: Consegui, Manus!

(MANUS *ignora SARAH. Ele está muito mais interessado em OWEN agora.*)

MANUS: Você não se alistou, não é?!

(SARAH *sai de perto.*)

OWEN: Eu, um soldado? Estou empregado como intérprete civil, meio período e mal pago. Minha função é traduzir a exótica, arcaica língua que vocês persistem em falar para o bom inglês padrão.

(*Ele sai.*)

HUGH: Mexam-se – mexam-se – mexam-se! Coloquem ordem nas coisas! Vamos, Sarah – esconda aquele balde. De quem são essas lousas? Alguém tire esses pratos daqui. *Festinate! Festinate!*  
(MANUS vai até MAIRE, que está ocupada arrumando.)

MANUS: Você não me contou que estava partindo definitivamente.

MAIRE: Agora não.

HUGH: Boa garota, Bridget. Desse jeito mesmo.

MANUS: Você poderia ao menos ter me dito.

HUGH: São seus esses livros, James?

JIMMY: Obrigado.

MANUS: Tudo bem! Tudo bem! Vá em frente! Vá em frente!

MAIRE: Você fala comigo sobre casamento – sem nem um teto sobre a cabeça nem um pedaço de terra para pisar. Eu sugeri que fosse para a nova escola; mas não – “Meu pai foi atrás.” Bem, agora ele conseguiu e acabou tudo e você não tem nada.

MANUS: Eu sempre...

MAIRE: O que? Vai ensinar os clássicos às vacas? Agh –  
(MAIRE sai de perto de MANUS. OWEN entra com LANCEY e YOLLAND. O CAPITÃO LANCEY é de meia-idade; um oficial baixo, ríspido, perito na sua área de cartógrafo, mas sem jeito com as pessoas – principalmente civis, principalmente esses civis estrangeiros. É hábil com ações, não com palavras. O TENENTE YOLLAND tem em torno de trinta anos. É alto e magro e desengonçado, cabelos louros, um jeito tímido e estranho. Um soldado por acidente.)

OWEN: Aqui estamos. Capitão Lancey – meu pai.

LANCEY: Boa tarde.  
(HUGH se torna efusivo, quase cortês com seus visitantes.)

HUGH: O senhor e eu já nos encontramos.

LANCEY: Sim.

OWEN: E o Tenente Yolland – ambos Engenheiros Reais – meu pai.

HUGH: Sejam bem-vindos, cavalheiros.

YOLLAND: Como vai?

HUGH: *Gaudeo vos hic adesse.*

OWEN: E não vou apresentar mais ninguém exceto alguns dos moradores de Baile Beag que aqui estão e – o que? – bem, vocês estão em meio ao melhor povo da Irlanda agora. (*Ele faz uma pausa para LANCEY falar. LANCEY não fala.*) Gostaria de falar algumas palavras, Capitão?

HUGH: Que tal um gole, senhor?

LANCEY: Um o quê?

HUGH: Talvez um modesto refrescamento? Uma pequena amostra da nossa *aqua vitae*?

LANCEY: Não, não.

HUGH: Talvez mais tarde quando –

LANCEY: Falarei o que tenho para falar, se me permitem, e o mais resumidamente possível. Eles falam *algum* inglês, Roland?

OWEN: Não se preocupe. Eu traduzo.

LANCEY: Entendi. (*Ele limpa a garganta. Ele fala como se estivesse se dirigindo a crianças – um tom muito alto e enunciando excessivamente.*) Vocês devem ter me visto – me visto – trabalhando nesta secção – secção? – trabalhando. Estamos aqui – aqui – nesse lugar – vocês entendem? – para fazer um mapa – um mapa – um mapa e –

JIMMY: *Nonne Latine loquitur?*  
(HUGH levanta a mão num sinal de contenção.)

HUGH: James.

LANCEY: (*Para JIMMY*) Eu não falo gaélico, senhor.  
(*Ele olha para OWEN.*)

OWEN: Continue.

LANCEY: Um mapa é uma representação no papel – um desenho – vocês entendem desenho? – um desenho no papel – mostrando, representando esse país – sim? – mostrando seu país em miniatura – um desenho em escala no papel de – de – de –  
(*De repente DOALTY ri em voz baixa. BRIDGET também. SARAH também. OWEN age rapidamente.*)

OWEN: Seria melhor se o senhor presumisse que eles o entendem –

LANCEY: É?

OWEN: E eu traduzo enquanto o senhor fala.

LANCEY: Entendi. Sim. Muito bem. Talvez você esteja certo. Bem. O que estamos fazendo é o seguinte. (*Ele olha para OWEN. OWEN faz um sinal afirmativo com a cabeça.*) O governo de Sua Majestade ordenou o primeiro mapeamento desse país inteiro – uma

triangulação geral que abarcará informações hidrográficas e topográficas detalhadas e que será executada numa escala de seis polegadas à milha inglesa.

HUGH: (*Servindo-se de uma dose.*) Excelente – excelente.  
(LANCEY *olha para OWEN.*)

OWEN: Está sendo feito um novo mapa de todo o país.  
(LANCEY *olha para OWEN: Isso é tudo? OWEN sorri afirmativamente e indica para que prossiga.*)

LANCEY: Essa enorme tarefa foi iniciada para que as autoridades militares estejam a par com informações atualizadas e precisas de cada canto desta parte do Império.

OWEN: O serviço está sendo feito por soldados porque estão habilitados para esse trabalho.

LANCEY: E também para que toda a base de valoração de terra seja revisada para fins de cobrança de impostos mais justos.

OWEN: Esse novo mapa entrará no lugar do mapa da imobiliária para que daqui em diante vocês saibam exatamente o que é seus por lei.

LANCEY: Para terminar eu gostaria de citar duas passagens da proposta governamental que é nossa carta regente: (*Lê*)  
“Todos os mapeamentos prévios da Irlanda originaram do confisco e transferência violenta de propriedade; o atual mapeamento tem por objetivo o alívio que pode ser concedido aos proprietários e ocupantes de terra da taxaço desigual.”

OWEN: O capitão espera que o público coopere com os sapadores e que o novo mapa ajude na redução dos impostos.

HUGH: Uma empresa que vale a pena – *opus honestum!* E a segunda passagem?

LANCEY: “A Irlanda é privilegiada. Nenhum mapeamento igual a esse está sendo feito na Inglaterra. De modo que este mapeamento só pode ser recebido como prova da disposição desse governo em melhorar os interesses da Irlanda.” Meu pensamento, também.

OWEN: Esse mapeamento demonstra o interesse do governo pela Irlanda e o capitão agradece a todos vocês por ouvi-lo tão atenciosamente.

HUGH: O prazer é nosso, Capitão.

LANCEY: Tenente Yolland?

YOLLAND: Eu – eu – eu não tenho nada a dizer – realmente –

OWEN: O capitão é o homem que na verdade faz o mapa. A tarefa do George é ver se os nomes dos lugares nesse mapa estão... corretos. (*Para YOLLAND.*) Só algumas palavras – eles gostariam de ouvi-lo. (*Para a sala.*) Vocês não querem ouvir o George também?

MAIRE: Ele tem alguma coisa para dizer?

YOLLAND: (*Para MAIRE*) Como – como?

OWEN: Ela disse que não vê a hora de ouvi-lo.

YOLLAND: (*Para MAIRE*) Muito gentil da sua parte – obrigado... (*Para a sala.*) Eu só posso dizer que eu me sinto – eu me sinto muito bobo por – por – por estar trabalhando aqui e não falar a língua de vocês. Mas eu pretendo retificar isso – com a ajuda do Roland – pretendo, sim.

OWEN: Ele quer que eu o ensine irlandês!

HUGH: O senhor é duplamente bem-vindo.

YOLLAND: Eu acho que sua paisagem é – é – é – é muito bonita. Eu já me apaixonei por ela. Espero que não sejamos demais de – de invasivos nas suas vidas. E eu sei que serei feliz, muito feliz, aqui.

OWEN: Ele já é um leal Hibernófilo –

JIMMY: Ele ama –

OWEN: Tudo bem, Jimmy – nós sabemos – ele ama Baile Beag; e ama todos vocês.

HUGH: Por favor... Posso...?

(*HUGH está bêbado agora. Ele se segura na ponta da mesa.*)

OWEN: Vá em frente, Pai. (*Mãos para cima pedindo silêncio.*) Por favor – por favor.

HUGH: E nós, cavalheiros, da nossa parte estamos felizes por lhes oferecer nossa amizade, nossa hospitalidade, e toda assistência que precisarem. Cavalheiros – bem-vindos!  
(*Algumas palmas dispersas. Acabam as formalidades. Conversa geral. Os oficiais cumprimentam os moradores. MANUS e OWEN se encontram na frente do palco.*)

OWEN: Lancey é um puta militar disciplinar, mas o George é normal. Como vai você afinal?

MANUS: Que tipo de tradução foi aquela, Owen?

OWEN: Eu estraguei tudo?

MANUS: Você não estava falando o que Lancey estava falando!

OWEN: “Incerteza no significado é poesia incipiente” – quem disse isso?

MANUS: Não havia nada incerto no que Lancey falou: é uma merda de operação militar, Owen! E qual é a função de Yolland? O que está “incorreto” com o nome dos lugares que nós temos?

OWEN: Nada demais. Eles só vão ser padronizados.

MANUS: Você quer dizer trocados pelo inglês?

OWEN: Onde houver ambigüidade, eles vão ser anglicizados.

MANUS: E eles o chamam de Roland! Os dois o chamam de Roland!

OWEN: Shhhhh. Não é ridículo? Parece que eles se confundiram desde o começo – ou eles não conseguem pronunciar Owen. Eu temia que alguns de vocês fossem rir.

MANUS: Você não vai contar para eles?

OWEN: Vou – vou – logo – logo.

MANUS: Mas eles...

OWEN: Calma, cara, calma. Owen – Roland – não importa. É só um nome. Ainda sou o mesmo, não sou? Bem, não sou?

MANUS: De fato é. É o mesmo Owen.

OWEN: E o mesmo Manus. E de certo modo nós nos complementamos. *(Ele dá um soco de leve em MANUS, de brincadeira e se vira para se juntar aos demais. Enquanto vai.)* Tudo bem – quem cumprimentou quem? Não é um trabalho para o mediador?

