

JULIANA FIGUEIREDO TOKITA

A mulher na mitologia e dramaturgia irlandesa: o feminino no mito de
Deirdre, em peças de John M. Synge e Vincent Woods

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em
Letras, área de Concentração: Teoria da Literatura junto ao
programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio
Preto.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Peter James Harris
Professor Assistente Doutor
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Profª. Dra. Beatriz Kopschitz Xavier Bastos
Professora Doutora
Associação Brasileira de Estudos Irlandeses

Profª. Drª. Maria Celeste Tommasello Ramos
Professora Assistente Doutora
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto, 28 de março de 2012

Tokita, Juliana Figueiredo.

A mulher na mitologia e dramaturgia irlandesa : o feminino no mito de Deirdre, em peças de John M. Synge e Vincent Woods / Juliana Figueiredo Tokita. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2012.
221 f. ; 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 – História e crítica. 3. Mitologia irlandesa. 4. Personagens - Mulheres. 5. Synge, John Millington, 1871-1909 – Crítica e interpretação. 6. Woods, Vincent, 1960- Crítica e interpretação. I. Harris, Peter James. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.111(415)-2.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE

Campus de São José do Rio Preto - UNESP

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof. Dr. Peter James Harris - Orientador
Prof^ª. Dr^ª. Maria Celeste Tommasello Ramos
Prof^ª. Dr^ª. Beatriz Kopschitz Xavier Bastos

Suplentes

Prof^ª. Dr^ª. Gisèle Manganelli Fernandes
Prof^ª. Dr^ª. Norma Wimmer

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Branca e Miiogo, e minha irmã, Márcia, que sempre me apoiaram e acreditaram em meu potencial.

Ao meu companheiro, Paulo, pela paciência, amor e incentivo ao longo dessa jornada.

Ao meu orientador Prof. Peter, pela ajuda e habilidade com que orientou meu trabalho, e, acima de tudo, por todo o apoio e confiança depositada em meu trabalho.

Aos professores Alvaro L. Hattnher, Thomas Bonnici, e professora Beatriz K. X. Bastos por toda ajuda concedida no decorrer da pesquisa.

Às professoras Maria Celeste T. Ramos, Gisèle M. Fernandes e Norma Wimmer, membros e suplentes da banca, pela disponibilidade, críticas e sugestões.

À minha madrinha, Eva, e seu companheiro, Eber, que sempre estiveram do meu lado.

Aos meus queridos amigos, Luiz, Telma, João, Aline Pegoraro, Aline Coseto, Vinícius, Sandro, Gabriel, entre tantos outros, que sempre me deram força e se orgulharam de minhas conquistas.

A todos, enfim, que me ajudaram de alguma forma e se interessaram por meu trabalho.

E a todos aqueles que se dedicam e se interessam a ler, pesquisar e manter a literatura irlandesa viva em nosso país.

This is the story of the beautiful Deirdre, of her love for a handsome Young warrior, and of a king's love for her. It is a tragic tale and is part of a much longer story known as the Ulster Cycle from ancient Ireland.

(Kath Lock; Frances Kelly and Katharine Stafford, 1995)

Deirdre shall be her name, and evil woe shall be upon her.
(Randy Lee Eickhoff, 2000)

*Three kinds of woman that man cannot understand:
A young woman, a middle-aged woman, an old woman.*
(Modern Irish Triad)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. SOBRE A HISTÓRIA DAS MULHERES, O ENGAJAMENTO POLÍTICO- LITERÁRIO FEMININO E O CONCEITO DE EMPOWERMENT	17
2.1 O espaço sócio-histórico da mulher	17
2.2 Escritos teóricos e literários femininos: a emergência do(s) feminismo(s): os primórdios do feminismo	21
2.3 Primeira Onda Feminista.....	24
2.4 Segunda Onda Feminista.....	28
2.5 Crítica feminista Anglo-Americana.....	33
2.6 Crítica feminista Francesa.....	35
2.7 Relações de poder e gênero: o conceito de <i>empowerment</i>	38
3. O EMBLEMÁTICO DO MITOLÓGICO: ASPECTOS REFERENTES À MITOLOGIA IRLANDESA E <i>THE EXILE OF THE SONS OF UISLIU</i>.....	54
3.1 O valor simbólico das antigas histórias irlandesas e sua mitologia.....	54
3.2 <i>The Fate of the Children of Uisliu</i> e o context de resgate da tradição irlandesa no <i>Irish Revival</i>	65
4. DO MITO AO TEATRO: DEIRDRE OF THE SORROWS, DE JOHN M. SYNGE E A CRY FROM HEAVEN, DE VINCENT WOODS.....	87
4.1 A arte dramática e o resgate da tradição.....	87
4.2 John Millington Synge: <i>Deirdre of the Sorrows</i> (1910).....	94
4.3 Vincent Woods: <i>A Cry from Heaven</i> (2005).....	110
5. PERSONAGENS FEMININAS EM <i>DEIRDRE OF THE SORROWS</i> E <i>A CRY FROM HEAVEN</i>: UMA RELEITURA DO MITO DE DEIRDRE NOS PALCOS IRLANDESES.....	122

6. CONCLUSÃO.....	207
BIBLIOGRAFIA.....	214

RESUMO

O resgate da antiga tradição literária irlandesa é um contínuo processo de ressignificação e manutenção de todo arcabouço que representa a própria identidade do país. As personagens mitológicas estão presentes na memória da população e servem como inspiração para novas leituras e adaptações. O trabalho de releituras mitológicas intensificou-se principalmente durante o movimento do revivalismo celta (*Celtic Revival*, início do século XX), tendo como principal figura o dramaturgo William Butler Yeats. Inspirado pelo espírito nacionalista de dado movimento, John Millington Synge produziu diversas peças voltadas para a temática da vida e história celta, entre elas está *Deirdre of the Sorrows* (1910). Quase um século mais tarde, Vincent Woods escreveu *A Cry from Heaven* (2005), peça que também tem por base o mito *The Exile of the Sons of Uisliu*, vulgarmente conhecido como o mito de Deirdre. Esta dissertação analisa uma particularidade acerca da mitologia irlandesa, ou seja, o fato de esta tradição nos presentear com uma vasta quantidade de importantes personagens femininas. O mito de Deirdre, que originalmente leva o nome dos guerreiros, e filhos de Uisliu (*The Exile of the Sons of Uisliu*), possui como principal personagem uma mulher, Deirdre. Esta característica foi mantida e revisada por Synge e Woods. Neste sentido, averiguamos aspectos acerca da caracterização das personagens femininas presentes em cada uma das peças, de modo comparativo com as presentes no mito. Para tanto, utilizamos a tradução de Thomas Kinsella, presente na obra *The Táin* (1969), *The Exile of the Sons of Uisliu*. As ações e os discursos das personagens foram examinados. Deste modo, utilizamos a hipótese de que as personagens femininas nas peças de Synge e Woods poderiam (ou não) ser caracterizadas como mulheres mais independentes e poderosas, se comparadas às suas versões tradicionais mitológicas. Para isso, utilizamos a teoria e crítica literária feminista,

estudos a respeito de poder e gênero, e principalmente, o conceito de *empowerment*. Nosso enfoque teve com base os escritos de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* (1949) e de Sandra Gilbert e Susan Gubar em *The Madwoman in the Attic* (1979).

PALAVRAS-CHAVE: Mitologia, mulher, Deirdre, *empowerment*, John M. Synge, Vincent Woods.

ABSTRACT

The work of deliverance from the ancient Irish literary tradition is a continuous process of re-signification and maintenance of all the collection of stories that represent the country's own identity. The mythical characters are present in the people's memories and are a source of inspiration for new readings and new adaptations. The work of mythological rereading became intense mainly during the Celtic Revival Movement, having as leading role the playwright William Butler Yeats. Inspired by the nationalist spirit from this period, John Millington Synge produced several plays regarding the celtic life and history, among them is *Deirdre of the Sorrows* (1910). Almost a century after Vincent Woods wrote *A Cry from Heaven* (2005), a play that is also shaped having the myth *The Exile of the Sons of Uisliu*, widely known as the myth of Deirdre, as source. This dissertation aimed to analyze one specificity regarding the Irish mythology, in other words, the fact that this traditions presents us with a wide amount of important female characters. The myth of Deirdre, that originally has the name of its warriors, and sons of Uisliu, has as the main character a woman, Deirdre. This feature was maintained and revised in a special manner by Synge and Woods. Thus, our goal was to research aspects of the female characterization present in each play, in a comparative manner with the same ones present in the myth. For such, Thomas Kinsella's translation, present in *The Táin* (1969), *The Exile of the Sons of Uisliu* was used. The female actions and speeches were examined, especially in dialogues with the male figure. Therefore, we worked with the hypothesis that the female characters in Vincent Woods's and Synge's plays could (or couldn't) have been characterized as independent and powerful women, if compared with their traditional mythological versions. Hence, we adopted the feminist literary critic and theory, the studies regarding power and gender, and mainly, the concept of *empowerment*. Our focus was established in the basis of the writings of Simone de Beauvoir

in *The Second Sex* (1949) and Sandra Gilbert and Susan Gubar in *The Madwoman in the Attic* (1979).

KEY-WORDS: Mythology, woman, Deirdre, *empowerment*, John M. Synge, Vincent Woods.

1. INTRODUÇÃO

Discorrer acerca do papel feminino na sociedade ocidental é um assunto recorrente. A emancipação feminina, que vem se processando no decorrer da história, permitiu a ascensão de trabalhos que tivessem como ponto central a importância da mulher na formação da civilização, sua luta em prol de uma sociedade mais igualitária, o processo de formação da identidade feminina, entre outros.

Temas advindos do universo feminino se tornaram frequente graças à consolidação do pensamento feminista e sua luta em busca do reconhecimento do valor da mulher em um mundo de tradição patriarcal. Sendo retratada, muitas vezes, a partir da visão masculina, a mulher teve sua identidade definida não por ela, mas pelo outro. O patriarcalismo entendia que existia uma superioridade com relação ao sexo masculino e que, ele, deveria ser o soberano, a autoridade. À mulher cabia o papel de subordinação, e sua função, portanto, deveria ser a de servir ao seu marido, ao seu pai, ou ao seu irmão. Em termos gerais, a tradição patriarcal tentava consolidar uma imagem de mulher passiva, obediente, fiel, e, principalmente, silenciada.

Conforme alguns grupos formados por mulheres começaram a despontar, exigindo maior participação social e política, o patriarcalismo, sistema de organização social que relega ao homem o papel de autoridade e ao sexo feminino o de obediência, paulatinamente, foi perdendo força. Entendemos que a ordem patriarcal, apesar de existir em um menor grau no mundo contemporâneo, ainda hoje se manifesta em algumas sociedades. No entanto, sua potência totalitária foi um tanto dissipada ao longo do tempo. O feminismo, nesta progressão, foi um dos responsáveis por esta mudança. Este movimento ganhou espaço e se consolidou como a luta em favor da concessão da liberdade para os sexos. Neste sentido, analisar o papel

da mulher na sociedade, sua emancipação e toda a problemática que envolve esta figura se tornou um fértil, e interessante projeto – tanto para as literaturas quanto para a sociologia, história entre outras disciplinas.

Neste sentido, esta dissertação analisa as personagens femininas caracterizadas na mitologia irlandesa e que, mais tarde, foram adaptadas para o teatro. O mito para o qual a pesquisa se debruça conta a história de uma trágica heroína, conhecida como *Deirdre of the Sorrows* – ou Deirdre dos pesares. Denominado *The Exile of the Sons of Usna* (O exílio dos filhos de Usna), a narrativa descreve a vida de Deirdre, mulher cuja beleza foi descrita em uma profecia como sendo a mais encantadora mulher de toda Irlanda. Seus encantos físicos seriam responsáveis pela destruição toda província de Ulster (Irlanda do Norte), pela queda do rei Conchobor e pela ruína do poderoso exército do reino, o *Red Branch*.

Inserido no Ciclo de Ulster, a antiga história de Deirdre descreve o exílio dos filhos de Usna, Naoise, Ainle e Ardan devido ao envolvimento amoroso entre o mais velho dos irmãos, Naoise e Deirdre, pretendida pelo rei Conchobor. Deirdre não só se recusou a casar com o rei, como fugiu com seu sobrinho, o mais forte guerreiro do *Red Branch*. A personagem feminina Deirdre é vista, na literatura irlandesa antiga, como um símbolo da rebeldia e da alma indomável que não aceita abdicar de sua liberdade e luta para realizar suas próprias escolhas.

A mitologia irlandesa, assim como a tradição folclórica e as antigas histórias advindas da tradição oral, foi resgatada pelo movimento modernista irlandês, também conhecido como *Irish Revival*, ou *Irish Renaissance*. Neste movimento de virada de século XX, diversos dramaturgos e escritores se engajaram no projeto de reescrever a literatura irlandesa, como forma de autoafirmação para a formação da identidade nacional. Foi neste contexto que a

história de Deirdre foi recuperada, tornando-se amplamente conhecida e reaparecendo nas páginas de dramaturgos como W. B. Yeats e George Russell (AE), por exemplo.

Influenciado pela corrente artística do *Irish Revival*, John Millington Synge reescreveu o mito de Deirdre em *Deirdre of the Sorrows*, em 1910. Alguns anos mais tarde, Vincent Woods atualizou o projeto do revivalismo no século XXI. Sua peça *A Cry from Heaven*, de 2005, também retrata a trágica narrativa de Deirdre. Estas são as duas peças analisadas nesta dissertação em paralelo com a tradução do mito de Thomas Kinsella, *The Exile of the Sons of Uisliu*, de 1969.

Neste sentido, a pesquisa busca examinar como a figura feminina foi descrita desde sua origem, ou seja, no mito de Deirdre, e no decorrer da história, em peças do início do século XX e XXI. O argumento era de ponderar sobre a caracterização das mulheres, neste caso, a partir da autoria masculina. A análise busca entender se estas figuras femininas foram descritas a partir da tradição da passividade e do silêncio, ou se, nelas, existe alguma manifestação de poder ou tomada de atitude. Esta suposição parte do princípio de que a personagem principal, Deirdre, foi considerada um símbolo da busca pela independência feminina, desde sua origem mitológica. Avaliamos se os autores, e tradutor, mantiveram o caráter obstinado, característico da personagem, ou se há mudanças na essência de Deirdre, e nas demais personagens femininas de sua história.