*(MANUS observa OWEN andar confiantemente pela sala, pegando MAIRE pela mão e apresentando-a a YOLLAND. HUGH está tentando transpor os degraus. JIMMY está perdido num texto. DOALTY e BRIDGET estão relembando as risadas. SARAH está olhando fixamente para MANUS.)*

## SEGUNDO ATO

### Cena I

*Os sapadores já mapearam a maior parte da área. O trabalho oficial de YOLLAND, o qual está sendo feito por OWEN, é pegar cada um dos nomes em gaélico – cada monte, córrego, rochedo, até mesmo cada pedacinho de terra que pudesse ter seu próprio nome em irlandês – e anglicizá-los, mudando-os, de forma que se aproximem do som em inglês, ou traduzindo-os para o inglês. Por exemplo, um nome gaélico como Cnoc Ban poderia tornar-se Knockban ou – traduzido diretamente – Fair Hill. Esses novos nomes padronizados eram registrados no Livro dos Nomes, e assim que os novos mapas surgissem deveriam conter todos os nomes anglicizados. A função oficial de OWEN como tradutor é pronunciar cada nome em irlandês e, assim, estabelecer a tradução inglesa.*

*O calor continua. É o final da tarde alguns dias depois.*

*Cenário à direita: um improvisado varal de roupa pendurado entre o varal da carroça e um prego na parede; nele há algumas camisas e meias.*

*Um mapa grande – um dos mapas em branco – está esparramado no chão. OWEN está sobre as mãos e os joelhos, consultando-o. Sua atenção está toda voltada à tarefa, a qual continua desempenhando com grande energia e eficiência.*

*A hesitação de YOLLAND desapareceu – aqui, ele está em casa agora. Está sentado no chão, as pernas esticadas para frente, as costas apoiadas num cesto de peixes, olhos fechados. O pensamento em outro lugar. Um dos livros de consulta – o arquivo da igreja – encontra-se aberto no seu colo.*

*Ao redor deles há vários livros de consulta, o Livro dos Nomes, uma garrafa de poteen – o uísque clandestino destilado da batata – alguns copos, etc.*

*OWEN registra uma entrada no Livro dos Nomes e retorna ao mapa no chão.*

OWEN: Agora. Onde estamos? Ah – o lugar onde aquele córrego entra no mar – aquela prainha ali. George!

YOLLAND: Sim, estou ouvindo. Como vocês chamam isso? Fale o nome em irlandês de novo?

OWEN: Bun na hAbhann.

YOLLAND: De novo.

OWEN: Bun na hAbhann.

YOLLAND: Bun na hAbhann.

OWEN: Péssimo, George.

YOLLAND: Eu sei. Desculpe. Fale de novo.

OWEN: Bun na hAbhann.

YOLLAND: Bun na hAbhann.

OWEN: Bem melhor. Bun é a palavra em irlandês para fundo. E Abha significa rio. Então, literalmente, é a boca do rio.

YOLLAND: Vamos deixar essa aí de lado. Não há equivalente em inglês para um som como esse.

OWEN: Como é que está registrado no arquivo da igreja?  
(*Só agora YOLLAND abre os olhos.*)

YOLLAND: Vamos ver... Banowen.

OWEN: Está errado. (*Consulta o texto.*) A lista dos possuidores de propriedade livre e alodial o chama de Owenmore – isso está completamente errado: Owenmore é o rio grande a oeste da comarca. (*Outro texto.*) E nas listas do júri é chamado – Nossa! – Binhone! – vai saber de onde eles tiraram isso. Eu acho que poderíamos anglicizá-lo para Bunowen; em todo o caso não chega a ser nem uma coisa nem outra.  
(*YOLLAND fecha os olhos novamente.*)

YOLLAND: Desisto.

OWEN: (*No mapa.*) Voltemos aos primeiros passos. O que estamos tentando fazer?

YOLLAND: Boa pergunta.

OWEN: Estamos tentando denominar e ao mesmo tempo descrever aquela pequeníssima porção de terra encharcada, cheia de rochedos e arenosa, onde aquele pequeno córrego entra no mar, um lugar chamado pelos moradores locais de Bun na hAbhann... Burnfoot! Que tal Burnfoot?

YOLLAND: (*Indiferente*) Bom, Roland, Burnfoot está bom.

OWEN: George, meu nome não é...

YOLLAND: B-u-r-n-f-o-o-t?

OWEN: Você está feliz com esse nome?

YOLLAND: Sim.

OWEN: Então será Burnfoot. (*Ele registra a entrada no Livro dos Nomes.*) Bun na hAbhann – B-u-r-n-

YOLLAND: Você está ficando especialista nisso.

OWEN: Estamos indo muito devagar.

YOLLAND: (*Abre os olhos de novo*) Lancey me repreendeu novamente ontem à noite.

OWEN: Quando ele termina por aqui?

YOLLAND: Os militares vão deixar a comarca no final da semana. O problema é que os mapas que eles completaram não podem ser impressos sem esses nomes aqui. Aí Londres ergue a voz com o Lancey e o Lancey ergue a voz comigo. Mas não fiquei intimidado.

(*MANUS aparece no andar de cima e desce.*)

“Sinto muito, senhor,” eu disse, “Mas determinadas tarefas têm seus próprios ritmos. Não dá para renomear um país inteiro da noite para o dia.”

Os ares da sua Irlanda têm me deixado mais corajoso. (*Para MANUS*) Você quer que saíamos?

MANUS: Tem tempo ainda. A aula só começa daqui a meia hora.

YOLLAND: Como – como?

OWEN: Não dá para você falar inglês?

(*MANUS tira as coisas do varal. OWEN volta para o mapa.*)

OWEN: Agora nos deparamos com aquela praia...

YOLLAND: Tra – isso é praia em irlandês. (*Para MANUS*) Estou escolhendo as palavras mais curiosas, Manus.

MANUS: Realmente.

OWEN: ... ali perto de Burnfoot; e não há nada aqui perto que tenha um nome que eu conheça até chegarmos aqui em baixo no sul, bem aqui... e era para ter uma elevação rochosa aqui... Os sapadores marcaram isso? Marcaram. Olha, George.

YOLLAND: Onde estamos?

OWEN: Ali.

YOLLAND: Estou perdido.

OWEN: Aqui. E o nome daquela elevação é Druim Dubh. Coloque o inglês nisso, Tenente.

YOLLAND: Fale de novo.

OWEN: Druim Dubh.

YOLLAND: Dubh significa preto.

OWEN: Sim.

YOLLAND: E Druim significa... o que? um forte?

OWEN: Nós vimos isso ontem em Druim Luachra.

YOLLAND: Uma elevação! A Elevação Negra! (*Para MANUS*) Viu só, Manus?

OWEN: Você vai ficar fluente em irlandês antes do verão terminar.

YOLLAND: Oh, bem que eu queria. (*Para MANUS assim que ele caminha em direção à escada para subir novamente*) Nós recebemos um engradado de laranjas de Dublin hoje. Eu vou mandar algumas para você lá em cima.

MANUS: Obrigado. (*Para OWEN*) É melhor esconder aquela garrafa. O pai está lá em cima e ele ficaria muito melhor sem ela.

OWEN: Não dá para você falar inglês na frente dele?

MANUS: Por quê?

OWEN: Por cortesia.

MANUS: Ele não quer aprender irlandês? (*Para YOLLAND*) Você não quer aprender irlandês?

YOLLAND: Como – como? Eu - eu –

MANUS: Eu compreendo os Lanceys perfeitamente, mas pessoas como você me confundem.

OWEN: Manus, pelo amor de Deus!

MANUS: (*Ainda para YOLLAND*) Como está indo o trabalho?

YOLLAND: O trabalho? – o trabalho? Oh, está – cambaleando – eu acho – (*Para OWEN*) – não está? Mas nós estaríamos perdidos sem o Roland.

MANUS: (*Saindo*) Com certeza. Mas sempre há os Rolands, não é?  
(*Ele sobe e deixa o ambiente.*)

YOLLAND: O que foi que ele disse? – alguma coisa sobre o Lancey, não foi?

OWEN: Ele disse que é melhor escondermos a garrafa antes que meu pai coloque as mãos nela.

YOLLAND: Ah.

OWEN: Ele sempre tenta protegê-lo.

YOLLAND: Ele é manco de nascença?

OWEN: Um acidente quando era bebê: meu pai caiu em cima do berço dele. É por isso que Manus se sente tão responsável por ele.

YOLLAND: Por que ele não se casa?

OWEN: Não tem dinheiro, eu acho.

YOLLAND: Ele não tem um salário?

OWEN: Que salário? Tudo que ele ganha é o xelim que meu pai lhe dá – e isso quase nunca é o suficiente. Eu saí em tempo, não saí?

(*YOLLAND está se servindo de uma dose.*)

Vai de leve com isso – vai fazer efeito em você rapidinho.

YOLLAND: Eu gosto disso.

OWEN: Vamos voltar ao trabalho. Druim Dubh – como é chamado nas listas do júri?  
(*Consulta o texto.*)

YOLLAND: Algumas pessoas nos odeiam aqui.

OWEN: Dramduff – errado, como sempre.

YOLLAND: Eu passei por uma garotinha ontem e ela cuspiu em mim.

OWEN: E aqui é Drimdoe. Como está no arquivo?

YOLLAND: Você conhece os gêmeos Donnelly?

OWEN: Quem?

YOLLAND: Os gêmeos Donnelly.

OWEN: Sim. Os melhores pescadores da região. O que tem eles?

YOLLAND: O Lancey está procurando por eles.

OWEN: Para quê?

YOLLAND: Ele quer fazer umas perguntas.

OWEN: Provavelmente eles roubaram as redes de alguém. Dramduffy! Ninguém nunca chamou esse lugar de Dramduffy. Escolha você um desses três.

YOLLAND: Minha cabeça não está funcionando. Vamos descansar um pouco. Você quer uma dose?

OWEN: Obrigado. Agora, todo Dubh com que nos deparamos nós mudamos para Duff. Ou seja, se temos que ser coerentes, eu acho que Druim Dubh tem que virar Dromduff.

(YOLLAND *agora está olhando pela janela.*)

Dá para ver o fim da elevação daí onde você está. Mas D-r-u-m- ou D-r-o-m-? (*Livro dos Nomes*) Você se lembra – qual nós escolhemos para Druim Luachra?

YOLLAND: Aquela casa ali logo depois de onde nós estamos acampados –

OWEN: Hmm?

YOLLAND: A casa onde a Maire mora.

OWEN? Maire? Ah, Maire Chatach.

YOLLAND: O que significa isso?

OWEN: Cabelo encaracolado; a família inteira é chamada de os Catachs. O que tem?

YOLLAND: Quase todas as noites eu ouço música vindo daquela casa.

OWEN: Por que você não entra?

YOLLAND: Eu poderia?

OWEN: Por que não? Nós usamos D-r-o-m aquela vez. Então devemos chamar o lugar de D-r-o-m-d-u-f-f – certo?

YOLLAND: Volte lá em cima onde a nova escola está sendo construída e fale para mim os nomes de novo, por favor.

OWEN: Boa idéia. Poolkerry, Ballybeg –

YOLLAND: Não, não; como eles ainda são chamados – na sua língua.

OWEN: Poll na gCaorach,

(YOLLAND *repete os nomes após OWEN em silêncio.*)

Baile Beag, Ceann Balor, Lis Maol, Machaire Buidhe, Baile na gGall, Carraig na Ri, Mullach Dearg –

YOLLAND: Você acha que eu conseguiria morar aqui?

OWEN: Do que você está falando?

YOLLAND: Estabelecer-me aqui – morar aqui.

OWEN: Que isso, George.

YOLLAND: Estou falando sério.

OWEN: E viver do quê? Batatas? Laticínios?

YOLLAND: É tudo muito maravilhoso.

OWEN: Pelo amor de Deus! O primeiro verão quente em cinquenta anos e você acha que é o Paraíso. Pare de ser um romântico idiota! Você não sobreviveria a um suave inverno neste lugar.

YOLLAND: Você acha que não? Talvez você esteja certo.

(DOALTY *entra correndo.*)

DOALTY: Oi, rapazes, o Manus está por aí?

OWEN: Lá em cima. Dá um grito.

DOALTY: Manus! O gado está ficando louco naquele calor – Meu Deus, correndo feito loucos para todo canto. (*Para YOLLAND*) Como vai, invasor?

(MANUS *aparece.*)

YOLLAND: Obrigado pelo – eu – eu sou muito grato a você por –

DOALTY: Está perdendo seu tempo. Eu não entendo uma palavra do que você está falando. Oi, Manus, têm dois marmanjos lá fora perguntando por você.

MANUS: (*Descendo*) Quem?

DOALTY: Nunca vi nenhum dos dois. Eles querem falar com você.

MANUS: Sobre o quê?

DOALTY: Não quiseram falar. Vai logo. Aqueles animais vão parar lá em Loch e Iubhair se você não for até lá. Boa sorte, rapazes!  
(DOALTY *sai correndo*. MANUS *o segue*.)

OWEN: Boa sorte! Por que você estava agradecendo o Doalty?

YOLLAND: Eu estava lá fora lavando minha barraca hoje de manhã e ele estava passando com uma foice em volta do ombro e veio até mim e apontou para a grama alta, e aí fez um caminho no chão em volta da barraca e da barraca até a estrada – para que eu não molhasse os pés com o sereno. Não foi gentil da parte dele? E eu não tenho palavras para agradecê-lo... Acho que você está certo: acho que eu não conseguiria viver aqui... Um pouco antes do Doalty aparecer de manhã, eu estava pensando que naquele exato momento eu poderia estar em Bombaim em vez de Ballybeg. Não sei se você sabe, mas meu pai não sabia mais o que fazer comigo, até que arranhou um trabalho para mim com a Companhia das Índias Orientais – um cargo de escrevente. Isso foi há dez, onze meses. Então, eu parti para Londres. Infelizmente, eu – eu – eu perdi a chance. E como não conseguia encarar meu pai e não tinha dinheiro suficiente para me manter até a viagem seguinte, entrei para o Exército. E eles me colocaram no meio dos Engenheiros e me mandaram para Dublin. E Dublin me mandou para cá. E enquanto eu lavava a barraca de manhã e olhava por sobre Tra Bhan, eu pensava no quanto tenho sorte por estar aqui, e não em Bombaim.

OWEN: Você acredita em destino?

YOLLAND: O Lancey se parece muito com meu pai. Eu o estava observando ontem à noite. Ele se encontrou com todos os grupos de sapadores assim que eles se apresentavam. Checou a área das cozinhas. Examinou os cavalos. Inspeccionou cada relatório – até a textura do papel e clareza da escrita. O encarregado perfeito da colônia: o trabalho não deve somente ser feito, mas ser feito com excelência. Meu pai tinha esse empenho também; essa dedicação; essa energia incansável. Ele constrói estradas – viajando de um canto do Império a outro. Não consegue ficar parado por cinco minutos. Ele conta que a vez em que ficou parado por mais tempo foi na noite anterior a Waterloo, quando eles ficaram esperando a decisão de Wellington para atacar.

OWEN: Qual a idade dele?

YOLLAND: Nasceu em 1789 – bem no dia da queda da Bastilha. Eu sempre achei que talvez tenha sido isso que determinou todas as características da vida dele. Você acha isso possível? Ele herdou um novo mundo no dia em que nasceu – O Ano Um. A época antiga havia terminado. O mundo havia trocado de pele. Não havia mais nenhuma barreira ao potencial humano. As possibilidades eram infinitas e animadoras. Ele ainda acredita nisso. O Apocalipse está prestes a acontecer... eu acho que sou uma decepção para ele. Não tenho nem a sua energia, nem sua coerência, nem sua convicção. Se eu acredito no destino? No dia em que eu cheguei a Ballybeg – não, Baile Beag – no momento em que você me trouxe para cá, tive uma sensação estranha. É difícil descrevê-la. Foi uma sensação momentânea de descoberta; não – nem tanto uma sensação de descoberta – uma sensação de reconhecimento, de confirmação de algo que eu quase sabia instintivamente; como se eu tivesse pisado...

OWEN: De volta no tempo?

YOLLAND: Não, não. Não foi uma consciência de *direção* sendo mudada, mas sim da experiência sendo de um modo completamente diferente. Eu passei a uma consciência que não era de grande esforço nem agitada, mas calma e com sua própria convicção e afirmação. E quando eu ouvi Jimmy Jack e o seu pai trocando histórias sobre Apolo e Cuchulainn e Páris e Ferdia – como se tivessem vivido essa experiência – foi então que pensei – que soube – que talvez eu conseguisse viver aqui... (*Agora envergonhado*) Cadê a bebida, o pot-teen?

OWEN: *Poteen.*

YOLLAND: *Poteen – poteen – poteen.* Mesmo que eu soubesse falar irlandês eu sempre seria um estrangeiro aqui, não seria? Eu posso aprender a senha, mas a língua da tribo sempre vai me iludir, não vai? A essência sempre vai ser... hermética, não vai?

OWEN: Você pode aprender a nos decifrar.

(HUGH surge de cima e desce as escadas. Está vestido para sair. Hoje ele está física e mentalmente animado e alerta – quase conscientemente animado e alerta. De fato, assim que a cena progride, tem-se a sensação de que ele está deliberadamente se auto parodiando. No momento em que HUGH chega ao último degrau, YOLLAND põe-se de pé respeitosamente.)

HUGH: (*Enquanto desce*)

*Quantumvis cursum longum fessumque moratur  
Sol, sacro tandem carmine vesper adest.*

Eu trabalho superficialmente com versos, Tenente, no estilo de Ovídio. (*Para OWEN*) Um pouco disso para me fortalecer.

YOLLAND: O senhor terá que traduzir para mim.

HUGH: Vamos ver –

Não importa quanto tempo o sol possa permanecer nessa longa e difícil jornada  
Aos poucos chega a noite com seu canto sagrado.

YOLLAND: Muito bom, senhor.

HUGH: O inglês consegue fazer com que soe... plebeu.

OWEN: Aonde o senhor vai, Pai?

HUGH: Um *expeditio* com três objetivos. Primeiro: um atestado do nosso pároco local – (*Para YOLLAND*) um homem digno, mas pouco letrado; e como ele pedirá para que eu mesmo escreva, como, com toda modéstia, posso ser justo comigo mesmo? (*Para OWEN*) De onde vem isso (*bebida*)?

OWEN: Do Anna na mBreag.

HUGH: (*Para YOLLAND*) Nesse caso, beba-a com prudência. (*E HUGH vira a bebida em um gole e faz uma careta.*) Aaaaaaagh! (*Segura o copo para enchê-lo novamente.*) Anna na mBreag significa Anna das Mentiras. E segundo: falar com os construtores da nova escola

sobre o tipo de acomodação que vou querer lá. Eu já vivi muito tempo como oficial de alfaiate.

YOLLAND: Alguns anos atrás nós morávamos bem perto de um poeta – bem, uns cinco quilômetros.

HUGH: O nome dele?

YOLLAND: Wordsworth – William Wordsworth.

HUGH: Ele comentou sobre mim com o senhor?

YOLLAND: Na verdade, eu nunca conversei com ele. Eu só o via caminhando – de longe.

HUGH: Wordsworth?... Não. Desculpe, mas não estamos familiarizados com a sua literatura, Tenente. Sentimo-nos mais próximos do morno Mediterrâneo. Nós costumamos ignorar a sua ilha.

YOLLAND: Estou aprendendo a falar irlandês, senhor.

HUGH: Bom.

YOLLAND: O Roland está me ensinando.

HUGH: Magnífico.

YOLLAND: Quero dizer – sinto que não faço parte do povo daqui. E eu estava tentando explicar agora a pouco o quão fascinante é essa comunidade. Conhecer pessoas como o senhor e o Jimmy Jack que realmente conversam em grego e latim. E o nome dos lugares – qual era aquele com o qual nos deparamos hoje de manhã? – Termon, de Terminus, o deus das fronteiras. É – é – é surpreendente.

HUGH: Preferimos pensar que nos mantemos vivos em meio a verdades imemoravelmente postuladas.

YOLLAND: E sua literatura gaélica – o senhor mesmo é um poeta –

HUGH: Creio que somente em latim.

YOLLAND: Eu sei que é consideravelmente rica e decorada.

HUGH: De fato, Tenente. Uma língua rica. Uma literatura rica. O senhor vai descobrir que algumas culturas empregam no seu vocabulário e sintaxe energias e ostentações aquisitivas inteiramente ausentes de suas vidas materiais. Creio que o senhor poderia nos chamar de um povo espiritual.

OWEN: *(Sem ser grosseiro; mais por estar sem jeito na frente de YOLLAND)* Dá para o senhor parar com esse absurdo, Pai?

HUGH: Absurdo? Que absurdo?

OWEN: O senhor sabe onde o padre mora?

HUGH: Em Lis na Muc, perto de...

OWEN: Não, ele não mora lá. Lis na Muc, o Forte dos Porcos, virou Swinefort. (*Agora virando as páginas do Livro dos Nomes – uma página por nome.*) E para chegar a Swinefort tem que passar por Greencastle e Fair Head e Strandhill e Gort e Whiteplains. E a nova escola não fica em Poll na gCaorach – fica em Sheepsrock. O senhor conseguirá achar o caminho?

(HUGH *se serve de outra dose. Então:-*)

HUGH: Sim, é uma rica língua, Tenente, cheia de mitologias fantásticas e de esperança e ilusão – uma sintaxe com a opulência do porvir. É a nossa resposta às cabanas de lodo e à dieta de batatas; nosso único método de resposta ao... inevitável. (*Para OWEN*) Você pode me emprestar meia coroa? Eu lhe devolvo com o dinheiro das contribuições para a publicação do meu novo livro. (*Para YOLLAND*) Intitulei: “O tutor pentaglotá ou o Instituto Elementar das Línguas Inglesa, Grega, Hebraica, Latina e Irlandesa; desenvolvido com precisão para a instrução de damas e cavalheiros que desejam aprender sem a ajuda de um professor”.

YOLLAND: (*Ri*) Um título maravilhoso!

HUGH: Somente entre nós – a melhor parte do empreendimento. Nem eu, na verdade, falo hebraico. E o último período – “sem a ajuda de um professor” – foi escrito antes de a nova escola ter me oferecido o cargo – você acha que eu deveria tirar essa parte agora? Afinal, não se cospe no prato em que se comeu, não é?

YOLLAND: Claro que não.

HUGH: Então vou retirá-la. Estou interrompendo o trabalho. (*Vai até a porta e pára.*) Voltando rapidamente àquele outro assunto, Tenente. Eu compreendo seu sentimento de exclusão, de não ter uma vida aqui; e espero que o senhor encontre acesso a nós com a ajuda do meu filho. Mas lembre-se de que palavras são signos, arbitrários. Não são imortais. E pode acontecer – para usar uma imagem que o senhor vai entender – pode acontecer que uma civilização esteja aprisionada num contorno lingüístico que não mais corresponda à paisagem dos... fatos. Senhores. (*Sai.*)

OWEN: “Um *expeditio* com três objetivos”: os alunos riem dele: ele sempre promete três e nunca passa do primeiro e do segundo.

MANUS: É um homem astuto.

OWEN: É um velho pretensioso.

YOLLAND: Mas astuto.

OWEN: E bebe muito. É astuto não conseguir se adaptar para sobreviver? Manter-se vivo em meio a verdades imemoravelmente postuladas – hah!

YOLLAND: Ele sabe o que está acontecendo.

OWEN: E o que está acontecendo?

YOLLAND: Não tenho certeza. Mas estou ciente da minha parte nisso. É o despejo de um povo.

OWEN: Estamos fazendo um mapa de quinze centímetros do país. Há algo de sinistro nisso?