O primeiro capítulo visa apresentar um embasamento acerca dos movimentos feministas e da teoria crítica literária feminista ocidental. Deste modo, traçamos um breve histórico do papel feminino na sociedade desde a tradição do silêncio até a atualidade. Este panorama teve como intuito demonstrar como se deu a transição da mulher de um papel totalmente passivo e subordinado para uma figura mais engajada política e filosoficamente, e que demandava espaço na sociedade para manifestar sua participação e seus direitos de forma

ativa. Conforme afirma Pires (2003, p. 207), a definição do ‘ser mulher’ e ‘ser homem’, teve, a princípio, como parâmetro a constituição anatômica da figura masculina e feminina. A partir daí, surgiram as noções de gênero, que mais tarde se formalizou como campo de estudos teóricos, tendo como foco entender os modos com que os sexos se relacionam. Os estudos acerca do ser feminino se tornaram mais frequentes no século XX, impulsionados por obras como *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, de 1949. Mais tarde, como efeito da revolução do pensamento gerada pelos movimentos de contracultura da década de 1960, a chamada Segunda Onda do feminismo, segmento que visava à igualdade de direitos entre os sexos, teve como principal foco a questão do gênero e a crença em uma mudança nos papéis sociais enraizados em noções de poder e dominação. A presente dissertação tem como foco a figura feminina e a proposição de que estas personagens possam simbolizar a assertividade feminina e a resistência contra a imposição do poder masculino, utilizamos, assim, a teoria que explora justamente a questão da autoafirmação individual, ou seja, a teoria do *empowerment*.

O segundo capítulo aborda a mitologia irlandesa e, especificamente, o trabalho de resgate desta tradição, concretizado pelos escritores do *Irish Revival* (também conhecido como *Celtic Revival*, *Celtic Twilight* e *Celtic Renaissance*). A tradição literária irlandesa teve como berço a cultura Celta e suas antigas histórias advindas da oralidade. Estas histórias foram, mais tarde, registradas em manuscritos pelos monges cristãos por volta do século XII, o que permitiu a conservação desta riqueza literária. O mito de Deirdre, ou *The Exile of the Sons of Uisliu*, está inserido em um grupo de histórias denominado de Ciclo de Ulster. William Butler Yeats foi o principal artista a se engajar em um projeto de recuperação das histórias e do folclore antigo irlandês como forma de apresentar, aos irlandeses, uma cultura essencialmente nacional em detrimento da influencia inglesa devido ao sistema colonialista

que vigorava naquela época. Liderado por Yeats, John M. Synge, Sean O'Casey e Padraig Colum, o movimento de revivalismo irlandês teve como resultado a criação de instituições que visavam aprofundar questões acerca da tradição e da cultura Celta. Como resultado, surgiram o *Irish Literary Society*, em Londres, o *National Literary Society*, em Dublin, e o *National Theatre Society*, que mais tarde se tornou o renomado *Abbey Theatre*. Nele, peças como *The Countess Cathleen*, de Yeats e *The Heather Field*, de Edward Martyn, foram encenadas, assim como *Deirdre of the Sorrows* e *A Cry from Heaven*.

O terceiro capítulo fornece um panorama geral sobre as peças *Deirdre of the Sorrows* (1910), de Synge e *A Cry from Heaven* (2005), de Woods, além de dissertar sobre aspectos da arte dramática. A mitologia tem sido fonte inesgotável de inspiração para dramaturgos que se utilizam destas histórias clássicas remodelando-as com temas contemporâneos. Deste modo, demonstramos o modo com que Synge e Woods adaptaram o mito de Deirdre para os palcos irlandeses do século XX e XXI. As duas peças selecionadas, escritas em contextos de virada de séculos, são exemplos do trabalho criativo de adaptação no qual ambos Synge e Woods utilizaram temas universais como a velhice, o medo, o poder, o destino, entre outros, em um recorte contemporâneo a cada uma. Buscamos discorrer sobre as fontes utilizadas pelos dramaturgos no trabalho de adaptação do mito, suas razões e dificuldades em reescrevê-lo, bem como a temática que emerge de cada um. A discussão sobre aspectos acerca do teatro e construção dramática de Synge e Woods tiveram como propósito introduzir e analisar a temática das peças, para que mais tarde a pesquisa focalizasse a caracterização das personagens femininas.

Após a apresentação de aspectos da crítica literária feminista, a descrição dos movimentos e do conceito de *empowerment*, bem como da exposição da tradição mitológica irlandesa e do resgate do mito de Deirdre feito por Synge e Woods, o quarto capítulo

investiga as personagens femininas presentes no mito e nas peças citadas. Nosso argumento teve como base o artigo de Doyle (1999, p. 37-38), no qual ela defende que muitos escritores engajados no revivalismo irlandês tendiam a caracterizar Deirdre como a personificação da mulher passiva e extremamente bela que vive na expectativa de ser salva por um herói. A crítica afirma que a natureza rebelde e desobediente relativa à personagem, proveniente do mito, foi amenizada por escritores como Yeats e Russell. Utilizando a teoria de Simone de Beauvoir, em *The Second Sex* (1949) e de Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, em *The Madwoman in the Attic* (1979) discutimos se as personagens femininas em Synge e Woods, realmente, enquadram-se na condição da passividade, conforme ratificada por Doyle (1999), ou se elas apresentam uma mudança neste paradigma. A pesquisa trabalha com a hipótese de estes escritores terem subvertido a tradição do *Revival*, moldado suas personagens femininas como sendo dotadas de capacidade para operar diante das situações e manifestando independência com relação ao sexo masculino. Neste sentido, examinaremos se elas são capazes de fazer uso do *empowerment* sendo figuras ativas, e não impotentes, diante dos infortúnios de suas vidas.

2. Sobre a história das mulheres, o engajamento político-literário feminino e o conceito de *empowerment*

2.1 O espaço histórico social da mulher

A história da mulher foi considerada desimportante pelo fato de que elas, durante muito tempo, não foram permitidas atuar como agentes ou sujeitos históricos. Sendo assim, torna-se possível dizer que a narrativa Histórica da vida feminina trata-se de um terreno recente, se compararmos à História da Humanidade ou dos Homens. Isso deve-se ao fato de que, antes, poucos eram os que se interessavam a estudar e manter documentos históricos sobre esta parte da população. Deste modo, os movimentos que se interessaram a entender a condição feminina durante os tempos surgiram em larga escala, e de modo organizado, no final do século XIX e em meados do início do século XX.

No entanto, existiram mulheres que, no decorrer dos tempos, lutaram contra a condição opressora do patriarcalismo deixando, destemodo, suas marcas na História. Estas mulheres influenciaram centenas de gerações que começaram a buscar uma alternativa à marginalidade que lhes era relegada. Foram estas figuras que possibilitaram uma mudança no paradigma social do mundo Ocidental. Contudo, esta caminhada em busca de uma condição mais igualitária para os sexos foi, e tem sido, uma longa e árdua batalha.

Entender o papel e o espaço social ocupado pela mulher, no decorrer da história, significa adentrar um campo de estudo nebuloso, dominado por controvérsias e ambiguidades. Tanto a história quanto a literatura, ou seja, narrativas que nos permitem entender e interpretar o mundo, foram por dezenas de séculos feitas, em grande parte, por e

para os homens. Esta afirmação não nega a existência de mulheres fortes que lutaram contra o sistema patriarcal ocupando a posição de escritoras e historiadoras e escrevendo suas histórias no decorrer dos tempos. Mas, devido à força da repressão masculina, durante um longo período grande parte da produção intelectual era feita, essencialmente, pelos homens. Como toda visão totalizadora tende a ser prejudicial, os estudos feministas vieram com a tentativa de se contar uma nova história de outro ponto de vista. Para tanto, pensamentos arraigados em uma cultura machista tradicional tiveram de ser questionados e destruídos para que, assim, novas formas de se pensar emergissem. Conforme Dias (1992, p. 39, apud Bernstein, 1983) afirma os estudos da mulher na sociedade “pressupõe soterradas as balizas epistemológicas tradicionais, como o Sujeito humano universal, a Verdade, a Razão, que norteavam as Ciências Humanas no século passado”. Neste sentido, estabelecer o lugar da mulher na história é, ao mesmo tempo, reconhecer e enfrentar ideologias pré-definidas adotando, assim, uma posição desconfiada das narrativas que contam a história da humanidade somente a partir de um ponto de vista.

O papel feminino no espaço sócio histórico pode ser definido a partir da herança do silêncio. Desde a antiguidade grega, e provavelmente muito antes disso, a posição feminina naquela sociedade era similar a dos escravos. Tendo como função primordial a reprodução, sua vida se resumia em criar os filhos e produzir o necessário para a subsistência de seu marido e família. Mesmo dentro de casa, sua palavra não tinha força, pois seu papel existia a partir da subordinação a seu marido, pai ou irmão. Dentro desta divisão de trabalhos, a mulher era responsável pela casa enquanto o homem se ocupava com questões de ‘maior importância’ - como o comércio, a educação, filosofia, política entre outras. Podemos afirmar que este foi o início da separação do espaço social entre público e privado.

Esta divisão entre o público e o privado tendia a relacionar os espaços e papéis sociais como categorias estanques e inquestionáveis. A relação de dominação masculina em conjunção com a sujeição feminina se fazia bastante notável dentro desta divisão advinda do mundo patriarcal. Sendo assim, cabia à mulher somente se ocupar dos afazeres que se limitavam à manutenção do ambiente doméstico e ao homem praticar as múltiplas capacidades humanas fora dele, no espaço público, como o exercício de trabalhar, pensar, questionar e assim por diante (ALVES, B. M.; PITANGUY, J., 1985, p.12). Foi dentro deste contexto da sociedade grega que nasceu a distinção entre as esferas privadas, ou seja, onde as relações com outros seres eram permeadas pela produção material de subsistência, e públicas, nas quais homens eram livres para saírem de suas famílias e se juntarem aos semelhantes em torno de um mundo baseado no poder da palavra, o mundo político e artístico.

A dicotomia entre as esferas públicas e privadas foram utilizadas posteriormente para explicar a relação de dominação masculina sob o sexo feminino e seus desdobramentos. Neste sentido, emergiram os estudos que tinham como objetivo descrever e entender as divisões das estruturas sociais com base na diferença dos sexos, bem como na dominação de um pelo outro. Sob a condição passiva e inferior relegada à mulher, Pires (2003, p. 207) defende que

o parâmetro de padrão anatômico, físico e psicológico masculino. Toda carga histórica de valores e comportamentos diferenciados e discriminatórios entre homens e mulheres fundou o que se convencionou chamar *relações de gênero*, constituídas e perpetuadas social e economicamente e determinadas pela cultura e pela história.

Destemodo, na medida em que os estudos acerca do sujeito feminino começaram a emergir esporadicamente no século XIX, e com mais vigor no XX, um novo campo teórico

surgiu com o intuito de entender o funcionamento das relações entre os sexos e de pensar as relações de poder que os subjazem. É dentro deste espectro que se enquadram os estudos de gênero, surgidos a partir de obras de Mary Wollstonecraft (1792), John Stuart Mill (1869) e Simone de Beauvoir (1949), por exemplo.

Dentro do domínio dos estudos feministas, a discussão sobre a questão do gênero aborda a transição feminina entre as chamadas esferas privadas e públicas. Assim, os estudos de gênero demonstram como, no decorrer dos tempos, não só é possível verificar uma progressiva participação e influência feminina no domínio público, como também seu valor e a importância de seu desempenho no mundo das letras, da política e das artes.

Conforme afirma Louro (1995 apud Confortin 2003, p. 109)

O conceito de gênero tem o objetivo de chamar a atenção sobre a construção social dos sexos, sobre a produção do feminino e do masculino, não como algo dado e pronto no momento do nascimento, mas como um processo que se dá ao longo de toda a vida e vai fazendo com que as pessoas, os sujeitos, se tornem homens e mulheres de formas muito diversificadas, sempre de acordo com o que aquela sociedade, aquele momento histórico, a sua cultura, as suas relações éticas, religiosas, de classe consideram, permitem e possibilitam. Nessa visão, concebe-se a produção do masculino e do feminino, simultaneamente.

Neste sentido, não apenas os estudos relacionados à questão de gênero e suas relações começaram a despontar. As formas de representações femininas, no decorrer do tempo, foram resgatadas e reconstruídas com o intuito de se formalizar uma verdadeira identidade feminina. Este sujeito feminino que surgia reivindicava sua posição de agente e almejava sua valorização perante a uma sociedade mais igualitária para os sexos. Em seguida, o enfoque dado é com relação a esta escalada social da figura feminina em busca de seus direitos como seres humanos. Assim, o esforço foi de descrever a caminhada feminina e o engajamento político-social que refletiu este movimento conhecido como Feminismo.

2.2 Escritos teóricos e literários femininos: a emergência do(s)

Feminismo(s) : Os primórdios do Feminismo

Como um movimento político-social, o feminismo define-se a partir da crença pela busca da igualdade entre os sexos, além de visar, sempre, a minimização da visão sexista e a transformação da sociedade. A caminhada histórica do feminismo fez deste um movimento de caráter múltiplo. Neste sentido, é possível utilizar a denominação feminismos ao invés da forma no singular. Segundo Bonnici (2007, p.87) os feminismos são “grupos formadores de consciência que moldam os temas políticos do feminismo contemporâneo, cuja pressão influencia decisões políticas para uma igualdade entre os sexos”.