YOLLAND: Não em –

OWEN: E estamos pegando nomes de lugares que são confusos e –

YOLLAND: Quem está confuso? O povo está confuso?

OWEN: - e padronizando esses nomes do modo mais preciso e sensível que podemos.

YOLLAND: Algo está sendo corrompido.

OWEN: De volta ao romance. Tudo bem! Certo! Certo! Veja aonde nós chegamos. (*Fica sobre os joelhos e as mãos e aponta um dedo para o mapa.*) Chegamos a essa encruzilhada. Vem aqui e olhe, rapaz! Olhe! Nós chamamos essa encruzilhada de Tobair Vree. E por que nós a chamamos de Tobair Vree? Vou explicar o porquê. Tobair significa poço. Mas o que significa Vree? É uma alteração de Brian – (*pronúncia gaélica*) Brian – uma deturpação de Tobair Bhriain. Porque cento e cinquenta anos atrás havia um poço lá, não na encruzilhada, fique você sabendo – seria muito simples – mas numa área perto da encruzilhada. E um velho que se chamava Brian, e que tinha o rosto desfigurado por um tumor, colocou na cabeça que a água daquele poço era abençoada; e todo dia, durante sete meses, lá ia ele lavar o rosto no poço. Mas o tumor não desaparecia; e um dia encontraram o Brian afogado naquele poço. E desde então aquela encruzilhada é conhecida como Tobair Vree – apesar de aquele poço ter secado há muito tempo. Eu conheço a história porque meu avô me contou. Mas pergunte ao Doalty – ou a Maire – ou a Bridget – até ao meu pai – até ao Manus – o motivo de se chamar Tobair Vree; e você acha que eles sabem? Eu sei que eles não sabem. Então, a pergunta que eu lhe faço, Tenente, é a seguinte: o que fazemos com um nome como esse? Descartamos Tobair Vree e chamamos – sei lá – de The Cross? Crossroads? Ou devemos ter piedade de um homem morto há muito tempo, esquecido, o seu nome esvaído sem sinal de reconhecimento, de cuja historinha banal ninguém na comarca se lembra?

YOLLAND: Menos você.

OWEN: Eu saí daqui.

YOLLAND: Você se lembra.

OWEN: Eu lhe pergunto: o que devemos escrever no Livro dos Nomes?

TOLLAND: Tobair Vree.

OWEN: Apesar de o poço estar a cem metros da encruzilhada – e de não haver poço, na verdade – e que diabos significa Vree?

YOLLAND: Tobair Vree.

OWEN: É o que você quer?

YOLLAND: Sim.

OWEN: Certeza?

YOLLAND: Sim.

OWEN: Tudo bem. Tudo bem. É assim que vai ficar, então.

YOLLAND: É o que você quer também, Roland.  
(*Pausa.*)

OWEN: (*Explode*) George! Pelo amor de Deus! *Meu nome não é Roland!*

YOLLAND: (*Gentilmente*) Meu nome é Owen.  
(*Pausa.*)

YOLLAND: Não é Roland?

OWEN: Owen.

YOLLAND: Você quer dizer -?

OWEN: Owen.

YOLLAND: Mas eu –

OWEN: O-w-e-n.

YOLLAND: De onde saiu Roland?

OWEN: Eu sei lá.

YOLLAND: Nunca foi Roland?

OWEN: Nunca.

YOLLAND: Meu Deus!

(*Pausa. Os dois se encaram. Então, eles se dão conta do absurdo da situação. Explodem em risos. OWEN se serve de uma dose. Enquanto riem, suas falas se cruzam.*)

YOLLAND: Por que você não me disse?

OWEN: Eu tenho cara de Roland?

YOLLAND: Soletre Owen novamente.

OWEN: Eu estava gostando de Roland.

YOLLAND: Meu Deus!

OWEN: O-w-e-n.

YOLLAND: O que vamos escrever –

OWEN: - no Livro dos Nomes?!

YOLLAND: R-o-w-e-n!

OWEN: Ou que tal Ol –

YOLLAND: Ol – o que?

OWEN: Oland!

*(E novamente explodem em risos. MANUS entra. Está muito jubiloso.)*

MANUS: Qual a comemoração?

OWEN: Um batizado!

YOLLAND: Um batismo!

OWEN: Centenas de batizados!

YOLLAND: Milhares de batismos! Bem-vindo ao Éden!

OWEN: Éden é o correto! Nós nomeamos alguma coisa e – pronto! – passa a existir!

YOLLAND: Cada nome uma equação perfeita com suas raízes.

OWEN: Uma congruência perfeita com sua realidade. *(Para MANUS)* Tome uma dose.

YOLLAND: *Poteen* – maravilhoso.

OWEN: Virando o *poteen* do Anna.

YOLLAND: *Poteen* do Anna na mBreag.

OWEN: Excelente, George.

YOLLAND: Já vou te decodificar.

OWEN: *(Oferece uma bebida)* Manus?

MANUS: Não se é isso o que acontece com vocês.

OWEN: Você está certo. Firme – firme – e sóbrio – e sóbrio.

YOLLAND: Sóbrio como um juiz, Owen.  
(MANUS *se desloca do lado de OWEN.*)

MANUS: Tenho uma ótima novidade! Cadê o Pai?

OWEN: Ele saiu. Qual é a ótima novidade?

MANUS: Ofereceram-me um emprego.

OWEN: Onde? (*Agora ciente de YOLLAND.*) Deixa disso, cara – fale em inglês.

MANUS: Em benefício do colonizador?

OWEN: Ele é um homem decente.

MANUS: Não são todos eles em certo ponto?

OWEN: Por favor.  
(MANUS *encolhe os ombros.*)  
Ofereceram-lhe um emprego.

YOLLAND: Onde?

OWEN: Bem – conte-nos!

MANUS: Acabei de ter uma reunião com dois homens de Inis Meadhon. Eles querem que eu vá para lá e comece uma escola rural. Estão me dando uma casa, turfa e leite; dez ares de plantação de milho; doze fileiras de batatas num sulco; e –  
(*Ele pára.*)

OWEN: E o que?

MANUS: Um salário de 42 libras por ano!

OWEN: Manus, isso é maravilhoso!

MANUS: Você está falando com um homem de posses.

OWEN: Estou contentíssimo.

YOLLAND: Onde fica Inis Meadhon?

OWEN: Uma ilha ao sul daqui. E eles vieram procurando por você?

MANUS: Bem, eu quero dizer...  
(OWEN *dá um soco em MANUS.*)

OWEN: Aaaaagh! Isso é motivo para uma comemoração de verdade.

YOLLAND: Parabéns.

MANUS: Obrigado.

OWEN: Para onde você vai; Anna?

YOLLAND: Quando você começa?

MANUS: Segunda-feira que vem.

OWEN: Nós vamos visitá-lo quando formos até lá. (*Para YOLLAND*) Quanto tempo ainda até chegarmos em Inis Meadhon?

YOLLAND: Qual a distância daqui?

MANUS: Uns oitenta quilômetros.

YOLLAND: Será que conseguimos até dezembro?

OWEN: Vamos passar o natal juntos. (*Canta.*) “Christmas Day on Inis Meadhon...”

YOLLAND: (*Brinde*) Espero que você seja muito feliz por lá, Manus.

MANUS: Obrigado.

(*YOLLAND estende a mão. MANUS a pega. Apertam as mãos cordialmente.*)

OWEN: (*Brinde*) Manus.

MANUS: (*Brinde*) A Inis Meadhon.

(*Ele bebe rapidamente e se vira para sair.*)

OWEN: Espere – espere – reabastecimento chegando.

MANUS: Tenho que ir.

OWEN: Que isso, cara; isso é uma ocasião. Você está correndo assim para onde?

MANUS: Preciso contar para a Maire.

(*MAIRE entra com a lata de leite.*)

MAIRE: Você tem que contar para a Maire o que?

OWEN: Ele conseguiu um emprego!

MAIRE: Manus?

OWEN: Ele foi convidado para começar uma escola rural em Inis Meadhon.

MAIRE: Onde?

MANUS: Inis Meadhon – a ilha! Estão me dando 42 libras por ano e...

OWEN: Uma casa, combustível, leite, batatas, milho, alunos, e outras coisas mais!

MANUS: Começo na segunda-feira.

OWEN: Você vai ter que tomar uma dose. Não é uma maravilha?

MANUS: Eu quero falar com você por causa –

MAIRE: Aqui está seu leite. Preciso da lata de volta.  
(MANUS pega a lata e sobe a escada correndo.)

MANUS: (*Enquanto sobe*) Você vai gostar de morar numa ilha?

OWEN: Você conhece o George, não é?

MAIRE: Nós nos acenamos nos campos.

YOLLAND: Como – como?

OWEN: Ela disse que vocês se acenam nos campos.

YOLLAND: Sim, é verdade; é, sim; de fato nós nos acenamos.

MAIRE: O que ele está falando?

OWEN: Ele disse que vocês se acenam nos campos.

MAIRE: É verdade. Nós nos acenamos mesmo.

YOLLAND: O que ela está dizendo?

OWEN: Nada – nada – nada. (*Para MAIRE*) Quais as novidades?  
(MAIRE sai de perto, tocando os livros com o dedo do pé.)

MAIRE: Nada demais. Vocês estão atarefados, os dois.

OWEN: Acho que sim.

MAIRE: Ouvi dizer que o violonista O'Shea está nas redondezas. Há rumores de uma festa amanhã à noite.

OWEN: Onde será?

MAIRE: Talvez do outro lado da estrada. Talvez em Tobair Vree.

YOLLAND: Tobair Vree!

MAIRE: Sim.

YOLLAND: Tobair Vree! Tobair Vree!

MAIRE: Ele sabe do que eu estou falando?

OWEN: Nenhuma palavra.

MAIRE: Conte pra ele então.

OWEN: Contar o que?

MAIRE: Da festa.

OWEN: Maire disse que talvez tenha uma festa amanhã à noite.

YOLLAND: *(Para OWEN)* Verdade? Posso ir? *(Para MAIRE)* Alguém seria contra se eu fosse?

MAIRE: *(Para OWEN)* O que ele está dizendo?

OWEN: *(Para YOLLAND)* Quem seria contra?

MAIRE: *(Para OWEN)* Você contou para ele?

YOLLAND: *(Para MAIRE)* Como – como?

OWEN: *(Para MAIRE)* Ele perguntou se ele pode ir.

MAIRE: *(Para YOLLAND)* Você quem sabe.

YOLLAND: *(Para OWEN)* O que ela disse?

OWEN: *(Para YOLLAND)* Ela disse –

YOLLAND: *(Para MAIRE)* O que – que?

MAIRE: *(Para OWEN)* Então?

YOLLAND: *(Para OWEN)* Como – como?

OWEN: *(Para YOLLAND)* Você vai?

YOLLAND: *(Para MAIRE)* Sim, sim, se eu puder.

MAIRE: *(Para OWEN)* O que ele disse?

YOLLAND: *(Para OWEN)* O que ela está falando?

OWEN: Oh, pelo amor de Deus! (*Para MANUS que está descendo com a lata vazia.*) Assuma você esse trabalho, Manus.

MANUS: Eu vou te levar para casa. Sua mãe está em casa? Quero falar com ela.

MAIRE: Qual a pressa? (*Para OWEN*) Você não me ofereceu uma dose?

OWEN: Você vai arriscar Anna na mBreag?

MAIRE: Por que não?

*(YOLLAND fica intoxicado de repente. Ele pula em cima de um banco, levanta o copo e grita.)*

YOLLAND: Anna na mBreag! Baile Beag! Inis Meadhon! Bombaim! Tobair Vree! Éden! E poteen – certo, Owen?

OWEN: Perfeito.

YOLLAND: E que puta coisa maravilhosa é essa, também. Adorei! Puta, puta, puta maravilha!

*(Simultaneamente com o último “puta maravilha” surge, num volume muito alto, a música introdutória do reel. Imediatamente após caem as cortinas. Mantém-se a música durante o breve intervalo.)*

## Cena II

*Na noite seguinte.*

*Essa cena pode ser encenada na sala de aula, mas seria mais recomendável deixar de lado – por meio da iluminação – o máximo possível da escola, e encenar numa área indefinida de fora, em frente à escola.*

*A música aumenta num crescendo. Então, distante, ouvimos MAIRE e YOLLAND se aproximarem – rindo e correndo. Continuam correndo, de mãos dadas. Acabaram de deixar a festa. A música vai se esvaindo num segundo plano, distante. Após algum tempo ela se perde e é substituída por um som de violão. MAIRE e YOLLAND se encontram agora na parte de fora, ainda de mãos dadas e agitados pela repentina e impetuosa fuga da festa.*

MAIRE: Ai meu Deus, eu quase morri para pular aquele fosso.

YOLLAND: Eu quase não consegui alcançá-la.

MAIRE: Espere até eu recuperar meu fôlego.

YOLLAND: Acho que parecia que nós estávamos sendo perseguidos.

*(Agora eles percebem que estão a sós e de mãos dadas – o começo do constrangimento. As mãos se soltam. Os dois começam a se distanciar. Pausa.)*

MAIRE: Manus deve estar se perguntando aonde eu me meti.

YOLLAND: Eu me pergunto se alguém nos viu saindo.  
(*Pausa. Levemente mais separados.*)

MAIRE: A grama deve estar molhada. Meus pés estão ensopados.

YOLLAND: Seus pés devem estar molhados. A grama está encharcada.  
(*Outra pausa. Alguns outros passos de distância. Eles estão agora bem longe um do outro.*)

YOLLAND: (*Indicando si mesmo*) George.  
(MAIRE *acena com a cabeça: Sim – sim. Então:-*)

MAIRE: Tenente George.

YOLLAND: Não me chame assim. Eu nunca penso em mim como Tenente.

MAIRE: O que – o que?

YOLLAND: Como – como? (*Aponta para si mesmo novamente.*) George.  
(MAIRE *acena com a cabeça: Sim – sim. Aí aponta para si mesma.*)

MAIRE: Maire.

YOLLAND: Sim, eu sei que você é a Maire. Claro que eu sei que você é a Maire.  
Quero dizer que faz um tempo que a tenho observado noite e dia –

MAIRE: (*Impaciente*) O que – o que?

YOLLAND: (*Aponta*) Maire. (*Aponta*) George. (*Aponta os dois*) Maire e George.  
(MAIRE *acena com a cabeça: Sim – sim – sim.*)  
Eu – eu – eu –

MAIRE: Diga qualquer coisa. Eu adoro o som da sua fala.

YOLLAND: (*Impaciente*) Como – como?  
(*Numa profunda frustração ele olha ao redor, na esperança de que alguma inspiração lhe proporcionará meios para comunicar-se. Agora ele tem uma idéia: tenta erguer a voz e articular como num staccato, enfatizando igual e absurdamente cada palavra.*)  
Todo-dia-de-manhã-eu-a-vejo-alimentando-galinhas-marrons-e-dando-comida-ao-bezerro-preto- (*Percebendo a futilidade da coisa*) – Ai meu Deus.  
(MAIRE *sorri. Ela se aproxima dele. Tentará se comunicar em latim.*)

MAIRE: *Tu es centurio in – in – in exercitu Britannico –*

YOLLAND: Isso – isso. Continue – continue – diga qualquer coisa – eu adoro o som da sua fala.

MAIRE: - *et es in castris quae – quae – quae sunt in agro – (Percebendo a futilidade da coisa)*  
– Ai meu Deus.  
(YOLLAND sorri. *Ele se aproxima dela. Agora por causa das palavras em inglês.*) George  
– água.

YOLLAND: “Água”? Água! Ah sim – água – água – muito bem – água – ótimo – ótimo.

MAIRE: Fogo.

YOLLAND: Fogo – isso mesmo – maravilhoso – fogo, fogo, fogo – esplêndido –  
esplêndido!

MAIRE: Ah... ah...

YOLLAND: Sim? Continue.

MAIRE: Terra.

YOLLAND: “Terra”?

MAIRE: Terra. Terra.

(YOLLAND *continua sem entender.* MAIRE *se abaixa e enche a mão de barro. Estendendo-a.*) Terra.

YOLLAND: Terra! Claro – terra! Terra. Terra. Deus do céu, Maire, seu inglês é perfeito!

MAIRE: (*Impaciente*) O que – o que?

YOLLAND: Inglês perfeito. Perfeito inglês.

MAIRE: George –

YOLLAND: Isso é lindo – oh, isso é realmente lindo.

MAIRE: George –

YOLLAND: Fale isso de novo – fale de novo –

MAIRE: Xiu. (*Ela posiciona a mão em sinal de silêncio – está tentando se lembrar do único verso em inglês. Agora ela se lembra e recita o verso como se o inglês fosse sua língua – fácil, fluente e sociavelmente.*)

George, “Em Norfolk nós dançamos em volta do mastro.”

YOLLAND: Meu Deus, jura? Minha mãe é de lá – Norfolk. Norwich, na verdade. Não exatamente da cidade de Norwich, mas de um pequeno vilarejo chamado Little Walsingham bem ali do lado. Mas no nosso vilarejo de Winfarthing nós também temos um mastro e todo ano no dia primeiro de maio – (*Ele pára bruscamente, percebendo somente agora. Ele a encara. Ela, por sua vez, interpreta mal a sua agitação.*)

MAIRE: *(Para si mesma)* Maria Santíssima, minha tia Mary não teria me ensinado algo obsceno, teria?

*(Pausa. YOLLAND estende a mão para MAIRE. Ela dá as costas para ele e anda lentamente pelo palco.)*

YOLLAND: Maire.

*(Ela continua andando.)*

Maire Chatach.

*(Ela continua andando.)*

Bun na hAbhann? *(Ele pronuncia o nome gentilmente, quase para si mesmo, sem firmeza, como se estivesse procurando por um som que pudesse criar uma reação nela. Tenta novamente.)* Druim Dubh?

*(MAIRE pára. Fica ouvindo. YOLLAND se anima.)*

Poll na gCaorach. Lis Maol.

*(MAIRE se vira na direção dele.)*

Lis na nGall.

MAIRE: Lis na nGradh.

*(Eles estão agora de frente um para o outro e andando – quase imperceptivelmente – em direção ao outro.)*

MAIRE: Carraig an Phoill.

YOLLAND: Carraig na Ri. Loch na nEan.

MAIRE: Loch an Iubhair. Machaire Buidhe.

YOLLAND: Machaire Mor. Cnoc na Mona.

MAIRE: Cnoc na nGabhar.

YOLLAND: Mullach.

MAIRE: Port.

YOLLAND: Tor.

MAIRE: Lag.

*(Ela estende as mãos para YOLLAND. Ele as pega. Cada um agora fala quase para si mesmo.)*

YOLLAND: Desejaria tanto que você pudesse me entender.

MAIRE: Mãos macias; mãos de cavalheiro.

YOLLAND: Porque se você pudesse me entender, eu poderia lhe contar como eu passo os dias ou pensando em você ou na frente da sua casa na esperança de que você vai aparecer nem que seja por um segundo.

MAIRE: Todo dia à tarde você caminha sozinho em Tra Bhan e todo dia de manhã você se limpa na frente da sua barraca.

YOLLAND: Eu lhe diria o quão linda você é, Maire dos cabelos encaracolados. Eu adoraria lhe dizer o quão linda você é.

MAIRE: Seus braços são longos e finos e a pele do seu ombro é muito branca.

YOLLAND: Eu lhe diria...

MAIRE: Não pare – eu sei o que você está falando.

YOLLAND: Eu lhe diria o quanto eu quero ficar aqui – morar aqui – para sempre – com você – sempre, sempre.

MAIRE: “Sempre”? Que palavra é essa – “sempre”?

YOLLAND: Sim – sim; sempre.

MAIRE: Você está tremendo.

YOLLAND: Sim, estou tremendo por causa de você.

MAIRE: Eu também estou tremendo.

*(Ela apóia o rosto na mão.)*

YOLLAND: Eu me decidi...

MAIRE: Xiu.

YOLLAND: Eu não vou deixar este lugar...

MAIRE: Xiu – me escuta. Eu também te quero, oficial.

YOLLAND: Não pare – eu sei o que você está falando.

MAIRE: Eu quero viver com você – em qualquer lugar – qualquer lugar que seja – sempre – sempre.

YOLLAND: “Sempre”? Que palavra é essa – “sempre”?

MAIRE: Leve-me com você, George.

*(Pausa. De repente eles se beijam. SARAH entra. Ela os vê. Fica chocada, encarando-os. Sua boca funciona. Então quase para si mesma.)*

SARAH: Manus... Manus!

*(SARAH sai correndo. Música num crescendo.)*

## TERCEIRO ATO

*No fim da tarde seguinte. Está chovendo.*

SARAH e OWEN sozinhos na sala de aula. SARAH, parecendo mais abandonada que nunca, está sentada ereta num banco, um livro aberto sobre o joelho. Está fingindo ler, mas seus olhos ficam seguindo as escadas até os aposentos de cima. OWEN está trabalhando no chão como antes, cercado por dicionários, mapa, Livro dos Nomes, etc. Mas não tem concentração nem interesse; e, assim como SARAH, ele dá uma olhada nos aposentos de cima.

*Após alguns segundos MANUS aparece e desce, carregando uma mochila grande que já contém suas roupas. Suas ações são decididas e rápidas. Ele anda pela sala, recolhendo alguns livros, verificando os títulos com muito cuidado, e escolhendo uns seis deles, os quais são colocados na mochila. Enquanto ele seleciona os livros:-*

OWEN: Sabe aquele forno de cal antigo pra lá do bar do Com Connie Tim, o lugar que nós chamamos de The Murren? – você sabe por que ele se chama The Murren?

*(MANUS não responde.)*

Acabei de descobrir: é uma alteração de Saint Muranus. Parece que Saint Muranus tinha um monastério perto daquele local no começo do século sétimo. E no decorrer dos anos o nome ficou reduzido a The Murren. Nome muito pouco atraente, não é? Eu acho que deveríamos voltar ao original – Saint Muranus. O que você acha? O Saint Muranus original. Você acha que deveríamos voltar a ele?

*(Nenhuma resposta. OWEN começa a escrever o nome no Livro dos Nomes. MANUS está agora remexendo alguns utensílios esquecidos na procura por um pedaço de corda. Encontra um pedaço. Começa a amarrar a boca da mochila frágil e super carregada – e ela estoura, o conteúdo se espalha no chão.)*

MANUS: Porcaria, porcaria, que merda!

*(Sua voz vacila em exasperação: está prestes a chorar. OWEN se levanta num pulo.)*

OWEN: Espera um pouco. Eu tenho uma mochila lá em cima.