Na Idade Média, a participação feminina nas atividades produtivas era relativamente alta. Conforme aponta Alves e Pitanguy (1985, p. 16) devido às constantes e longas viagens, o contingente feminino neste período era maior do que o masculino. Assim, na ausência dos homens, eram as mulheres quem assumiam as atividades produtivas e os negócios de família. Mulheres exerciam tarefas consideradas masculinas, como a serralheria ou carpintaria além de atividades voltadas para seu cotidiano como a tecelagem e o artesanato. No entanto, o trabalho feminino recebia remuneração inferior à masculina e esta desvalorização provocou uma hostilidade nos trabalhadores masculinos devido à competitividade. Este foi o início de uma série de restrições com relação à participação da mulher no mercado de trabalho, que se estendeu durante os séculos seguintes, chegando a momentos em que a participação feminina no espaço público como força motora se tornasse praticamente irrisória.

Quando voltamos nosso olhar para a História, encontramos diversos exemplos de mulheres que se destacaram pela luta em prol dos direitos femininos. Um exemplo pode ser visto ainda no século XIV quando Christine de Pisa, escritora francesa, tornou-se a primeira mulher intitulada poeta oficial da corte (ALVES & PITANGUY, 1985, p. 18). Pisa argumentava a favor da necessidade de se prover o mesmo tipo de educação tanto para meninos quanto para meninas. Seu nome é lembrado até hoje como uma das primeiras feministas devido ao modo pelo qual seu discurso se articulava em torno da defesa dos direitos das mulheres.

Avançando um pouco no tempo, no contexto do século XVII, os Estados Unidos viviam a expansão de sua atividade manufatureira e a expansão do comércio. Tratava-se do início do capitalismo e ascensão de ideias voltadas para a razão e a ciência. Dentro desta conjuntura, a figura de Ann Hutchinson emergia. Vista como uma das primeiras vozes femininas da história Americana, Hutchinson reunia pessoas em uma comunidade religiosa com o objetivo de pregar que homens e mulheres eram seres criados iguais por Deus. Por viver em um século no qual a sugestão de igualdades de direitos entre os sexos era intolerável, foi considerada ‘mais um marido do que esposa’, e, inevitavelmente, devido às suas ideias e atitudes, condenada à morte em 1637 (ALVES & PITANGUY, 1985, p. 30).

O século seguinte, conhecido como período das Luzes, iniciou um processo libertário de consciência individual e participação política do cidadão com relação ao Estado. Na França, tratava-se do período das revoluções responsáveis por levar milhares de pessoas para as ruas, entre estas, mulheres. Como um grupo que, como tantos outros, visava participação ativa na política, algumas mulheres se dirigiram à Assembleia francesa reivindicando mudanças na legislação matrimonial. Uma das líderes deste movimento é Marie Olympe Gouges. Seu texto, publicado em 1791, *Os direitos da mulher*, defendia que mulheres e

homens possuem direitos iguais com relação à liberdade, propriedade, segurança e resistência à opressão. Era do início do desenvolvimento feminista como prática de ação política organizada. No entanto, esta participação da mulher na vida pública deste período revolucionário foi logo reprimida. De acordo com Alves & Pitanguy (1985, p. 35), Gouges foi guilhotinada em 1793 e, em 1795, surgiu um decreto da Assembleia Nacional no qual

decreta-se que todas as mulheres se retirarão, até ordem contrária, a seus respectivos domicílios. Aquelas que, uma hora após a publicação do presente decreto estiverem nas ruas, agrupadas em número maior que cinco, serão dispersadas por força das armas e presas até que a tranquilidade pública retorne em Paris.

Fechava-se, destemodo, o acesso da mulher à participação na esfera pública. Assim, era restrito à mulher o espaço doméstico, o mundo interno e, ao homem, a vida pública e externa. As relações definidas dentro das casas simbolizavam a mesma relação de poder do masculino sobre o feminino nos domínios sociais. Segundo Zolin (2009, p. 217), “a esfera privada acaba sendo uma extensão da esfera pública, ambas são construídas sobre o alicerce da política, baseados nas relações de poder”.

Em 1792, Mary Wollstonecraft, na Inglaterra, utilizou as reivindicações dos ideais da Revolução Francesa, em particular os princípios rousseauianos, que dizem respeito aos “direitos naturais do indivíduo”, para escrever *A Vindication of the Rights of Woman* [As reivindicações dos direitos da mulher]. Wollstonecraft defendia que a inferioridade da mulher seria resultado da falta de educação formal para as meninas. Destemodo, ela propôs maior oferta de oportunidades de educação efetiva para elas, com o intuito de proporcionar a mesma formação intelectual e física tanto para meninos quanto para meninas. No Brasil, a

obra citada inspirou a abolicionista Nísia Floresta a publicar *Direito das mulheres e injustiças dos homens* em (1832), o primeiro livro feminista brasileiro.

2.3 Primeira Onda Feminista

Foi durante o século XIX com a consolidação do sistema capitalista, o desenvolvimento tecnológico e a introdução dos maquinários que se iniciou uma intensa demanda de mão-de-obra feminina no mercado de trabalho. Nas fábricas, o contingente feminino operário crescia. Este contexto tornou-se bastante favorável para o desenvolvimento mais organizado do feminismo como movimento político. As reivindicações das mulheres trabalhadoras por salários iguais e menor jornada de trabalho, o movimento sufragista e campanhas pela igualdade legislativa marcaram o estabelecimento da luta feminina no âmbito político e social.

A condição subalterna da mulher inglesa que vigorava na era Vitoriana (1832-1901) foi marcada pelo argumento da suposta inferioridade intelectual feminina. De acordo com um estudo da época, a defesa acerca da incapacidade de aprendizado por parte da mulher era explicado se comparado o peso do cérebro masculino (1,60 kg) em relação ao feminino (1,22 kg). Neste sentido, a mulher que ousasse cultivar sua inteligência para além dos horizontes do ambiente que lhe era relegado, o doméstico, estaria violando a tradição e as leis da natureza. As mulheres, desta época, deveriam ser valorizadas por seu caráter “inerente”, ou seja, pela ternura, inocência, amor ao lar e submissão (BONICCI, 2007, p. 218).

Em dado período, as mulheres possuíam, basicamente, dois estatutos. De um lado existiam as advindas da classe social mais baixa, sem nenhum tempo para o lazer, que

trabalhavam em fábricas, como domésticas, ou babás. E, do outro, as mulheres provenientes da aristocracia cujo lazer e ócio eram as únicas ocupações. Segundo Zolin (2009, p. 221), a oposição era erigida por dois opostos, ou seja, de acordo com uma frente de valor ideológico ou a partir da necessidade de sobrevivência. Zolin (2009, p. 221, apud ABRAMS, 1979) declara que esta situação serviria como desencadeadora para o movimento feminista na Inglaterra. Segundo a autora

a partir de 1850, começaram a ser encaminhadas às autoridades petições advogando o status legal da mulher, como o direito ao voto, obtido em 1928; demandas solicitando permissão para as mulheres casadas gerirem seus bens [...]; campanhas contra a Lei das doenças contagiosas (*Contagious diseases acts*, 1864), que exigia exames médicos de mulheres suspeitas de serem prostitutas; além de obras feministas que deram continuidade ao primeiro argumento pelos direitos da mulher, escrito no final do século XVIII por Wollstonecraft. É o caso, por exemplo, de *The Subjects of Women* (1869), de John Stuart Mill, e de *The Enfranchisement of Women*, de Harriet Taylor, que, partindo de argumentos utilitaristas e liberais por uma sociedade que considerasse o interesse de todos e, ao mesmo tempo, os protegesse, põem em cheque crenças estabelecidas há muito tempo acerca do papel da mulher na sociedade como aquelas relacionadas a desigualdades na esfera política, na vida econômica, na educação etc. O direito ao voto é tomado como uma das principais bandeiras, já que consiste no mecanismo por meio do qual outras reformas poderiam vir a se conseguidas.

Já nos Estados Unidos, a primeira onda feminista foi iniciada em 1840, dedicada à abolição da escravidão e à representação feminina no Congresso dos Estados Unidos como inferência dos princípios da Declaração da Independência. Para Bonnici (2007, p. 220) alguns fatores marcantes do século XIX americano fizeram a mulher adquirir um status de relativa igualdade perante o homem. Entre eles, podemos citar a participação da mulher na ocidentalização da fronteira, na urbanização e na industrialização dos EUA na virada do século XIX para XX, a contribuição feminina na I Guerra Mundial (ocupando cargos masculinos, uma vez que os homens estavam ausentes), entre outros. No entanto, assim como

na Inglaterra, o processo para o sufrágio feminino nos EUA foi um período longo e sofrido. Iniciado enquanto movimento por volta de 1848, paralelamente à abolição da escravidão, inúmeras convenções, abaixo-assinados e campanhas de teor violento foram necessários até que em 1920 foi ratificada a 19ª Emenda Constitucional concedendo votos às mulheres. Entre as obras da literatura norte-americana que representaram a mulher em busca de seu processo de formação de identidade e de reivindicação por seus direitos podemos citar: *A letra escarlate* (1850) de Nathaniel Hawthorne, *Sister Carrie* (1900), de Theodore Dreiser, e *O grande Gatsby* (1925), de Francis Scott Fitzgerald.

No Brasil, o movimento sufragista não teve caráter de luta das massas como aconteceu na Inglaterra e nos Estados Unidos. Somente em 1910, quando Deolinda Daltro fundou, no Rio de Janeiro, o Partido Republicano Feminino, levantando o debate sobre o voto feminino que assunto começou a ser retomado na agenda do país. Bertha Luz, nove anos depois, fundou a Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher, movimento que também levantava a bandeira do sufrágio no Brasil. O primeiro estado a conceder direito de voto à mulher foi o Rio Grande do Norte, com o presidente Juvenal Lamartine, em 1927, o que acelerou o processo e provocou diversos debates em torno do assunto. Quando o presidente Getúlio Vargas promulgou um decreto-lei dando o direito oficial de voto às mulheres brasileiras, em 1932, o ato já havia sendo exercido em dez estados no país (ALVES & PITANGUY, 1985, p. 47).

Na literatura, uma das consequências da primeira onda do Feminismo, foi o aumento do número de escritoras mulheres, profissão até então exclusiva do sexo masculino. Para que seus trabalhos pudessem circular livremente, muitas mulheres se viram obrigadas a adotar pseudônimos para publicar seus escritos. Entre elas, podemos citar George Eliot (que na

verdade era Mary Ann Evans), autora de *Middlemarch*; ou George Sand, pseudônimo da francesa Amandine Aurore Lucile Dupin, autora de *Valentine*.

A precursora da crítica feminista, neste sentido, foi a escritora e ensaísta inglesa Virginia Woolf. Em sua obra *A Room of One's Own* (1929), Woolf defende que, para se tornar escritora, a mulher necessitaria ter “um teto todo seu”, como sugere o título de sua obra. Segundo ela, seria ideal que as mulheres tivessem condições financeiras que lhes garantissem independência. Destemodo, elas poderiam ser livres para trabalharem em paz e produzirem seus trabalhos intelectuais. De acordo com Woolf, as mulheres nascidas em séculos anteriores dotadas de talento para as letras teriam sido eternas descontentes e infelizes, uma vez que, desprovidas de estudo e oportunidades de viajar ou aprender, teriam sido resignadas ao papel de esposas, filhas e “donas do lar”. Um interessante exemplo disso é dado por Woolf quando esta alega que caso Shakespeare tivesse tido uma irmã dotada de semelhante talento esta teria tido um fim trágico, como o suicídio ou a loucura, pois, naturalmente, não teria sido mandada à escola nem tido a oportunidade de desenvolver sua aptidão literária (ZOLIN, 2009, p. 222).

A ensaísta também aborda aspectos da literatura de autoria feminina. Para Woolf, a ficção feminina estava impregnada de ressentimento, o que acabava por prejudicar a qualidade das obras. Algumas esparsas escritoras do século XVII provenientes da aristocracia, dentre elas Anne Finch Winchilsea e Margaret Newcastle, começaram a produzir obras carregadas de tom amargo e marcadas pelo ódio que carregavam com relação ao sexo masculino. Woolf alega que essa produção servia de empecilho para o nascimento de uma literatura feminina de grande valor. No entanto, Woolf (1985, p. 87 apud ZOLIN, 2009, p. 223) defende o trabalho literário destas mulheres salientando que

sem aquelas precursoras, Jane Austen e as Brontës e George Eliot não teriam tido maior possibilidade de escrever do que teria Shakespeare sem Marlowe, ou Marlowe sem Chaucer, ou Chaucer sem aqueles poetas esquecidos que prepararam o terreno e domaram a selvageria natural da língua. As obras-primas não são frutos isolados e solitários; são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo das pessoas, de modo que a experiência da massa esta por trás da voz isolada.

Com o crescimento e valorização da produção literária feminina, a mulher começava a construir não só seu espaço simbólico, mas também profissional, uma vez que a literatura começou a ser vista como possibilidade. Destemodo, sua participação da economia, e sua força de trabalho se tornavam cada vez mais presentes nas fábricas e no comércio. Dentro deste âmbito, o sufrágio se foi um marco histórico por conceder direitos políticos ao grupo feminino. A primeira onda Feminista possibilitou a entrada da mulher na sociedade ocidental, paulatinamente, conferindo-lhe condições inéditas com relação ao trabalho, à atividade civil e doméstica. Mesmo assim, o questionamento da condição feminina prosseguia para além do voto.

2.4 Segunda Onda Feminista

A discussão na qual a Segunda Onda Feminista se encontrava pode ser vista como uma continuação das reivindicações das *suffragettes* - militantes que lutaram pelo sufrágio – mas, agora a temática feminista era dotada de um novo tom. Impulsionado pelos movimentos de contracultura, ou seja, pelas reivindicações e contestação do caráter político, cultural e social que vigorava no mundo ocidental até então, o feminismo na década de 1960 – 1970 passava a reclamar, de modo mais ativo, contra a discriminação sexual e a favor igualdade

entre os sexos. As mulheres deste movimento reivindicaram participação na sociedade de modo mais empenhado. Um dos fatores que proporcionaram uma luta mais organizada e fortalecida, sem dúvida, foi o maior acesso feminino à educação, principalmente, a partir da metade do século XX. O direito à educação, a abertura do mercado de trabalho somados ao espírito contestador e revolucionário da década de sessenta fizeram esta etapa do movimento feminista ser, muito provavelmente, a mais forte de todas. Levando em consideração o intenso engajamento desta nova onda feminista, fortalecida pelo sufrágio, em adição às novas demandas que se processariam nas décadas citadas, tornava-se inevitável perceber o valor social e histórico, e também político deste movimento.