*(Sobe as escadas correndo. SARAH espera OWEN sair. Então:-)*

SARAH: Manus... Manus, eu...

*(MANUS ouve SARAH, mas não demonstra nenhum sinal de que a ouviu. Ele junta seus pertences. OWEN reaparece com a mochila que usava quando chegou.)*

OWEN: Pegue esta aqui – não vou mais usá-la mesmo. E é para proteger da chuva.

*(MANUS transfere seus poucos pertences. OWEN volta ao trabalho. O empacotamento está agora completo.)*

MANUS: Você vai ficar aqui por um tempo? Uma ou duas semanas ainda?

OWEN: Vou.

MANUS: Você não vai embora com as tropas?

OWEN: Eu não me decidi ainda. Por quê?

MANUS: Aqueles homens de Inis Meadhon vão voltar para ver porque eu não apareci. Diga a eles – diga a eles que vou escrever para eles assim que puder. Diga a eles que eu ainda quero o emprego, mas que pode demorar três ou quatro meses até que eu esteja livre para ir.

OWEN: Você está sendo muito burro, Manus.

MANUS: Você faz isso para mim?

OWEN: Se você sumir agora, Lancey vai achar que você tem algum tipo de envolvimento.

MANUS: Você faz isso pra mim?

OWEN: Espere alguns dias pelo menos. Você conhece o George – ele é um romântico bobo – talvez ele tenha ido a uma das ilhas e vai reaparecer amanhã de manhã. Ou talvez as pessoas que o estão procurando vão encontrá-lo à noite caído bêbado no chão em algum lugar pelos bancos de areia. Você viu que ele bebeu aquele *poteen* – ele não sabe se controlar. Ele tinha bebido muito ontem à noite na festa?

MANUS: Eu estava com uma pedra na mão quando eu saí procurando por ele – eu ia acertá-lo. O manco aqui ficou violento.

OWEN: Alguém viu você?

MANUS: (*De novo quase chorando*) Mas na hora que o vi lá parado do lado da estrada – sorrindo – e o rosto dela mergulhado no ombro dele – nem consegui chegar perto deles. Só gritei alguma coisa ridícula – do tipo, “Yolland, seu canalha”. Se pelo menos eu tivesse dito em inglês... porque ele ficou dizendo “Como – como?” A fala errada na língua errada.

OWEN: E você não o viu de novo?

MANUS: “Como?”

OWEN: Antes de você partir conte tudo isso para o Lancey – só para ficar limpo nessa história.

MANUS: O que eu tenho para falar para o Lancey? Você passa essa mensagem para o pessoal da ilha?

OWEN: Eu estou avisando: se você fugir agora você vai ser –

MANUS: (*Para SARAH*) Você passa essa mensagem para o pessoal de Inis Meadhon?

SARAH: Passo.

(*MANUS pega um saco velho e joga nos ombros.*)

OWEN: Você tem alguma idéia de onde está indo?

MANUS: Mayo, talvez. Eu me lembro da nossa mãe dizendo que tinha primos em algum lugar na península de Erris. (*Pega sua mochila.*) Fala para o Pai que eu só peguei o Virgílio e o

César e o Ésquilo porque são meus mesmo – comprei-os com o dinheiro que consegui com aquele cabritinho que eu tinha – você se lembra dele? E fala também que a Nora Dan nunca devolveu o dicionário e que ela ainda lhe deve duas libras e seis xelins pelas últimas aulas de leitura – ele sempre se esquece dessas coisas.

OWEN: Sim.

MANUS: E a camisa dele está passada e pendurada no armário e as meias limpas estão na caixa debaixo da cama.

OWEN: Tudo bem.

MANUS: E diga que vou escrever.

OWEN: Se a Maire perguntar onde você foi...?

MANUS: Ele só vai precisar da metade da quantia de leite agora, não é? Até menos do que a metade – e geralmente ele toma chá preto. *(Pára.)* E quando ele chegar durante a noite – você vai ouvi-lo, ele faz muito barulho – geralmente eu desço e lhe ajudo a subir. Essa escada é perigosa sem corrimão. Quem sabe antes de você partir você faça com que o Big Ned Frank arrume algum tipo de corrimão. *(Pára.)* E se você souber cozinhar, ele adora pão fermentado.

OWEN: Posse lhe dar um dinheiro. Eu sou rico. Sabe quanto me pagam? Dois xelins por dia por esse – esse – esse –

*(MANUS recusa a oferta levantando a mão.)*

Adeus, Manus.

*(MANUS e OWEN dão as mãos. Então MANUS pega sua mochila rapidamente e caminha em direção à porta. Pára a alguns passos de SARAH, se vira, e volta. Ele se dirige a ela como no Primeiro Ato, mas agora sem afeto ou preocupação com ela.)*

MANUS: Qual seu nome? *(Pára.)* Vai. Qual seu nome?

SARAH: Meu nome é Sarah.

MANUS: Só Sarah? Sarah do quê? *(Pára.)* E então?

SARAH: Sarah Johnny Sally.

MANUS: E onde você mora? Onde?

SARAH: Eu moro em Bun na hAbhann.

*(Ela está chorando calmamente.)*

MANUS: Muito bem, Sarah Johnny Sally. Nada vai deter você agora – nada no mundo inteiro. *(Pára. Olha para ela por baixo.)* Tudo bem – tudo bem – você não fez nada de errado – nada de errado mesmo.

*(Ele se inclina até ela e beija sua cabeça – como num ato de absolvição. Então vai rapidamente à porta e parte.)*

OWEN: Boa sorte, Manus!

SARAH: (*Quieta*) Sinto muito... sinto muito... sinto muito, Manus...

(OWEN *tenta trabalhar, mas não consegue se concentrar. Começa a fechar o mapa. Enquanto fecha:-*)

OWEN: Vai ter aula hoje à tarde?

(SARAH *responde sim com a cabeça.*)

Eu acho que o pai sabe. Onde ele está agora?

(SARAH *aponta.*)

Onde?

(SARAH *imita alguém balançando um bebê nos braços.*)

Não estou entendendo – onde?

(SARAH *repete e limpa as lágrimas. OWEN ainda está confuso.*)

Não importa. É provável que ele apareça.

(BRIDGET e DOALTY *entram, com sacos em cima da cabeça para proteger-se da chuva. Estão conscientemente barulhentos, mais agitados, mais tagarelas do que o costume – esbanjando alegria e fofoca e vivacidade.*)

DOALTY: Vocês estão perdendo o estrondo, pessoal! Caramba, vocês estão perdendo lá fora! Mais cinquenta oficiais chegaram há uma hora!

BRIDGET: E eles estão numa fila enorme desde a casa de Sean Neal até Lag e estão indo em direção aos campos de Cnoc na nGabhar!

DOALTY: Marcando cada pedaço de terra na frente deles com as baionetas e espalhando os animais e as galinhas para bem longe!

BRIDGET: E desarrumando tudo o que vêm pela frente – cercas, fossos, os montes de feno e de turfa!

DOALTY: Eles vieram na plantação de milho do Barney Petey – como se fossem donos do lugar!

BRIDGET: Não sobrou nem uma folhinha em pé!

DOALTY: E o Barney Petey pulou da cama e saiu correndo atrás deles de ceroulas: “Seus desgraçados! Saiam da minha plantação, seus desgraçados!”

BRIDGET: Primeira vez que ele correu na vida.

DOALTY: Ele é muito preguiçoso para cortar a grama quando o tempo está bom.

(SARAH *começa a arrumar os assentos.*)

BRIDGET: Conta para eles do Velho Hughie.

DOALTY: Caramba, se você visse seu velho pai, Owen.

BRIDGET: Eles estavam todos lá dentro do Anna na mBreag – todo o povo do velório –

DOALTY: Aí eles ouviram o tumulto e saíram na rua –

BRIDGET: Seu pai na frente; o Garoto Prodígio bem atrás dele!

DOALTY: E seu velho pai viu os oficiais espalhados pelo campo –

BRIDGET: Meu Deus!

DOALTY: E começou a gritar com eles!

BRIDGET: “*Visigodos! Hunos! Vândalos!*”

DOALTY: “*Ignari! Stulti! Rustici!*”

BRIDGET: E o idiota do Jimmy Jack pulando e gritando, “Termófilos! Termófilos!”

DOALTY: Nunca se viu tanta confusão assim na vida, pessoal. Venha comigo, Sarah, e você vai ver.

BRIDGET: O Velho Hughie não está em condições de dar aula. O Manus está por aí?

OWEN: O Manus foi embora.

BRIDGET: Embora para onde?

OWEN: Partiu – foi embora.

DOALTY: Para onde?

OWEN: Ele não sabe. Mayo, talvez.

DOALTY: O que tem em Mayo?

OWEN: (*Para BRIDGET*) Vocês viram o George e a Maire Chatach saírem da festa ontem à noite?

BRIDGET: Vimos. Vimos, não é Doalty?

OWEN: Vocês viram o Manus seguir os dois?

BRIDGET: Eu não o vi saindo, mas o vi entrando sozinho depois.

OWEN: O George e a Maire voltaram para a festa?

BRIDGET: Não.

OWEN: Você os viu de novo?

BRIDGET: Ele saiu da casa dela. A gente passou por eles voltando para a estrada – não é Doalty?

OWEN: E o Manus ficou até o fim da festa?

DOALTY: A gente não sabe nada. Por que você está perguntando para nós?

OWEN: Porque o Lancey vai me fazer perguntas quando souber que o Manus foi embora. (*De volta para BRIDGET.*) Foi assim que o George voltou para casa? Pela estrada? Foi onde vocês o viram?

BRIDGET: Me deixe em paz, Owen. Eu não sei nada do Yolland. Se você quer saber alguma coisa do Yolland, pergunte aos gêmeos Donnelly.

(*Silêncio. DOALTY vai até a janela.*)

(*Para SARAH*) O'Shea toca muito bem rabeca, não toca? Ele disse ao nosso Seamus que vai voltar para uma noite do Halloween.

(*OWEN se aproxima de DOALTY, que olha firmemente para fora da janela.*)

OWEN: Que história é essa dos Donnellys? (*Pára.*) Eles estavam por aqui ontem à noite?

DOALTY: Nem percebi se eles estavam.

(*Começa a assobiar.*)

OWEN: O George é meu amigo.

DOALTY: E daí?

OWEN: Eu quero saber o que aconteceu com ele.

DOALTY: Não sei lhe dizer.

OWEN: O que os Donnellys têm a ver com isso? (*Pára.*) Doalty!

DOALTY: Não sei de nada, Owen – nada mesmo – juro por Deus. Tudo o que sei é isso: indo para a festa eu vi o barco deles parado à margem do rio. Não estava mais lá na volta, depois de deixar Bridget em casa. E é tudo o que sei. E Deus é minha testemunha. A meia dúzia de vezes que o encontrei não entendi uma só palavra do que ele me disse; mas ele pareceu bem correto... (*Com súbito interesse excessivo no cenário de fora.*) Meu Deus, eles estão tomando todo o lugar! Meu Deus, tem milhões deles! Meu Deus, eles estão destruindo a terra inteira!

(*OWEN se move do lugar. MAIRE entra. Ela está com a cabeça descoberta e molhada da chuva; seus cabelos desarrumados. Ele tenta parecer normal, mas está profundamente aflita, à beira da loucura. Está carregando a lata de leite.*)

MAIRE: Sinceramente, eu devo estar enlouquecendo. Na metade do caminho para cá me perguntei, “Esta lata não está muito leve?”, olhei para ela e não é que ela estava vazia!

OWEN: Não importa.

MAIRE: Como que vocês vão fazer hoje à noite?

OWEN: Temos o suficiente.

MAIRE: Você tem certeza?

OWEN: Tenho, obrigado.

MAIRE: Não vai me tomar tempo nenhum voltar e pegar um pouco.

OWEN: Realmente, não precisa, Maire.

MAIRE: É melhor vocês terem o leite do que aquele bezerro preto que... que... *(Ela olha ao redor.)* Você ficou sabendo de alguma coisa?

OWEN: Nada.

MAIRE: O que o Lancey disse?

OWEN: Não o vi mais desde manhã.

MAIRE: O que ele acha?

OWEN: Nós não nos falamos, mesmo. Ele esteve aqui só por alguns segundos.

MAIRE: Ele me deixou em casa, Owen. E a última coisa que ele me disse – ele tentou falar em irlandês – ele disse, “Vejo você ontem” – ele quis dizer “Vejo você amanhã”. E eu ri tanto que ele fingiu se fazer de entendido e disse “Maypoll! Maypoll!” porque eu tinha falado essa palavra errado. Aí ele se foi, rindo – rindo, Owen! Você acha que ele está bem? O que  *você*  acha?

OWEN: Tenho certeza de que ele vai aparecer, Maire.

MAIRE: Ele vem de um lugarzinho chamado Winfarthing. *(De repente ela cai de mãos e joelhos sobre o chão – onde OWEN estava com o mapa alguns minutos atrás – e com o dedo traça o esboço de um mapa.)* Venha aqui ver. Olhe. Aí está Winfarthing. E aí outras duas vilas pequeníssimas bem ao lado; uma delas se chama Barton Bendish – aí está; e a outra se chama Saxingham Nethergate – está ali. E aí está Little Walsingham – é a cidade natal da mãe dele. Não são nomes estranhos? Não fazem sentido nenhum para mim. E Winfarthing fica perto de uma cidade grande chamada Norwich. E Norwich fica num condado chamado Norfolk. E Norfolk fica no leste da Inglaterra. Ele desenhou um mapa para mim na areia molhada da praia e escreveu os nomes nele. Está tudo na minha cabeça agora: Winfarthing – Barton Bendish – Saxingham Nethergate – Little Walsingham – Norwich – Norfolk. Sons estranhos, não é? Mas bonitos sons; como o Jimmy Jack recitando Homero. *(Ela fica de pé e olha ao redor; está quase calma agora. Para SARAH)* Você estava muito bonita ontem à noite, Sarah. É aquele o vestido que você ganhou de Boston? Você fica muito bem de verde. *(Para OWEN)* Alguma coisa muito ruim aconteceu com ele, Owen. Eu sei. Ele não iria embora sem me contar. Onde ele está, Owen? Você é amigo dele – cadê ele? *(Ela olha novamente ao redor da sala; então se senta numa carteira.)* Não tive tempo de fazer a lição de geografia ontem à noite. O professor vai ficar bravo comigo. *(Ela se levanta novamente.)* Acho que vou para casa agora. Preciso dar banho nas crianças e colocá-los para dormir e alimentar o bezerro preto... Minhas mãos estão grossas; ainda têm as bolhas da colheita. Tenho vergonha delas. Espero que não haja

colheita para ser feita em Brooklyn. *(Ela pára à porta.)* Você ficou sabendo? O bebê de Nellie Ruadh morreu no meio da noite. Preciso ir até o velório. Ele não durou muito, não é?

*(MAIRE sai. Silêncio. Então.)*

OWEN: Não acho que vá ter aula. Talvez vocês devessem...

*(OWEN começa a recolher seus textos. DOALTY vai até ele.)*

DOALTY: Faz tempo que ele se foi? – Manus.

OWEN: Meia hora.

DOALTY: Burro e idiota.

OWEN: Eu disse isso a ele.

DOALTY: Eles sabem que ele se foi?

OWEN: Quem?

DOALTY: O exército.

OWEN: Ainda não.

DOALTY: Eles vão ficar atrás dele como malditos cães de caça. Idiota, idiota, mancando pelo litoral. Vão alcançá-lo antes mesmo do anoitecer, pelo amor de Deus.

*(DOALTY retorna à janela. LANCEY entra – agora o oficial imponente.)*

OWEN: Alguma notícia? Alguma palavra?

*(LANCEY se move para o centro da sala, olhando do seu jeito ao redor.)*

LANCEY: Pensei que houvesse uma aula. Onde estão os outros?

OWEN: Era para ter uma aula, mas meu pai –

LANCEY: Isso será o suficiente. Me endereçarei a eles e será responsabilidade deles passar adiante para cada família desta região o que eu tenho a dizer.

*(LANCEY faz um gesto para OWEN traduzir. OWEN hesita, tentando avaliar a mudança no modo e atitude de LANCEY.)*

Estou com pressa, O'Donnell.

OWEN: O capitão tem um comunicado a fazer.

LANCEY: O Tenente Yolland sumiu. Estamos procurando por ele. Se não o encontrarmos, ou se não obtivermos nenhuma informação de onde ele possa ser encontrado, eu vou adotar as seguintes medidas. *(Ele faz o gesto para OWEN traduzir.)*

OWEN: Eles estão procurando pelo George. Se não o encontrarem –

LANCEY: A começar a partir das próximas 24 horas, mataremos todas as criações de Ballybeg.

(OWEN *encara* LANCEY.)  
Imediatamente.

OWEN: A começar por agora, amanhã eles matarão todos os animais de Ballybeg – a não ser que eles sejam informados do paradeiro do George.

LANCEY: Se isso não der resultados, após 48 horas a partir de agora, começaremos uma série de despejos e a destruição de cada residência nas seguintes áreas selecionadas –

OWEN: Vocês não – !

LANCEY: Faça seu trabalho. Traduza.

OWEN: Se eles ainda não o tiverem encontrado em dois dias, eles começarão despejos e a destruição de cada casa, a começar por essa municipalidade.

(LANCEY *começa a ler sua lista.*)

LANCEY: Swinefort.

OWEN: Lis na Muc.

LANCEY: Burnfoot.

OWEN: Bun na hAbhann.

LANCEY: Dromduff.

OWEN: Druim Dubh.

LANCEY: Whiteplains.

OWEN: Machaire Ban.

LANCEY: Kings Head.

OWEN: Cnoc na Ri.

LANCEY: Se a essa altura o Tenente não tiver sido encontrado, procederemos até que seja realizada uma limpeza completa dessa região inteira.

OWEN: Se Yolland não for encontrado até então, eles acabarão com a comarca inteira.

LANCEY: Espero que eles saibam exatamente o que eles têm que fazer. (*Apontando para BRIDGET.*) Eu conheço você. Sei onde mora. (*Apontando para SARAH.*) Quem é você? Nome!

(*A boca de SARAH abre e se fecha, abre e se fecha. Seu rosto se contorce.*)

Como você se chama?

(*Mais uma vez SARAH tenta freneticamente.*)

OWEN: Vamos lá, Sarah. Você consegue responder.

*(Mas SARAH não consegue. E sabe que não é capaz. Ela fecha a boca. Abaixa a cabeça.)*

OWEN: O nome dela é Sarah Johnny Sally.

LANCEY: Onde ela mora?

OWEN: Bun na hAbhann.

LANCEY: Onde?

OWEN: Burnfoot.

LANCEY: Quero falar com seu irmão – ele está aqui?

OWEN: Agora não.

LANCEY: Onde ele está?

OWEN: Ele está no velório.

LANCEY: Que velório?

*(DOALTY, que ficou olhando pela janela durante o comunicado de LANCEY, agora fala – calmamente, quase casualmente.)*

DOALTY: Diga a ele que o acampamento inteiro dele está em chamas.

LANCEY: Qual seu nome? *(Para OWEN)* Quem é aquele engraçadinho?

OWEN: Doalty Dan Doalty.

LANCEY: Onde ele mora?

OWEN: Tulach Alainn.

LANCEY: Como nós chamamos?

OWEN: Fair Hill. Ele disse que o seu acampamento inteiro está em chamas.

*(LANCEY apressa-se até a janela e olha para fora. Então ele se vira para DOALTY.)*

LANCEY: Me lembrarei de você, Sr. Doalty. *(Para OWEN)* Você tem grande responsabilidade nisso tudo.

*(Ele sai.)*

BRIDGET: Virgem Maria, ele falou sério, Owen?

OWEN: Sim, falou.

BRIDGET: A gente vai ter que esconder os animais em algum lugar – nosso Seamus vai saber aonde. Talvez atrás de Lis na nGradh – ou nas cavernas no fim de Tra Bhan. Vamos, Doalty! Vamos! Não fique aí parado!

(DOALTY *não se mexe*. BRIDGET *corre até à porta e pára de repente*. Ela aspira o ar. *Pânico*.)

O cheiro adocicado! Sintam o cheiro! É o cheiro adocicado! Meu Deus, é a doença das batatas!

DOALTY: São as barracas do exército pegando fogo, Bridget.

BRIDGET: Jura? Tem certeza? É isso mesmo? Meu Deus, achei que estivéssemos completamente destruídos. Vamos! Vamos!

(Ela sai correndo. OWEN vai até SARAH, que está se arrumando para sair.)

OWEN: Como você está? Tudo bem?

(SARAH concorda com a cabeça: *Sim*.)

OWEN: Não se preocupe. Você vai conseguir de novo.

(SARAH *balança a cabeça*.)

OWEN: Vai sim. Você está nervosa agora. Ele a assustou. Está tudo errado.

(*Mais uma vez SARAH balança a cabeça, devagar, enfaticamente, e sorri para OWEN. Então ela sai. OWEN se ocupa em juntar seus pertences. DOALTY sai da janela e vai até ele*.)

DOALTY: Ele fará isso.

OWEN: A não ser que encontrem o Yolland.

DOALTY: Hah!

OWEN: Aí, sim, ele certamente o fará.

DOALTY: Quando meu avô era um garoto, eles fizeram a mesma coisa.

(*Completamente sem ironia*) E depois de todo o trabalho que você teve, mapeando o local e pensando em novos nomes para ele.

(OWEN *se mantém ocupado. Pára*. DOALTY *quase sonhando*.) Eu quase não tenho o que defender, mas ele não vai me expulsar sem lutar. E haverá outros que pensam do mesmo modo que eu.

OWEN: Isso é uma causa para você.

DOALTY: Se ficássemos todos unidos. Se soubéssemos como nos defender.

OWEN: Contra um exército treinado.

DOALTY: Os gêmeos Donnelly sabem como.

OWEN: Se conseguíssemos encontrá-los.

DOALTY: Se conseguíssemos encontrá-los. (*Ele vai até à porta*.) Me chame depois que você tiver terminado seus assuntos com o Lancey. Talvez eu saiba de alguma coisa, então.

(*Ele sai*.)

(OWEN recolhe o Livro dos Nomes. Olha para ele momentaneamente, então o coloca no topo da pilha que está carregando. O livro cai no chão. Ele se curva para pegá-lo – hesita – deixa-o. Sobe as escadas. Enquanto OWEN sobe, HUGH e JIMMY JACK entram. Os dois molhados e bêbados. JIMMY está bem trôpego. Ele está andando rapidamente atrás de HUGH, tentando falar em meio à declamação de HUGH. HUGH está igualmente bêbado, mas com maior experiência na bebedeira: há uma parte da sua mente que ainda conserva a lucidez.)