Na medida em que grupos até então silenciados e à margem da sociedade cultural começaram a emergir, novas perspectivas de mundo, a dos negros, das mulheres, de populações de países ex-colonizados, entre outros, começaram a querer contar suas histórias, suas versões para ela, e demonstrar sua subjetividade artística. Neste sentido e dentro de determinado contexto, novas formas de identidade surgiam ganhando cada vez mais força para reivindicar seus direitos e espaço.

Neste sentido, um dos empenhos do feminismo, em particular, era o de se preocupar em representar e recriar uma identidade de sexo para que os indivíduos sociais não tivessem que se adaptar a modelos hierarquizados e pré-estabelecidos. Os estereótipos do que deveria ser “feminino” ou “masculino” careciam de ser desconstruídos, para que, assim, estas qualidades pudessem se tornar intrínsecas do ser humano, de modo global.

Foi a partir deste raciocínio em que se iniciaram as discussões frequentes acerca do gênero. Bonicci (2007, p. 126) define gênero como sendo o modo com o qual a “cultura vê a mulher (e o homem) e como esta é construída culturalmente”. Assim definido, podemos dizer que o gênero é um conceito que abre espaço ao caráter sócio-histórico-cultural das distinções

entre os sexos, destemodo, o gênero independe da condição biológica dos sexos, ele é uma condição socialmente construída. Este argumento vai de acordo com o que pregava Beauvoir (1980 p. 249, apud BONNICI 2007, p. 126) quando afirmou que “a mulher não nasce mulher; ela se faz mulher”.

O feminismo da Segunda Onda enfatizava a discussão acerca do gênero, pois acreditava que somente uma mudança drástica nos papéis socialmente construídos de gênero seria a maneira de uma possível inversão na relação de poder existente entre o sexo masculino e feminino. Sobre isso, Hall (1999, p. 45) comenta: o “feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a ‘Humanidade’, substituindo-a pela *questão da diferença sexual*”, o que resgata questões de hierarquização do contrato social e a divisão desigual de poder.

Uma das principais afirmações dos movimentos femininos de libertação das mulheres era que *o privado é político* (FREEMAN, 1975 apud SCHWEBEL 2009, p. 144), como já mencionamos. A crítica feminista começou a se desenvolver, de modo intenso, após a publicação de uma obra que carrega esta ideia em seu título, trata-se de *Sexual Politics* (1970), de Kate Millet. Nela, a escritora discorre sobre a discriminação sexual das mulheres num enfoque, obviamente, político.

Kate Millet analisa a literatura feita por homens e mulheres que caracterizavam as heroínas como personagens secundárias e subordinadas. Nas obras, a mulher era subalterna e inferior à figura masculina, o que remetia a relação de poder estabelecida socialmente. Millet ataca os estudos sociais que tomam estas especificações como características próprias dos papéis naturais femininos (ZOLIN, 2009, p.226). Sete anos mais tarde, Susan Gubar e Sandra Gilbert publicam *The Madwoman in The Attic* (1979), defendendo aspectos similares à obra de Millet. Analisando a literatura feita por mulheres no século XIX, como Jane Austen, Mary

Shelley, Emily Brontë e outras, as críticas refletem sobre as personagens femininas, caracterizando-as seja como a alegoria do “anjo” ou do “monstro”. Elas utilizam a figura *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, partindo da análise de Bertha, a esposa “louca” de Rochester – que é mantida trancada no sótão. O argumento é: as escritoras de tais obras poderiam ter sido influenciadas pela escrita de autoria masculina, mas que somente esta dualidade estanque nas quais as personagens femininas eram moldadas não era suficiente para refletir acerca da complexa personalidade das mulheres. Gubar e Gilbert (1979) defendem que a escrita feminina traz imagens e símbolos sutis de crítica à sociedade machista. Assim, a literatura feminina deveria recriar os modos de representar suas personagens, possibilitando o surgimento de um campo criativo que diferenciassse da produção conhecida até então, substancialmente masculina.

Neste contexto, a obra de Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, [O segundo sexo], de 1949, reúne as ideias que estavam sendo defendidas por estas mulheres. *The Second Sex*, por sua vez, também faz um trabalho de reexame da literatura de mulheres do passado e do presente. Sua análise é produzida em relação aos estereótipos masculinos e femininos e a semelhança da escrita com cada gênero. Este último conceito é de suma importância nos escritos de Beauvoir. Como já citado, de acordo com Beauvoir o sexo feminino é uma construção social. Sobre isso, Bonnici (2007, p. 31) esclarece:

segundo Beauvoir, quando uma mulher se define, ela diz “Sou uma mulher”. Como o termo “homem”, não o termo “mulher”, define a humanidade (homens e mulheres), fica evidente a assimetria existente entre o masculino e o feminino. Em diáspora entre os homens, as mulheres não têm uma história a parte e nenhuma solidariedade natural há entre elas, já que nunca se uniram contra o patriarcalismo como outros grupos oprimidos o fizeram contra o opressor. O homem é o Ser; a mulher é o Outro. O resultado é a hegemonia masculina, a qual durante séculos foi garantida por todos.

Assim, os papéis feminino e masculino como foram categorizados no decorrer do tempo e a subalternidade da mulher com relação ao homem são vistas por Beauvoir como, não somente perpetuado pela condição masculina, mas também, pela permissão feminina.

O feminismo, a partir da Segunda Onda, começava a se segmentar buscando atender a demanda de grupos distintos. O movimento foi levado a se dividir em muitos outros, mas os principais segmentos se relacionariam a pontos estratégicos políticos. Sendo assim, surgiram o feminismo radical, o socialista e o liberal. Observemos o quadro a seguir:

Feminismo radical (dois sentidos)	1) Tendência do feminismo que, inspirada em Beauvoir, toma a divisão sexual, e não a de classe, como central na análise do social. A luta pela libertação da mulher dirige-se ao combate de seu papel como reprodutora (gestação, criação e educação dos filhos). 2) Tendência do feminismo que, aliada à desconstrução de Derrida, visa destruir a supremacia masculina, por meio da desconstrução das oposições binárias que mantêm a dominação das mulheres pelos homens. Isto porque entende-se que as referidas oposições nada mais são do que linguagem, e a linguagem exorbita a realidade. Ao desconstruir a oposição binária homem x mulher, essa facção do feminismo coloca no seu lugar o andrógino, o ser humano acima das diferenças de sexo.
Feminismo Liberal	Tendência do feminismo que atribui a causa da opressão feminina à ausência de igualdade de direitos entre os sexos; em vista disso, defende uma sociedade em que homens e mulheres tenham oportunidades iguais perante a legislação.
Feminismo Socialista	Tendência do feminismo que parte da premissa de que todos os antagonismos sociais passam pela questão da hierarquia de classes, onde se localizam todas as relações de poder. Nesse sentido, essa facção defende a tese de que a libertação feminina esta atrelada a uma sociedade socialista, em que os princípios igualitários se estendam à sociedade como um todo.

Quadro 1. As principais facções do movimento feminista (In: ZOLIN, 2009, p. 223)

A fragmentação do movimento feminista começou a explorar as diferenças entre as mulheres e, também, as distintas abordagens ideológicas dos grupos. O ponto em comum entre os segmentos era a reflexão e o diálogo como forma de legitimar noções de realidade e

verdade, sendo assim, dois grandes blocos surgiram dividindo a crítica literária feminista, uma de origem anglo-americana e outra de origem francesa.

2.5 Crítica Feminista Anglo-Americana

As discussões acerca da representação da mulher levaram a uma divisão, como dito acima, dos estudos em dois campos epistemológicos, uma linha anglo-americana e outra de origem francesa. A crítica a qual apresentamos neste segmento preocupa-se em ponderar sobre questões que cercam a representação feminina no sentido político e pragmático. Trata-se de uma visão focada na identidade feminina a partir de uma realidade ideológica patriarcal. As feministas desta linha buscam denunciar o domínio machista levando em consideração, em especial, o cânone literário, a produção e crítica tradicional na literatura. Numa tentativa de distinguir a representação feminina a partir de uma literatura que era feita quase exclusivamente por homens, esta visão feminista quer resgatar o trabalho de escritoras excluídas da tradição literária. Elas propõem uma revisão do cânone e incentivam a produção de autoria feminina, para que, assim, instaure-se uma nova tradição literária, uma que inclua a mulher em sua história.

Um importante nome dentro deste contexto é o da inglesa Elaine Showalter. Zolin (2009, p. 229) informa que a crítica sistematizou os estudos sobre a mulher e literatura, de modo a dividir a crítica em dois polos, a “crítica feminista”, dedicada a mulheres vistas como leitoras e ocupando-se da análise dos estereótipos femininos, do sexismo subjacente à crítica tradicional e da pouca representatividade da mulher na história literária; e o que ela chama de “ginocrítica”, ou seja, aquela linha dedicada a mulheres como escritoras, sendo assim um

estudo crítico de e por mulheres. Showalter defende que a escrita de autoria feminina se processa de modo diferente da mesma feita por homens. Deste modo, a linguagem, os temas, o uso de metáforas e outras técnicas literárias são particulares a sua condição sexual.

Destemodo, podemos sistematizar as diferenças entre as duas visões críticas:

Crítica feminista	A mulher como leitora: 1. Análise dos estereótipos femininos na literatura canônica; 2. Análise do sexismo subjacente à crítica literária tradicional; 3. Análise da pouca representatividade da mulher na história literária.
Ginocrítica	A mulher como escritora: 1. Estudo da história, do estilo, dos temas, gêneros e da estrutura dos textos literários de autoria feminina; 2. Estudo da psicodinâmica da criatividade feminina; 3. Estudo da trajetória da carreira literária da mulher, tanto individual quanto coletiva; 4. Estudo da evolução e das leis da tradição literária de mulheres.

Quadro 2. Os estágios da crítica literária feminista segundo Elaine Showalter (1994).

(In: __ZOLIN, 2009, p. 230)

Showalter (1994, p. 31) afirma que a crítica feminista inglesa incorpora, também, “o feminismo francês e a teoria marxista, mas é tradicionalmente orientada para a interpretação textual, move-se também para um foco na escrita das mulheres”. Ela defende que todas as críticas acabam por tornarem-se ginocêntricas, de modo que, buscam, da mesma forma, encontrar terminologias adequadas para resgatar o feminino de associações estereotipadas com a inferioridade. Showalter cita Meyer Spacks em *The Female Imagination* (1975) como sendo uma das primeiras críticas acadêmicas a perceber uma transição na visão androcêntrica (centralizada no homem) para a ginocêntrica. Neste sentido, Spacks, de acordo com

Showalter, inaugura um novo período na história crítica feminista, por questionar como os escritos femininos haviam se manifestado de modos diferentes. Segundo Showalter (1994, p. 30):

Em livros como o de Ellen Moers, *Literary Women* (1976), o meu próprio, *A Literature of their Own* (1977), o de Nina Baym, *Women's Fiction* (1978), o de Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979), e o de Margaret Homans, *Women Writers and Poetic Identity* (1980) e em centenas de ensaios e trabalhos, os escritos das mulheres afirmaram-se com projeto central no estudo literário feminista.

Neste sentido, a crítica anglo-americana preocupa-se em cruzar diversos aspectos com a escrita feminina, ou seja, a escrita da mulher e seu corpo, a linguagem da mulher, sua psique, a cultura de seu ponto de vista. Enfim, o esforço visa demonstrar a crítica feminista que havia se instaurado e desejava alcançar um patamar de igualdade e homogeneidade dos textos num status onde o gênero estaria neutro não se torna possível, pois a escrita feminina é carregada de particularidades e estilos próprios. Esta visão busca rever o cânone reestruturar a literatura, de modo a inserir a mulher dentro de seu âmbito.

2.6 Crítica Feminista Francesa

A vertente francesa, diferentemente da anglo-americana, não se fixa somente no campo literário, mas utiliza teorias como a psicanálise, linguística e a semiótica para identificar uma linguagem que seria característica do gênero feminino. O pressuposto desta linha parte da questão dos papéis tradicionais de gênero masculino e feminino para se pensar as diferenças sexuais. Assim, esta crítica entende o construto da diferença sexual como

resultado da intersecção entre o contexto social sobre o psicológico do indivíduo. Nesta progressão, o feminismo francês pensa na possível construção e identificação da “subjetividade feminina”. Tendo a psicanálise como ponto de partida, pretende trabalhar com noções de inconsciente como modo de trazer à tona possibilidades sobre o reconhecimento na construção de um sujeito e uma identidade feminina.

A base desta teoria advém da consolidação do pensamento pós-estruturalista de Derrida e Lacan, e tem dois conceitos, principalmente, a *différance* e o *imaginário*. A *différance* tem origem na teoria da desconstrução de Derrida que propõe a desconstrução da lógica binária e serve como base da crítica feminista radical. Já o *imaginário* é proposto por Lacan e vê as relações a partir de uma fase conhecida como pré-edipiana, ou pré-simbólica. Este conceito também visa a definição de uma *écriture féminine*, ou seja, o reconhecimento de uma escritura que seria singularmente feminina. Hollanda (1994, p. 11) define que esta crítica busca investigar as ligações entre sexualidade e textualidade, bem como examinar o campo de articulações do desejo na linguagem.

O trabalho da francesa Luce Irigaray é de grande importância por investigar a relação da textualidade com a sexualidade e de determinar o campo de articulação do desejo na linguagem. A escrita feminina passa a ser o espaço aberto para se pensar a noção do feminino o “lôcus” da errância, da falta e do silêncio (HOLLANDA, 1994, p. 11-12).

Outro expoente nesta linha é Simone de Beauvoir, teórica já apresentada aqui. Com uma base existencialista, Beauvoir propõe pensar sobre a condição subalterna de opressão que fora imposta sob a figura feminina na cultura ocidental. Na obra já citada, *The Second Sex* (1949), Beauvoir oferece uma teoria sobre a posição da mulher e do homem na cultura. Segundo ela, a situação da mulher na sociedade é resultado de sua condição biológica. Os fatos de a mulher ser mãe e dar à luz são algumas das razões que a impede de se afirmar lado

a lado perante o homem, ela não pode se ausentar ou realizar trabalhos pesados, este domínio é característico do homem. Zolin (2009, p. 224) informa que, para Beauvoir, o privilégio maior do homem reside no fato de que sua “vocação de ser humano” (transcendência) não se choca com seu “destino de macho”; e em contrapartida, a mulher vive dividida entre essa mesma vocação e o seu “destino de mulher” (imanência). Este destino obriga a mulher a cumprir o papel de objeto passivo e concorre para a perda de sua subjetividade.

Em suma, esta linha de caráter francês tem como principais características pensar a condição feminina sob um viés social e psicológico, para que se estabeleça uma identidade feminina e, assim, o reconhecimento de uma arte particular do sexo feminino. No entanto, como sugere Hollanda (1994, p. 13), a fronteira de oposição entre as correntes anglo-americana e francesa está se apagando. Podemos perceber, neste sentido, a força no pensamento crítico que se estabeleceu a partir destas duas correntes. Como propõe Hollanda, o interessante é notar o modo com que ambas as teorias chamam a atenção para uma procura na definição de uma *identidade feminina* e do lugar da *diferença*.

Levamos em consideração, também, o papel e a situação da figura feminina na Irlanda. Por ser um país cuja população se define em termos de inclinação religiosa, sendo a grande maioria seguidores da igreja católica, a Irlanda é um país tradicionalista com relação ao papel feminino e no que concerne temas polêmicos – como inclinação sexual, o uso de preservativos ou mesmo divórcio, por exemplo.

Durante o período da primeira onda feminista (século XVIII) as mulheres irlandesas praticamente não tinham acesso aos círculos de discussões políticas e aos grupos revolucionários nacionalistas. A Irlanda se ocupava em desfazer seus laços de dependência com a Inglaterra e os irlandeses não desejavam que as mulheres de seu país se inspirassem no modelo de feminismo vindo justamente de seu inimigo. No entanto, algumas mulheres se

destacaram na busca por espaço na vida pública. Nomes como Nano Nagle, Theodosia Blachford, Arabella Denny e Mary Leadbeater foram notáveis na filantropia e responsáveis por campanhas na Irlanda anterior ao período da Grande Fome. Anna Doyle Wheeler é um exemplo, além de ser considerada a primeira grande feminista irlandesa a levar a público uma campanha para a emancipação feminina em seu país (CLEARY & CONNOLLY, 2005, p. 99). Apesar de todas as conquistas empenhadas pelas feministas no decorrer dos últimos séculos no mundo e na Irlanda, a batalha das mulheres irlandesas se estende até os dias de hoje. Os direitos femininos ainda são, por vezes, limitados devido à postura da igreja católica e sua forte influência sobre a população. Temas como o aborto são muito polêmicos, uma vez que esta prática é considerada ilegal independentemente da razão originária da gestação. A pesquisa visa analisar as peças em articulação com ambos os conceitos das linhas críticas americana e francesa bem como levando em consideração a posição social da figura feminina na Irlanda.

Não poderíamos deixar de mencionar a existência de um campo literário e crítico que visa analisar e entender a escritura de autoria feminina, campo este que se desenvolveu a partir das críticas americanas e francesas. No entanto, levando em consideração que a discussão acerca das diferentes linhas teóricas não é o objetivo desta dissertação, não adentrarmos profundamente neste âmbito. Neste trabalho analisamos como as figuras femininas são apresentadas na mitologia e nas peças irlandesas pensando, assim, sobre questões como identidade, diferença, poder e adicionando a estes o conceito do *empowerment*.

2.7 Relações de poder e gênero: o conceito de *empowerment*

Discorrer sobre *empowerment* significa adentrar um segmento teórico, aparentemente, ainda em processo de definição. A dificuldade de se acessar trabalhos que definam claramente a teoria acerca do conceito de *empowerment*, bem como sua aplicação em campos interdisciplinares, nos leva a entender a utilização do termo como peça chave para a análise de textos literários ainda ser uma prática bastante recente. Assim, falar de *empowerment* é também falar de *power*, ou seja, poder. Neste sentido a discussão tende a levantar diversas questões, ao mesmo tempo em que parecem ter sido exploradas à exaustão, ainda necessitam ser cuidadosamente levadas em consideração e definidas por meio de suportes sólidos. Apesar de ser um termo que vem sendo utilizado frequentemente em estudos com relação ao papel feminino ou sobre grupos considerados minorias e marginalizados, uma teoria sobre *empowerment* ainda é de difícil acesso e a bibliografia sob este tema, especialmente em língua portuguesa, se mostra um tanto quanto escassa. Sendo assim, entendemos que este se trata de um campo ainda em processo de delimitação e logo deverão surgir novos aparatos que forneçam instrumentos suficientes para que mais estudos se desencadeiem a partir deste dado conceito, principalmente com relação à sua utilização no campo das letras.

O termo *empowerment*, poderia ser traduzido como auto capacitação ou ‘empoderamento’, é aqui utilizado em sua forma na língua inglesa por dois motivos. A palavra ‘empoderamento’ ainda é considerada um neologismo na língua portuguesa, sendo ela derivada do citado referente em língua inglesa. Além disso, o termo, aqui utilizado, remete a uma teoria que se desenrola a partir de temas relativos às relações de poder, dominação, subordinação, resistência entre os grupos sociais e indivíduos.

A origem do verbo *empower*, de acordo com o *The Oxford English Dictionary* (1989, p. 192) data de 1654 em cartas de valor religioso. O dicionário define o verbo como sendo o

ato de “investir legalmente ou formalmente com poder ou autoridade; autorizar, licenciar”. ¹

O termo *empowerment* é datado de 1849 e seu significado é apresentado como sendo a “ação de ‘empoderar’; o estado de ser ‘empoderado’”. ² Um dos teóricos sobre *empowerment* no campo da psicologia, Rappaport (1987) define o conceito de forma bastante parecida com a fornecida pelo dicionário acerca do verbo *empower*. Para Rappaport *empowerment* seria o investimento com a legalidade do poder, permissão de agir por algum objetivo específico ou propósito (SADAN, 1997, p. 73). ³

O termo ecoou durante séculos e ganhou força somente durante a segunda metade do século XX com os movimentos engajados na luta por maior participação social dos grupos minoritários e marginalizados, principalmente surgidos a partir das revoluções no pensamento características da década de 1960 e do movimento de contracultura. Grupos que pregavam a liberação teológica, o movimento de poder negro (*black power*), o feminismo e outros, buscavam alguma forma de mudança social e se engajaram na união e na demanda em prol de uma realidade mais democrática. Oxaal and Baden (1997, p.1) informam que o termo *empowerment* é utilizado em diversos e distintos contextos. Segundo eles,

a literatura sobre *empowerment* é encontrada nas áreas da educação, serviço social, psicologia, na política radical dos E.U.A dos anos 1960, nos grupos de desenvolvimento comunitário do Norte e Sul, assim como no trabalho das organizações feministas e de desenvolvimento. ⁴

Antes de iniciar uma breve discussão acerca das teorias de poder, alguns conceitos que o circundam devem ser apresentados. Conforme esclarece Gérard Lebrun (2003, p. 10), o

¹ *To invest legally or formally with power or authority; to authorize, license* (1989, p. 192).

² *The action of empowering; the state of being empowered* (1989, p. 192).

³ *Investment with legal power – permission to act for some specific goal or purpose* (idem).

⁴ *The literature about empowerment is found in the fields of education, social work, psychology, in US radical politics in the 1960s and community development groups in the North and South, as well as in the work of feminist and development organizations.*

conceito de poder está próximo ao de potência. Lebrun utiliza Max Weber para a conceituação de potência, que seria “toda oportunidade de impor a sua própria vontade, no interior de uma relação social, até mesmo contra resistências, pouco importando em que repouse tal oportunidade”. Assim, a potência se estabelece por meio da força, que é a sua canalização, sua determinação. Lebrun defende que por meio da força se pode definir uma potência na ordem das relações sociais ou políticas. O escritor vai além, relacionando potência e força à noção de poder. De acordo com ele, o poder possui um elemento suplementar. Sendo assim, “existe poder quando a potência, determinada por certa força, se explicita de uma maneira muito precisa. Não sob o modo de ameaça ou chantagem, mas sob o modo da ordem dirigida a alguém que, presume-se, deve cumpri-la” (idem, p. 12). Este conceito de poder é bastante similar à noção de dominação. Lebrun (p. 13) utiliza novamente Weber quando este conceitua dominação como “a probabilidade de que uma ordem com um determinado conteúdo específico seja seguida por um dado grupo de pessoas”. Estes são termos essenciais no entendimento sobre as teorias de poder que relacionam tanto ao grupo social como a uma massa homogênea subordinada ao Estado, como, também, nas subdivisões do micro cosmos social no qual o poder também se estabelece.

A discussão acerca do conceito e do termo poder envolve o emaranhado das relações sócio-políticas, principalmente no que concernem às formas de dominação do Estado perante a sociedade e, como consequência do indivíduo. Os principais exemplos disso são os escritos de Maquiavel e Hobbes, *O príncipe* e *O leviatã*, respectivamente do século XVI e XVII. Ambos escritos são considerados primordiais com relação ao discurso sobre poder até hoje. Maquiavel entende que o poder se trata de um meio e não um recurso, e defende o uso de estratégias como a força militar. Para ele o poder total é o objetivo final, mas é raramente alcançado. Para que a execução de determinada ideia seja colocada em prática, a conquista do

poder é primordial. Hobbes, por sua vez, vê o poder como algo centralizado e focado na soberania. Lebrun (2003, p. 28) demonstra como a noção de soberania era essencial para Hobbes quando o cita que “o soberano de uma República, seja ele uma assembleia ou um homem, tendo o poder de fazer ou desfazer as leis, pode, quando lhe apraz, livrar-se desta sujeição revogando as leis que o incomodam e fazendo novas”. Hobbes discorre sobre o pensamento causal e sobre poder como hegemonia. A premissa básica do poder segundo Hobbes é que existe uma comunidade política total que se encarna na forma do Estado, na comunidade ou na sociedade (SADAN, 1997).

Durante o século XX a teoria de Hobbes foi utilizada e desenvolvida em diversas áreas do pensamento pelo fato de que a linguagem e as imagens utilizadas por ele terem sido mais apropriadas para a realidade científica moderna do que as de Maquiavel. Sadan (1997, p. 35) informa que após a Segunda Guerra Mundial o trabalho de Max Weber (1947) serviu como um ponto de partida para o pensamento sobre poder que teve como base a linha racional de poder desenvolvida por Hobbes. A abordagem de Weber relaciona poder com seu interesse pela burocracia e o conecta a conceitos de autoridade e regulação. A definição de poder segundo Weber é demonstrada a partir da probabilidade de uma figura dentro de uma relação social poder estar na posição de executar sua força de vontade apesar da resistência existente contra ela. Assim, a ativação de poder seria dependente da determinação de cada pessoa mesmo quando em oposição à outra.

Pensar nos discursos de poder é pensar em relações de dominação e de subordinação ao mesmo tempo. Weber tinha interesse na noção de poder neste sentido. Para Weber, a centralidade da questão envolvia interesses econômicos e autoritários. Assim, os primeiros estudiosos que desenvolveram um pensamento cujo cerne seria o poder estavam preocupados com o desenrolar das relações nas esferas econômicas e políticas, principalmente.

Robert Dahl (1961) utilizou a teoria de Weber e lhe deu continuidade. Além de outra definição, Dahl atribuiu ao poder o fator humano concreto. Enquanto Weber discutia poder no âmbito da organização e suas estruturas, Dahl centralizou a discussão nos limites de uma comunidade. Sadan (1997, p. 36) define que, de acordo com Dahl

poder é exercitado em uma comunidade por um indivíduo particular concreto, enquanto outros indivíduos, também verdadeiros, são impedidos de fazer o que eles preferem fazer. Poder é exercitado com o intuito de causar aqueles que são sujeitos a ele a seguir as preferências particulares daqueles que possuem poder. Poder é a produção de obediência às preferências de outros (...). ⁵

Dahl, destemido, enfatiza a questão impositiva do poder no campo do indivíduo. Sua teoria baseia-se na habilidade de se estabelecer os interesses próprios a outras pessoas como forma de persuasão da aspiração de um com relação a outro.

O filósofo responsável por expandir o discurso sobre poder para além do campo das ciências sociais foi Michel Foucault (1979, 1980, 1996). Na visão de Foucault, o trabalho de se identificar quem detém o poder bem como de localizar o poder dentro das estruturas sociais perde a importância. Para ele, a crença em uma agência racional e reguladora é rejeitada. A grande inovação de seu pensamento está, justamente, com relação à localização do poder. O filósofo prega a descentralização na posição em que o poder residiria. Não há uma fonte na qual as ações concernentes ao poder partem, mas sim infinitas manifestações práticas. Vejamos as palavras de Foucault (1993, p. 88-89) ao definir poder:

Dizendo poder, não quero significar 'o poder', como um conjunto de instituições e aparelhos garantidores da sujeição dos cidadãos em um estado

⁵ *Power is exercised in a community by a particular concrete individual, while other individuals, also actual, are prevented from doing what they prefer to do. Power is exercised in order to cause those who are subject to it to follow the private preferences of those who possess the power. Power is the production of obedience to the preferences of others (...).*

determinado. Também não entendo poder como um modo de sujeição que, por oposição à violência, tenha a forma de regra. Enfim, não o entendo como um sistema geral de dominação exercida por um elemento ou grupo sobre o outro e cujos efeitos, por derivações sucessivas, atravessem o corpo social inteiro. A análise em termos de poder não deve postular, como dados iniciais, a soberania do Estado, a forma da lei ou a unidade global de uma dominação; estas são apenas e, antes de mais nada, suas formas terminais. Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais.