HUGH: Lá estava eu, disposto a oferecer minhas condolências à mãe desolada...

JIMMY: Hugh –

HUGH: ... e prestes a adentrar a *domus lugubris* – Maire Chatach?

JIMMY: A casa do velório.

HUGH: De fato – quando tenho a sensação de um puxão no ombro: o Senhor George Alexander, Juiz de Paz. “Minhas notícias são infelizes”, disse ele – Bridget? Demorou muito. Doalty?

JIMMY: *Infelix* – infeliz.

HUGH: Infeliz, de fato. “O professor Bartley Timlin foi escolhido para a nova escola nacional.” “Timlin? Quem é Timlin?” “Um professor de Cork. Ele será um grande ganho para a comunidade: ele também é um defumador de toicinho muito hábil!”

JIMMY: Hugh –

HUGH: Há-há-há-há-há! O defumador de toicinho de Cork! *Barbarus hic ego sum quia non intelligor ulli* – James?

JIMMY: Ovídio.

HUGH: *Procede*.

JIMMY: “Eu sou um bárbaro neste lugar porque não sou compreendido por ninguém.”

HUGH: De fato – (*Grita*) Manus! Chá! Vou compor uma sátira sobre o Mestre Bartley Timlin, professor e defumador de toicinho. Mas será muito fácil, não é? (*Grita*) Chá forte! Preto! (*O único jeito que JIMMY encontra de chamar a atenção de HUGH é parando à sua frente e segurando suas mãos.*)

JIMMY: Dá para você me ouvir, Hugh?

HUGH: James. (*Grita*) E uma fatia de pão caseiro.

JIMMY: Eu vou me casar.

HUGH: Que bom!

JIMMY: No Natal.

HUGH: Esplêndido.

JIMMY: Com Atena.

HUGH: Quem?

JIMMY: Palas Atena.

HUGH: *Glaukopis Athene?*

JIMMY: Dos olhos flamejantes, Hugh, dos olhos flamejantes!

*(Ele tenta a postura que havia feito antes: permanecendo atento, o espasmo momentâneo, o cumprimento, o rosto erguido em êxtase arrebatado – mas o corpo não responde com eficiência dessa vez. O ato é grotesco.)*

HUGH: A dama consentiu?

JIMMY: Ela *me* pediu – *eu* consenti.

HUGH: Ah. Quando foi isso?

JIMMY: Ontem à noite.

HUGH: O que a mãe dela disse?

JIMMY: Métis de Hellespont? Gente decente – boa linhagem.

HUGH: E o pai?

JIMMY: Vou me encontrar com Zeus amanhã. Hugh, você aceita ser meu padrinho?

HUGH: Estou honrado, James; profundamente honrado.

JIMMY: Você sabe o que eu estou procurando, Hugh, não sabe? Quero dizer – você sabe – eu – eu – eu brinco como todo mundo – sabe? – *(Mais uma vez ele tenta a patética rotina, mas a abandona imediatamente.)* Você se conhece, Hugh – não se conhece? – você sabe das coisas. Mas o que eu realmente estou procurando, Hugh – o que eu realmente quero – companhia, Hugh – a essa altura da vida, companhia, uma companheira, alguém com quem conversar. Lá em Beann na Gaoithe – você não faz idéia da solidão por lá. Companhia – certo, Hugh? Certo?

HUGH: Certo.

JIMMY: E eu sempre gostei dela, Hugh. Certo?

HUGH: Certo, James.

JIMMY: Alguém com quem conversar.

HUGH: De fato.

JIMMY: E é isso, Hugh. A história toda. Agora você sabe de tudo, Hugh. Você sabe de tudo.  
*(Enquanto JIMMY fala essas últimas palavras, ele chora, balançando a cabeça, tentando manter o domínio, e posicionando um dedo sobre os lábios em gestos ridículos de discrição e intimidade. Agora ele cambaleia, tenta sentar-se numa carteira, erra o lugar, cai no chão, os pés para frente, as costas voltadas para a carroça quebrada. Ele adormece quase imediatamente. HUGH assiste a tudo isso. Então ele pega seu frasco de bebida e está prestes a se servir de uma dose quando ele vê o Livro dos Nomes sobre o chão. Ele o recolhe e o folheia, pronunciando os nomes de forma estranha. Assim que ele começa, OWEN surge e desce com duas tigelas de chá.)*

HUGH: Ballybeg. Burnfoot. King's head. Whiteplains. Fair Hill. Dunboy. Green Bank.  
*(OWEN toma o livro das mãos de Hugh.)*

OWEN: Eu fico com isso. *(Desculpando-se.)* Não passa de um catálogo de nomes.

HUGH: Eu sei o que é isso.

OWEN: Um erro – meu erro – nada a ver conosco. Espero que esteja forte o bastante *(chá)*.  
*(Ele joga o livro sobre a mesa e atravessa a sala até JIMMY.)*  
Jimmy. Acorde, Jimmy. Acorde, cara.

JIMMY: O quê – o quê – o quê?

OWEN: Tome. Beba isto. Depois vá para casa. Pode ser que tenhamos encrenca. Você está me ouvindo, Jimmy? Pode ser que tenhamos encrenca.

HUGH: *(Apontando o Livro dos Nomes)* Precisamos aprender esses novos nomes.

OWEN: *(Procurando ao redor)* Você viu um saco jogado por aqui?

HUGH: Precisamos saber onde moramos. Precisamos aprender a nos apropriar deles.  
Precisamos fazer deles nossa nova morada.  
*(OWEN encontra um saco e o joga sobre os ombros.)*

OWEN: Eu sei onde moro.

HUGH: James também acha que sabe. Eu olho para o James e três pensamentos me vêm à mente: A – que não é o passado literal, os “fatos” da história, que nos moldam, mas imagens do passado incorporadas à língua. James deixou de fazer tal discriminação.

OWEN: Não me dê sermão, Pai.

HUGH: B – nunca devemos parar de renovar tais imagens; porque se pararmos, nós nos fossilizamos. Não tem pão caseiro?

OWEN: E C, Pai – um único e inalterável “fato”: se Yolland não for encontrado, vamos todos ser despejados. Lancey já emitiu a ordem.

HUGH: Ah. *Edictum imperatoris*.

OWEN: Você devia trocar essas roupas molhadas. Tenho que ir. Tenho que me encontrar com Doalty Dan Doalty.

HUGH: Para quê?

OWEN: Voltarei logo.  
(*Enquanto OWEN sai.*)

HUGH: Tenha cuidado, Owen. Lembrar-se de tudo é uma forma de loucura.  
(*Ele olha ao redor da sala, cuidadosamente, como se estivesse prestes a deixá-la para sempre. Então, ele olha para Jimmy, adormecido novamente.*) A estrada para Sligo. Uma manhã de primavera. 1798. Indo para a batalha. Você se lembra, James? Dois jovens cavalheiros com piques nos ombros e a *Eneida* nos bolsos. Tudo parecia encontrar uma explicação naquela primavera – uma congruência, uma combinação milagrosa de esperança e passado e presente e possibilidade. Avançando pela terra fresca e verde. O ritmo de percepção intensificado. Todo o empreendimento da consciência acelerado. Éramos deuses naquela manhã, James; e eu acabara de desposar *minha* deusa, Caitlin Dubh Nic Reactainn, que ela descanse em paz. E deixá-los, ela e meu filho ainda bebê no berço – aquilo foi heróico, também. Por Deus, meu nobre, nós fomos grandiosos. Marchamos até – onde foi mesmo? – Glenties! Todas as vinte e três milhas em um só dia. E foi lá, na taverna Phelan, que ficamos saudosos de Atenas, assim como Ulisses. A *desiderium nostrorum* – a necessidade por nosso povo. Nossa *pietas*, James, era por coisas mais velhas, mais calmas. E essas foram as vinte e três milhas de volta mais longas que eu já percorri. (*Brinda a JIMMY.*) Meu amigo, confusão não é uma condição ignóbil.  
(MAIRE *entra.*)

MAIRE: Voltei de novo. Saí em direção a algum lugar, mas não conseguia me lembrar para onde. Então voltei para cá.

HUGH: Sim, ensinarei inglês a você, Maire Chatach.

MAIRE: O senhor me ensina, professor? Eu tenho que aprender. Eu preciso aprender.

HUGH: De fato, talvez você seja minha única pupila.  
(*Ele caminha em direção à escada e começa a subir.*)

MAIRE: Quando podemos começar?

HUGH: Não hoje. Amanhã, talvez. Após o funeral. Começaremos amanhã. (*Subindo.*) Mas não espere muita coisa. Eu a suprirei com o vocabulário disponível e com a gramática disponível. Mas isso a ajudará a interpretar entre privacidades? Não faço idéia. Mas é tudo o que temos. Não faço idéia mesmo.  
(*Agora ele se encontra no topo.*)

MAIRE: Professor, o que significa a palavra inglesa “sempre”?

HUGH: *Semper – per omnia saecula*. Os gregos a chamavam de “*aei*”. Não é uma palavra com a qual eu começaria. É uma palavra boba, garota.

(*Ele se senta. JIMMY está acordado. Fica em pé. MAIRE vê o Livro dos Nomes, recolhe-o do chão, e se senta com ele sobre o joelho.*)

MAIRE: Quando ele voltar, este é o lugar para onde ele voltará. Ele me disse que aqui era onde ele era mais feliz.

(*JIMMY se senta ao lado de MAIRE.*)

JIMMY: Você conhece a palavra grega *endogamein*? Significa casar-se dentro da tribo. E a palavra *exogamein* significa casar-se fora da tribo. E você não pode cruzar essas fronteiras casualmente – ambos os lados ficam enfurecidos. Agora, a questão é essa: Atena é mortal o suficiente ou sou eu que sou divino o suficiente para que o casamento seja aceito pelo povo dela e pelo meu povo? Pense sobre isso.

HUGH: *Urbs antiqua fuit* – havia uma antiga cidade, conta-se, a qual Juno amava acima de qualquer outra terra. E era o objetivo e estimada esperança da deusa de que aqui deveria ser a capital de todas as nações – se as Parcas, porventura, assim o permitissem. No entanto, na verdade, ela descobriu que um povo descendente do sangue troiano estava nascendo para, algum dia, tomar essas torres tírias – um povo *late regem belloque superbum* – reis de vastos impérios e magníficos na guerra que viriam para a queda da Líbia – tal era – tal era o rumo determinado pelo destino... Que diabos está acontecendo comigo? É óbvio que eu conheço de trás pra frente. Vou começar novamente. *Urbs antiqua fuit* – havia uma antiga cidade, conta-se, a qual Juno amava acima de qualquer outra terra.

(*Começa a diminuir as luzes.*)

E era o objetivo e estimada esperança da deusa de que aqui deveria ser a capital de todas as nações – se as Parcas, porventura, assim o permitissem. No entanto, na verdade, ela descobriu que um povo descendente do sangue troiano estava nascendo para, algum dia, tomar essas torres tírias – um povo de reis de vastos impérios e magníficos na guerra que viriam para a queda da Líbia...

*Cortinas*

AUTORIZAÇÃO PARA REPRODUÇÃO

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 17 de março de 2008

ALEXANDRE SAMPAIO