Foucault relaciona poder diretamente com o conceito de conhecimento, e, para isso, utiliza ideias de Nietzsche no estabelecimento desta relação. Para Foucault, a conexão entre poder e conhecimento é tão intrínseca que não pode ser separada nem ao menos semanticamente. Em *Vigiar e punir* (1979), ele demonstra sua tese com relação ao modo com que o poder se estabelece em nossa sociedade contemporânea, ou seja, por meio do poder disciplinar. Ele utiliza como argumento o período de 1757 a 1830 em que as práticas de tortura de prisioneiros foram substituídas pela estreita vigilância de guardas. De acordo com Foucault, a prática não se torna uma forma de humanizar a punição, mas um modo economicamente correto de poder. A mudança simboliza o desenvolvimento e a implementação de uma nova tecnologia, o chamado poder disciplinar.

De acordo com Sadan (1997, p. 55), os mecanismos pelos quais o poder disciplinar se desenvolve são a observação hierárquica, o julgamento da normalidade e o exame por meio da observação à pessoas concomitantemente ao julgamento de seus atos de acordo com a norma.

O poder se tornou um tema recorrente em diversas obras de Foucault e sua teoria ganhou espaço, ao mesmo tempo que recebeu críticas, no meio científico. Na obra *A história*

da sexualidade (1980) o filósofo discorre sobre as práticas de poder envolvendo o corpo, o definindo como Biopoder (Biopower). O poder do corpo teria duas formas, uma denominada política anatômica (*Anatomo-politics*), que busca disciplinar o corpo humano (e sua sexualidade), e o biopoder, que visa controlar e regular o crescimento global, a saúde, expectativa de vida, e assim por diante. Nos dois casos, o sexo é um tema central, e a sociedade viria a ver a vida como um objeto político. Sexo, nestesentido, teria se tornado mais importante do que a alma, e quase mais importante do que a própria vida (SADAN, 1997, p. 57).

Colocando a questão do poder de uma forma simplificada, podemos afirmar que ele se manifesta no exercício de governo ou de comando. Como mencionado, o poder se revela por meio da força e da imposição de certa ordem a um determinado grupo de pessoas. Sendo assim, o poder foi, desde sempre, uma forma de controle cujos executores eram primordialmente do sexo masculino. Michèle Riot-Sarcey (2009, p. 184) defende que “do poder como potência, as mulheres são excluídas pelo princípio de sujeição que as liga aos seus maridos”. Uma vez que as mulheres, durante muito tempo, foram relegadas ao espaço privado do lar, sua localização dentro das estruturas de poder era justamente a de subordinação total, desde o nível macro da sociedade e do Estado até o micro do ambiente doméstico. Para as mulheres não era possível desfrutar dos mesmos direitos naturais dos homens como o direito ao sufrágio, à educação ou à liberdade de expressão de ideias, por exemplo.

Bonnici (2007, p. 198) esclarece que de acordo com a teoria feminista, o patriarcalismo pode ser definido como sendo o controle e a repressão da mulher pela sociedade masculina. Assim, constitui-se como sendo a forma histórica mais importante na divisão e opressão social. Trata-se, destemodo, de um “vazio conjunto universal de

instituições que legitimam e perpetuam o poder e a agressão masculina” (idem). Existem duas vertentes que buscam narrar a origem e a maneira pela qual o patriarcalismo se estruturou. Uma defende que esta estrutura social teria surgido a partir do advento da propriedade privada e, conseqüentemente da hierarquia de classes e formação dos estados; outra defende que teve como berço a transição da vida nômade para a agrícola, na emergência de uma comunidade hierárquica administrada por líderes militares do sexo masculino. De uma forma ou de outra, o fato é que o patriarcalismo é um dos sistemas sociais de maior longevidade da história. Sobre isso, Bonnici utiliza Kate Millet (1970, p. 58 apud BONNICI, 2007, p. 198) para demonstrar a força deste sistema quando a escritora defende que

a arma psicológica mais efetiva do patriarcalismo é simplesmente sua universalidade e sua longevidade. Praticamente não existe um referente para lhe fazer contraste ou pelo qual poderia ser rejeitado. Embora o classismo esteja na mesma condição, o patriarcalismo é mais enraizado e tem uma tenacidade poderosíssima para se afirmar como algo natural.

O sistema patriarcal estrutura-se como forma de dominação social com base nos gêneros e incorpora, também, divisões de classes, raça, inclinação sexual, entre outros. Este sistema impediu que durante um longo período de tempo as mulheres tivessem acesso à educação e à participação ativa na política.

A vertente feminista conhecida como feminismo marxista entende o patriarcalismo como sendo a forma de dominação social e política da mulher pelo homem. Já as defensoras da crítica feminista de vertente francesa definem o sistema como a primazia psicológica e ideológica do masculino sobre o sistema de representação (BONNICI, 2007, p. 198). Uma

concepção, longe de excluir a outra, complementa a realidade imposta pelo patriarcalismo ao longo do tempo.

Sobre a imposição do poder de um sexo em relação a outro, Foucault defende que

essa forma de poder se exerce na vida cotidiana imediata, que classifica os indivíduos em categorias, designa-os por sua individualidade própria, ata-os à sua identidade, impõe-lhes uma lei de verdade que eles precisam conhecer e que os outros devem reconhecer neles (SARCEY, 2009, p. 187 apud FOUCAULT, 1984, p. 302).

Sendo assim, a forma encontrada pelas mulheres de reverter essa situação de dominação masculina foi por meio da tentativa de se romper o silêncio e o aniquilamento simbólico que se impunha – processo que ocorreu paulatinamente, conforme já explicitado. Seja meio da escrita com os trabalhos, no início, de esparsas escritoras, ou em ações em prol de uma sociedade mais igualitária para os sexos, estas mulheres iniciaram um processo de transgressão da norma. Foram, inicialmente, cerceadas e punidas, mas insistiram no projeto em busca da liberdade e do espaço de se significar. Sendo assim, as mulheres se engajaram em um projeto que tinha como propósito a definição de sua identidade a partir de seu próprio ponto de vista e não de acordo com as palavras do outro, no caso, dos homens.

Encontrar espaço para expressar as próprias ideias foi a forma encontrada para transgredir o sistema e afirmar uma forma de resistência contra ele. Sarcey (2009, p.187) defende este ponto ao afirmar que “o poder de dizer *eu* é também uma luta contra as formas de sujeição – contra a submissão da subjetividade – de que as mulheres são especialmente vítimas. Alcançar o estatuto de sujeito livre faz parte da aprendizagem do poder, no respeito por si e pelo outro”.

Os movimentos feministas se engajaram na batalha em busca de espaço e oportunidades dentro do mundo patriarcal. A supremacia instituída pelo sexo masculino com base nas diferenças de sexo colocou os gêneros como algo central em um sistema social hierarquizado. As ondas feministas se propuseram a questionar esta sólida estrutura. Argumentando que mulheres eram seres humanos tão capacitados quanto seus pares do sexo masculino, que uma igualdade de gêneros deveria ser publicamente reconhecida e que o pessoal é político, estas mulheres buscaram não só resistir a um sistema de dominação, mas lutar contra ele. Um exemplo desta luta no campo da literatura pode ser visto em Virginia Woolf quando a escritora advogava que as mulheres deveriam matar o estereótipo do “anjo do lar”,⁶ estabelecido nas personagens de obras cuja autoria era masculina. Woolf acreditava que somente com a igualdade social e econômica as mulheres conseguiriam desenvolver plenamente seus talentos (BONNICI, 2007, p. 269). Para isso, a educação era uma saída em busca da emancipação dos homens, e ela via a democratização da escrita como uma alternativa profissional para as mulheres.

Dentro deste contexto de engajamento social e político contra o sistema patriarcal que estava tão enraizado na cultura ocidental, o feminismo resgatou o termo e o conceito de *empowerment*. Os novos significados de *empowerment* e a adoção do termo por grupos que viveram na sombra da subordinação do poder - como as mulheres e os negros, por exemplo – começaram ganhar força conforme as pessoas iniciaram a busca por maior controle sobre suas vidas, seja individualmente ou em grupo. Sadan (1997, p. 73) afirma que a forma *to be empowered*, ou ‘ser empoderado (a)’, se relaciona com algo que é ao mesmo tempo um

⁶ O termo “anjo do lar” foi utilizado por Virginia Woolf (1957), e Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979). Woolf defendia que esta imagem refletia o ideal de mulher criado pelo sistema patriarcal, ou seja, da mulher dedicada, silenciosa, casta, subalterna, fiel e obediente.

processo e uma consequência da busca do esforço de se obter um relativo grau de habilidade para influenciar o mundo.

Sadan define que três são os escritores que sistematizadores do conceito de *empowerment* e de seu uso. Barbara Solomon (1976, 1985) enfatizou *empowerment* como um método de trabalho social com grupos de Afro-Americanos oprimidos. Peter Berger e Richard Neuhaus (1977) propuseram o *empowerment* como sendo um modo de se melhorar os serviços de bem-estar através da mediação de instituições sociais. Julian Rappaport (1981) desenvolveu o conceito de modo teórico e o apresentou como uma visão de mundo que inclui uma política social e uma abordagem para as soluções de problemas sociais decorrentes da impotência.

Com base nos estudos dos escritores citados acima se desenvolveram quatro abordagens ideológicas que forneceram um quadro de ideias para sucessivas discussões sobre *empowerment*. De acordo com Sadan (1997, p. 74), a primeira abordagem de base etnocêntrica visa procurar uma solução para problemas sociais relacionados às questões étnicas e de diversos grupos considerados minorias (Solomon, 1976, 1985). A segunda trata-se de uma abordagem liberal-conservadora. Este enfoque procura reavivar a comunidade como uma unidade social que, entre outras coisas, precisa cuidar de seus cidadãos vulneráveis (Berger, Neuhaus, 1977). A terceira é uma abordagem socialista que exige equidade e responsabilidade social no tratamento de problemas sociais (Boyte, 1984). A quarta, e última, deseja ver *empowerment* como uma profunda e profissional implementação da democracia. Ela entende que esta prática deve conter toda corrente ideológica socialmente legitimada na sociedade democrática. O representante desta corrente é Julian Rappaport (1981, 1985, 1987) e sua abordagem será a que adotamos para demonstrar o *empowerment* no campo da agenda feminina.

Conforme define Sadan (1997, p. 75) o *empowerment* individual é um processo interativo entre o indivíduo e seu ambiente, no curso do qual o senso de si mesmo como desvalorizado muda para a aceitação como um cidadão assertivo com capacidade sócio-política. O resultado do processo é a habilidade de se interagir com outros, a capacidade de cooperar com as frustrações e lutar pela influencia sob seu meio ambiente. Neste sentido, o processo de *empowerment* é algo ativo, determinado pelas circunstancias e eventos, mas sua essência é justamente a atividade humana em direção à mudança de um estado passivo para um estado ativo.

O resultado deste processo é a integração da auto aceitação e da autoconfiança, entendimento social e político, e a habilidade pessoal de tomar uma parcela significativa nas tomadas de decisões, no controle de recursos e do meio ambiente. Sendo assim, trata-se de um processo de mudança interna e externa. No sentido interno, a mudança requer da pessoa um senso de confiança na sua capacidade de tomar decisões e de resolver seus próprios problemas. A mudança externa ocorre com relação à capacidade de se colocar em prática o conhecimento, a informação e outros recursos adquiridos no decorrer do processo.

Empowerment como um processo, no sentido geral do conceito, é colocado por Sadan (1997, p. 144) como sendo

um processo de transição de um estado de impotência para um estado de controle relativo sob a própria vida, destino e meio ambiente. Esta transição pode se manifestar numa melhora na habilidade de controle percebida, assim como numa melhora na verdadeira habilidade de controle.⁷

⁷ *A process of transition from a state of powerlessness to a state of relative control over one's life, destiny and environment. This transition can manifest itself in an improvement in the perceived ability to control, as well as in an improvement in the actual ability to control.*

A mudança demandada pelos movimentos feministas visava, principalmente, romper as barreiras dos espaços públicos e privados como vinham se estabelecendo no decorrer da história patriarcal. A declaração mais conhecida e repetida do feminismo, ou seja, que o pessoal é político, expressa justamente a necessidade de que o muro que dividia o micro mundo pessoal e o macro social fosse derrubado. O feminismo possibilitou iniciar o lento apagamento destas fronteiras fazendo com que ocorressem mudanças nos valores e nas crenças da mulher como um indivíduo. A partir destas mudanças as mulheres começaram a acreditar na possibilidade em se pensar no estabelecimento de metas que avançassem o espaço doméstico e na tomada de decisões e de escolhas para suas vidas.

Contudo, esta lenta abertura do espaço social exigido pelas mulheres não se trata de uma conquista plenamente alcançada e satisfeita. O papel de subordinação ainda se estabelece, em níveis, muitas vezes disfarçado. São as mulheres que ainda exercem grande parte do trabalho de produção e manutenção da sociedade em um esforço invisível. Sobre isso Sadan (1997, p. 139) informa que

é a mulher, independente de seu status, que faz a maior parte deste trabalho invisível, não somente no domínio doméstico, limpando, cozinhando, mantendo, e provendo serviços sexuais e emocionais. No serviço pago elas também exercem a maior parte das atividades de coordenação como aguardar, organizar encontros, mediar, serem interrompidas, o que também é visto como desimportante. Outra parte do trabalho das mulheres, que é mais óbvio na sua contribuição com a produção social – maternidade – recebe glorificação total e idealização, que a transforma em uma experiência irrealista.⁸

⁸ *It is women, irrespective of their status, who do most of this invisible work, not only in the domestic domain, cleaning, cooking, maintenance, and providing emotional and sexual services. In paid work too they do most of the activities of coordinating, such as waiting, arranging meetings, mediating, being interrupted, which are also considered unimportant. Another part of women's work, which is more obvious in its contribution to social production – motherhood – receives social glorification and idealization which convert it into an unrealistic experience.*

Temas como a maternidade são essenciais no desenvolvimento de uma teoria com base feminista para *empowerment*. A idealização do tema tendo-o como a função essencial do ser mulher e do ser feminino foi estabelecida na ordem patriarcal, mas ainda permanece presente no inconsciente coletivo da mulher. Ser capaz de entender seu corpo e buscar manter certo controle sobre ele é apoderar-se de si mesmo.

Algumas escritoras contemporâneas colocam a questão da maternidade em suas obras de forma bastante realista e questionadora. A escritora irlandesa Ann Enright, em sua obra *Taking Pictures* (2008), uma coleção de contos, lida com o tema da gravidez visto do ponto de vista de uma gestante não como uma celebração da vida, mas como um fardo visto quase como uma anomalia de seu corpo. A possibilidade de se pensar sobre a maternidade não como a glorificação da vida, mas como uma experiência desconfortável, significa abrir mão das pré-concepções enraizadas socialmente sobre o tema e apoderar-se do ato de entendê-lo de outra maneira. Por outro lado, Enright não nega a condição naturalmente especial característica da gravidez, que é o fato de dar a luz a um outro ser, mas se possibilita pensar sobre o assunto a partir de um ponto de vista mais realista e menos ideal. Ela dá voz ao que não pode ser dito. Sua obra, destemodo, é um exemplo de *empowerment* como libertação de um modo de pensar contrário ao historicamente imposto sobre a situação da gestante.

Temas como a maternidade e a relação da mulher diante de sua realidade biológica e social feminina são temas abordados no decorrer desta dissertação. Fazendo uso da teoria de *empowerment*, e pensando nas mulheres como indivíduos capazes de se tornarem agentes diante de suas realidades, abordamos, com base nas teorias feministas, o modo com as personagens mulheres do mito de Deirdre e presentes nas peças de John M. Synge e Vincent Woods agem diante das situações que lhes são impostas.

O pretendido, neste trabalho, é analisar as caracterizações diretas ou indiretas das personagens, seja por meio dos diálogos ou das rubricas presentes no material literário das peças, encontrando traços que nos permitissem afirmar que estas mulheres agem resgatando sua autoconfiança e construindo um ‘eu’ apoderado a partir dos recursos a elas cabíveis. Por meio destas mulheres, desejamos demonstrar como é ser o *outro*, nos termos de Beauvoir (1949), qual a imposição que a natureza do ser feminino requer e o modo pelo qual estas mulheres se relacionam com seus parceiros.

Tendo em mente a política sexual característica do sexo feminino, procuramos entender o modo com que estes autores do sexo masculino caracterizaram suas personagens. Pensando nos estereótipos de Woolf, em *A Room of One's Own* (1957) e Gilbert e Gubar (1979), em *The Madwoman in the Attic*, ou seja, que autores masculinos descreviam suas personagens femininas durante o fim do século XIX como a personificação do anjo ou da louca, buscamos entender se o mesmo processo ocorre em Synge e Woods. A hipótese é a de que haveria uma inversão ou manifestação de traços que pudéssemos determinar como sendo um processo de *empowerment*. Sendo assim, *empowerment* é o conceito chave da pesquisa. Sadan (p. 140) explica que

a conclusão da teoria feminista é de questionar as categorizações que eram desenvolvidas por disciplinas até então dominadas basicamente por homens (como a sociologia, por exemplo). O objetivo era criar conceitos alternativos que poderiam ajudar a explicar o mundo como parece ser para seus sujeitos invisíveis e desfavorecidamente subordinados (...) A conexão entre o pessoal e o político, que caracteriza a abordagem feminista, tem sido calorosamente adotada dentro da teoria do *empowerment*, bem como a premissa de que o feminismo é válido não só para mulheres, mas também por todos cujo mundo seja caracterizado pela opressão e marginalidade. *Empowerment* quer focar a atenção pública para a angústia de grupos que estão necessitados de mudança social. ⁹

⁹ *The conclusion of feminist theory is to question accepted categorizations that were developed by disciplines that are basically dominated by men (such as sociology, for example). The aim is to create alternative concepts which can help to explain the world as it appears to its invisible and disadvantaged subordinate subjects. (...)*

As personagens femininas foram estereotipadas e classificadas de acordo com a imagem da passividade em diversas obras do cânone ocidental, e isso não foi diferente na mitologia e na literatura irlandesa. Nesta dissertação, verificamos se o mesmo ocorre com relação à história de Deirdre e suas adaptações para os palcos do início do século XX e XXI. Com base na agenda feminista, analisamos se as mulheres ainda são descritas com cores da subordinação e se houve alguma mudança no modo de caracterizá-las em *Deirdre of the Sorrows* e *A Cry from Heaven*.

The connection between the personal and the political, which characterizes the feminist approach, has been warmly adopted into the theory of empowerment, as has the premise that feminism is valid not only for women, but also for everyone whose world is characterized by oppression and marginality. Empowerment wants to turn public attention to the distress of groups that are in need of social change.

3. O emblemático do mitológico: Aspectos referentes à mitologia irlandesa e *The*

Exile of the Sons of Uisliu

3.1 O valor simbólico das antigas histórias irlandesas e sua mitologia

Uma das características notáveis da Irlanda é a sua valorosa produção literária. Nomes como William Butler Yeats, Oscar Wilde, George Bernard Shaw, James Joyce, Seamus Heaney, são exemplos de escritores que hoje fazem parte do cânone ocidental. Apesar de sua literatura ter recebido maior atenção no âmbito global durante o denominado período modernista (final do século XIX e início do XX) a produção artística da ilha possui uma história quase tão longa quanto sua civilização.

Pretendemos demonstrar, neste capítulo, as origens desta forte tradição literária irlandesa, sua importância na formação histórica do país, bem como as características deste emaranhado de narrativas que permanecem não só na memória, mas também na agenda da produção contemporânea irlandesa.

O trabalho de resgate da antiga literatura irlandesa é um processo contínuo na formação da identidade do povo e segue sendo revisto nas obras de seus escritores. Seja como forma de manter a tradição presente na memória nacional ou na tentativa de se definir uma obra essencialmente irlandesa, e que não seja tão influenciada pela produção inglesa, a mitologia da Irlanda pode ser vista como um modo simbólico no qual o irlandês se vê refletido. Para defender tal argumento, iremos apresentar como este constante movimento de volta às origens ocorre, utilizando como exemplo o denominado *Celtic Revival*, ou *Irish Renaissance*, ou seja, período no qual a produção artística, literária e cultural da Irlanda se voltava para o

passado como forma de identificar um *ethos* cultural essencialmente nacional. Inserido neste contexto está o mito de Deirdre, ou como é na maioria das vezes denominado *The Exile of the Sons of Uisliu*.

Uma das mais conhecidas histórias da antiga tradição irlandesa, a história de Deirdre, como é também designada, é vista com fascinação por muitos escritores e dramaturgos. Assim, a segunda parte deste capítulo se propõe a apresentar as características deste mito, sua origem e temáticas, bem como seu resgate no decorrer da história, para que destemodo, mais adiante no decorrer desta dissertação, possamos adentrar nos aspectos particulares da história e analisar as personagens femininas nela presente.

A essência da identidade irlandesa se molda a partir de diversos aspectos que permeiam a sua nação. Neste sentido, é possível afirmar que a constituição do ser irlandês existe em conexão com aspectos culturais, religiosos, históricos, literários, linguísticos e tradicionais. Estes são campos que funcionam como partes de um quebra-cabeça e este culmina na formação da identidade daquele povo e simboliza a origem de cada indivíduo. A valorização das raízes celtas, as diversas invasões estrangeiras, assim como a concorrência das religiões católica e protestante naquele território são alguns dos traços do caráter irlandês. De modo mais geral, um aspecto importante da cultura irlandesa e que serve de referência para a identificação de seu povo e sua história se trata do conjunto de lendas, folclores e mitos peculiares à antiga civilização celta. Estas histórias remotas foram mantidas primeiramente por meio da literatura oral,¹⁰ mais tarde em manuscritos, e posteriormente serviram como

¹⁰Entendemos que literatura é o termo utilizado para se referir à produção textual. No entanto, consideramos, neste trabalho, que a manutenção destas histórias antigas por meio da oralidade possibilitou a emergência de um conjunto de lendas e mitos que remetem à tradição literária irlandesa. De acordo com Câmara Cascudo (1962, p. 426) o termo “literatura oral” foi criado por Paul Sebillot (1846-1918), no seu *Littérature Orale de la Haute Bretagne* (1881) onde uma miscelânea de narrativas e de manifestações culturais de fundo literário são reunidas. Estas narrativas foram transmitidas oralmente, ou seja, por processos não-gráficos. Esse grupo de histórias é constituído de contos, lendas, mitos, adivinhações, provérbios, parlendas, cantos, orações, frases-feitas tornadas populares, etc. Deste modo, utilizaremos aqui o termo “literatura oral” para nos referir a este tipo de

fonte de inspiração a diversos artistas. Sendo assim, a bagagem cultural dos celtas e suas histórias fantásticas permanecem até hoje na memória da civilização irlandesa cumprindo um papel ilustrativo e metafórico da origem daquela população.

A relação entre mitologia e história é dissociável pelo fato de que o primeiro busca contar sobre a origem de uma cultura ou povo, o que pode vir a ser, justamente, a história daquelas pessoas – a depender do ponto de vista a partir da noção e do conceito de história. O mito narra, geralmente, os tempos arcaicos e tardios, ou seja, o início do mundo quando o sobrenatural e o mortal conviviam concomitantemente. As histórias mitológicas tinham como função, por exemplo, refletir uma condição primordial da vida do homem. Parafraseando Eliade (1963, p. 12), os mitos visavam justificar e fundamentar comportamentos, atividades e histórias de cada povo.

Além disso, eles não relatavam somente a origem do mundo, dos seres e entidades que ali se localizavam, mas tratavam também dos “acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se transformou no que é hoje, ou seja, um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade (...)” (p. 17). Segundo Eliade (1963, p. 12):

O mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos <começos>. Noutros termos, o mito conta como, graças aos feitos dos Seres Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, quer seja a realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narração de uma criação: descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a *existir*. O mito só fala daquilo que *realmente* aconteceu, daquilo que se manifestou realmente. As suas personagens são *Seres Sobrenaturais*, conhecidos sobretudo por aquilo que fizeram no tempo prestigioso dos primórdios. Os mitos revelam, pois, a sua atividade criadora e mostram a sacralidade (ou, simplesmente, a sobrenaturalidade) das suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas e frequentemente dramáticas eclosões do sagrado (ou do sobrenatural) no Mundo. É esta irrupção do sagrado que *funda* realmente o Mundo e o que faz tal como é hoje. Mais

ainda: é graças as intervenções dos Seres Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural.

É inegável a presença do mítico no cotidiano irlandês, seja por meio de valor metafórico ou funcionando como símbolo nacional. Existem inúmeros outros símbolos míticos presentes na vida irlandesa. Um deles, que será apresentado adiante neste capítulo, é a figura do herói Cúchulainn que defendeu Ulster em uma batalha mitológica e até hoje é exaltado, sendo considerado o guerreiro irlandês por excelência e protetor da Irlanda. Elisa Abrantes (2010 apud ELLIS, 1992) afirma que o próprio nome do país em irlandês, *Eire*, está ligado à mitologia celta. Segundo a pesquisadora, na antiga lenda,

a deusa *Éire*, esposa de *Mac Gréine*, após ter seu marido assassinado, pediu ao líder dos invasores gauleses, *Donn*, se poderia dar seu nome à terra que lhe fora tomada. O líder tratou-a com desprezo e ignorou seu pedido, provocando uma guerra entre os invasores e os deuses, o que resultou em sua morte, afogado no mar. Atribuindo este fato à recusa de *Donn* em atender ao pedido de *Éire*, o druida *Amairgen*, assassino de seu marido, prometeu que *Éire* daria nome à terra invadida, e *Eire* permanece sendo o nome irlandês moderno para a Irlanda.

Estes são pequenos exemplos de como a mitologia é utilizada como fonte de inspiração e explicação para a vida na Irlanda. As antigas histórias irlandesas e sua mitologia tem como berço a civilização celta. Lydon (1998) informa que quando os Goidels (ou Celtas), chegaram à Irlanda já havia ali tribos que cultivavam a terra e possuíam instituições religiosas. No entanto, sua chegada significou a imposição da sua cultura por toda a ilha. Com relação a esta cultura, Lydon explica que o povo celta já produzia uma rica literatura oral derivada de tradições míticas e heroicas advindas do mundo Indo-Europeu (idem, p. 02). Esta bagagem cultural existia em paralelo com um complexo sistema de leis e, uma vez que a população celta era literária, mas não letrada esses sistemas narrativos eram transmitidos oralmente de geração para geração. Cabe neste momento introduzir uma importante figura

cujo papel era justamente de resguardar e transmitir as histórias e manter o registro das leis, trata-se do *fili*.

Antes de adentrar o universo das histórias dos *fili* é pertinente fazer uma observação com relação à ortografia das palavras e nomes advindos da tradição irlandesa. Devido ao fato de que a grande maioria deste complexo de histórias tem origem na transmissão oral de geração a geração, muitos dos nomes apresentam o que poderia ser considerado por alguns estudiosos como inconsistências ortográficas. Algumas palavras são grafadas diferentemente de acordo com a fonte citada. Isso ocorrerá diversas vezes no decorrer deste trabalho pela razão já explicada. O diversificado número de fontes e a transmissão oral anterior à transcrita favoreceram estas ocorrências. Assim, nomes como *fili*, que deverá aparecer a seguir, foram encontrados com diferentes grafias. Outro exemplo seria o nome da história a qual nos propomos a estudar. No caso, encontramos o mito de Deirdre transcrito como *The Exile of the Sons of Uisliu; The Fate of the Children of Usna*, entre outros. Para manter a fidelidade de cada fonte, obedeceremos a grafia adotada pelos autores/tradutores para seus específicos trabalhos. Abaixo, segue uma tabela contendo os nomes dos principais personagens presentes no mito e nas versões dramáticas. Assim, é possível comparar as diferenças na ortografia, bem como observar a possível pronúncia de cada um deles:

KINSELLA	SYNGE	WOODS	PRONÚNCIA
Conchobor	Conchubor	Conor	Kón-choy-or/ Kón-chor/ Kó-nah
Derdriu	Deirdre	Deirdre	Deiir-dra
Noisiu	Naisi	Naoise	Noy-shu/ Ne-sha
Leborcham	Lavarcham	Leabharcham	Le-vor-cham

Fergus	Fergus	Fergus	Fear-gus
Ardán	Ardan	Ardan	Ár-dan
Anle	Ainnle	Ainle	Ān-le
Nes	Nessa	Ness	Né-as
Cathbad	–	Cathach	Kath -vadh / Kaff-a

Retomando a discussão acerca do *fili*, esta figura possuía um papel de extrema importância na tradição antiga irlandesa. Em uma cultura ainda iletrada, os *fili*s eram os responsáveis por manter os registros das fantásticas histórias bem como das leis que vigoravam em seu reino. Declan Kiberd (2006, p. 10) esclarece o valor destes guardiões do saber que eram os *fili*s. De acordo com Kiberd, na estrutura hierárquica de poder dos Gaélicos, os *fili*s, ou poetas, ficavam atrás apenas dos chefes de cada comunidade. Duas seriam as funções que lhe agregavam tamanho poder – eles mantinham um registro das leis e contavam fluentemente contos criativos. Assim, eles sobrepunham duas funções, as de poeta e de juiz (Kiberd, 1989, p. 280).

Toda a tradição literária oral irlandesa a qual temos acesso hoje foi mantida graças ao trabalho dos *fili*s e seu esforço de passar essas histórias para as gerações seguintes. Eles são os grandes responsáveis pela manutenção e sobrevivência da história e da tradição literária na Irlanda. Mas devemos chamar a atenção para o fato de que eles não foram os únicos. De acordo com Proinsias McCana (1991, p.1) dois fatos são determinantes para determinar a evolução e características da literatura irlandesa. Primeiramente, deve-se ter em mente que a origem da escrita vernácula é uma invenção dos monges. Foram os cristãos os responsáveis pelo letramento na Irlanda e com ele, a possibilidade de se manter registros escritos da história daquele país. Em segundo lugar, Irlanda já possuía uma classe instruída e literária,

não letrada, mas que já existia muito antes da chegada da escrita ou do Cristianismo. Trata-se, justamente, dos *filidh* (ou *filis*), estes sábios, mais tarde associados aos druidas, e que gozavam de vasto prestígio perante a sociedade Celta. Assim, a tradição oral irlandesa sobreviveu graças à passagem dos *filis* aos druidas, bardos e aos registros escritos dos monges.

Todo este processo de manutenção das antigas histórias deve-se ao fato de que, diferentemente da maneira estabelecida pela expansão do Cristianismo na maioria dos territórios ao redor do mundo, na Irlanda houve uma lenta conversão religiosa. A transição religiosa não ocorreu em um processo repentino e repressor na ilha. Ao contrário, os monges engajaram-se em um procedimento de disseminação paulatina, conquistando comunidade a comunidade. De acordo com Lydon (1998, p. 6-7) o processo de absorção do Cristianismo pelos Celtas resultou em uma fusão do mundo Gaélico com o mundo Latino, fator determinante e que tornou a Igreja Irlandesa tão única. Além disso, o estudioso afirma que não houve uma separação rígida entre o profano e o sagrado na Irlanda como ocorreu em outros lugares. A prova disto é justamente o fato de que foram os monges responsáveis pela transcrição dos mitos e da história Irlandesa que eram mantidas, anteriormente, somente por meio da oralidade dos *filis*.

Contados pelos *filis*, os antigos contos irlandeses foram guardados em diversos manuscritos datados por volta do século XII. Os mais conhecidos são: *The Book of Dun Cow*, *The Yellow Book of Lecan*, e *The Book of Leinster*. O último citado é o mais utilizado por escritores e estudiosos da área devido à sua melhor condição de preservação.

As histórias mantidas nestes manuscritos tratam dos tempos dos antigos *High Kings*, ou grandes reis, e seus reinados marcados por violentas batalhas, longas viagens, assaltos e invasões num misto de história e fantasia. Destemodo, a temática varia num leque que vai

desde as origens dos tempos na Irlanda, passando pelos relacionamentos amorosos dos reis e dos heróis guerreiros, figuras de extrema importância para a tradição celta, suas aventuras, guerras, conquistas de novos reinos, destruição de outros, suas grandes vitórias e fracassos.

Sobre as versões destas histórias, existe hoje em dia diversas traduções de partes dos manuscritos, sejam elas como prosa ou poesia, buscando manter uma maior fidelidade para com as fontes além daquelas que são apenas baseadas nelas. Enfim, há um mercado fértil no campo literário de exploração desta tradição irlandesa. Mas, no que diz respeito à origem das histórias nos manuscritos em oposição às contadas pelos *filis* e, mais tarde, bardos, Randy Lee Eickhoff (2000, p. 14) é enfático em afirmar que a essência das narrativas era mantida integralmente na origem da oralidade, antes destas fazerem parte de manuscritos formais. Eickhoff informa que os responsáveis pela conservação destas histórias faziam parte de uma “escola bárdica” (*bardic school*) na qual era treinada a memorização dos aspirantes a bardos ou poetas. Nelas, “interpretação individual não era permitida, e a pureza das recitações era classificada severamente por um juiz de outra escola”.¹¹

A seguir, apresentaremos as quatro grandes categorias que englobam as antigas histórias presentes nos manuscritos:

1. Ciclo Mitológico: histórias relacionadas com a tribo da deusa Danu, uma antiga raça divina que dizem ter habitado a Irlanda antes da chegada dos Celtas;
2. O Ciclo de Ulster: por vezes referido como o Ciclo do *Red Branch*, narra as proezas do rei Conchobor e dos guerreiros campeões do *Red Branch*, cujo chefe é Cúchulainn, ou o cão guarda de Ulster;
3. O Ciclo Feniano (Fenian): histórias de Finn mac Cumail e seu filho Oisín;

¹¹Individual interpretation was not allowed, and the purity of the recitation was graded sternly by a judge from another school.

4. O Ciclo Histórico: um grupo de histórias centradas em vários reis que possivelmente reinaram do século terceiro A.C. ao oitavo D.C.

MacCana (1991, p. 3) discorre acerca desta divisão. Para o estudioso, o agrupamento acima é considerado, de certo modo, artificial. Uma vez que fora adotado por especialistas modernos, estas quatro categorias teriam sido criadas para melhor separar o conjunto de narrativas de acordo com uma cronologia linear. Mas, na verdade essas histórias eram divididas e contadas por poetas por categorias temáticas. Acredita-se que elas eram memorizadas como conjunto de histórias de batalha, ou de ataques a gados, nascimentos, mortes, envolvimento amorosos, e assim por diante.

Dentro deste espectro de histórias, as mais conhecidas seriam aquelas relacionadas aos grandes reis e bravos guerreiros. A figura do herói é central nestas narrativas. Estes grandes homens são geralmente representados como os protetores da comunidade ou do reino e os tópicos das histórias giram em torno de sua relação para com seu povo. Sobre isso, MacCana (1991, p.5) afirma que como os reis eram o eixo de sua tribo ou reino, espera-se que as histórias girem em torno deste que era o governante e seu povo. No entanto, outro importante protagonista seria o herói, muitas vezes visto como um guerreiro solitário, ele representava a proteção militar de seu povo. Mas, por vezes, este guerreiro trabalhava em sua própria iniciativa, podendo ir ou não contra o interesse de sua tribo. Nestas histórias percebe-se que a fama era mais desejada do que a própria vida, e força física assegurava uma possível popularidade, MacCana informa que o *ethos* deste personagem heroico era bastante competitivo. Assim, o herói destas histórias era caracterizado por incorporar um misto de bravura, coragem e força física com uma pitada de cavalheirismo.

Estas duas figuras, tanto a do rei como a do herói, estão presentes em um dos grupos de histórias mais conhecido dos quatro, ou seja, o Ciclo de Ulster. Como mencionado

anteriormente, este ciclo descreve o reinado de Conchobor mac Nessa, rei de Ulster, e seu famoso exército, o *Red Branch*, na província de Emhain Mhacha. Apesar de narrar o período do reinado de Conchobor, estas narrativas contam, na maior parte, sobre os feitos de seu sobrinho, Cúchulainn. Este guerreiro ficou famoso, pois, quando ainda bem jovem matou o cão de guarda de Cullan para se defender. Após ter matado seu cachorro, se ofereceu para cuidar do forte - já que agora este estaria desprotegido. Anos depois, ele se tornou guerreiro e defendeu Ulster contra o exército da rainha de Connacht, Medb. Destes fatos, ganhou seu apelido – *the hound of Ulster*, ou o cão guarda de Ulster. A história de Cúchulainn é vista como o épico nacional da Irlanda, e seu herói é considerado o grande protetor do país até hoje. Sua história tem sido recontada diversas vezes por inúmeros escritores, entre as mais conhecidas versões podemos citar o livro de Lady Gregory, *Cuchulain of Muirthemne*, de 1902.

As aventuras de Cúchulainn são contadas dentro de um ciclo menor presente no Ciclo de Ulster, ou seja, o épico *The Táin Bo Cuailnge*, ou *The Cattle Raid of Cuailnge* (em Português, ‘O ataque ao gado de Cuailnge’). Existe, também, relacionada a este épico, um pequeno grupo de histórias, conhecidas como *The Three Sorrows* (Os três sofrimentos), retomada por diversos escritores, entre eles o estudioso e tradutor de antigas narrativas irlandesas para o inglês, Randy Lee Eickhoff (2000). Estas três pequenas narrativas são denominadas: *The Fate of the Children of Tuirenn* (O destino dos filhos de Tuirenn); *The Fate of the Children of Lir* (O destino dos filhos de Lir), e *The Fate of the Children of Uisliu* (O destino dos filhos de Uisliu), também conhecido informalmente como *The Tale of Deirdre*, ou a história de Deirdre.

Murphy e Mackillop (2006, p. 5 e p. 509) categorizam a história de Deirdre como sendo uma *remscéla*, ou seja, uma narrativa anterior à outra ou como sendo um prólogo para

uma narrativa mais longa, como *Táin Bo Cuailnge*, por exemplo. Esta pré-narrativa pertence a um texto maior e pode ou não conter personagens ou temas desta história mais longa que será contada a seguir. No caso, a história de Deirdre conta com personagens que participam das aventuras de Cúchulainn; no entanto, o herói não aparece nesta *remscéla*. Corrobora para este argumento outra versão, aclamada pela crítica, *The Táin – From the Irish Epic Táin Bo Cuailnge* (1969), de Thomas Kinsella. Em sua tradução para a língua inglesa, Kinsella divide o conteúdo de sua obra em duas seções. ‘Antes do *Tain*’ narra como a história *Táin Bó Cuailnge* foi encontrada novamente, o reinado de Conchobor (nesta seção esta inserida a narrativa *The Exile of the Sons of Uisliu*), e as aventuras de Cúchulainn. ‘O *Tain*’ narra o épico propriamente dito.

Com relação ao valor mitológico dado a estas histórias, apesar de apenas um ciclo ter em seu nome a caracterização deste gênero narrativo – O Ciclo Mitológico – entende-se que as demais histórias, por se tratarem de narrativas que misturam aspectos divinos, fantasiosos com figuras humanas, narram sobre as origens dos tempos devem também se enquadrar neste estilo.

Sobre essa relação simbiótica da história e da cultura mitológica irlandesa, como pretendemos demonstrar neste capítulo, pode afirmar que ela é vista como um exercício de formação da identidade desta nação. Mitos como os presentes no *The Táin* cumprem o dever de contar sobre a época de grandes reinados, narram os deveres e os caprichos de seus reis. Além disso, contam sobre a importância do exército e da bravura de seus guerreiros, descrevem a geografia assim como as denominações de antigas províncias, cidades, reinos, rios e montanhas. Apresentam o papel sempre forte da religião e dos druidas. Além disso, estas histórias servem como um quadro que visa demonstrar o modo com que as pessoas se comportavam, bem como sobre o trabalho, a alimentação, as moradias e vestimentas dos

tempos antigos. Sendo assim, entendemos que a mitologia cumpre um importante papel na história e na narrativa da nação irlandesa como um todo, sendo um modo simbólico de (re)contar toda uma tradição datada de milênios. A literatura e a história se misturam nos entremeios destas narrações, uma servindo de propósito à outra em uma simbiose sem início ou fim. As histórias mitológicas são modos de representação da memória de uma nação, são a verdadeira biblioteca que guardam tradições e peculiaridades de um povo.

Após este panorama acerca da mitologia irlandesa e sua antiga tradição literária, iniciaremos, na próxima seção deste trabalho, a apresentação mais detalhada sobre o mito de Deirdre, ou *The Fate of the Children of Uisliu*. O objetivo é de explicitar suas características e importância no cenário literário irlandês. Assim, demonstraremos o valor cultural deste mito que vem sendo resgatado inúmeras vezes no decorrer dos tempos, principalmente no período do chamado *Irish Revival*.

3.2 *The Fate of the Children of Uisliu* e o contexto de resgate da tradição irlandesa no *Irish Revival*

Dentro do complexo de narrativas mitológicas irlandesas, *The Fate of the Children of Uisliu*, talvez seja o mais conhecido até hoje. Críticos acreditam que ele deva ter sido composto por volta do século VIII, tendo, assim, existido muito antes de receber a forma escrita dos manuscritos. Sua estrutura original segue o modelo sucinto do estilo das antigas histórias advindas da oralidade irlandesa. São histórias concisas e ricas em alusão e ressonância apresentadas em prosa com esporádicos usos de versos, especialmente em momentos de reflexão dos personagens. MacCana (1991, p. 7-13) argumenta que esta se

trata de uma das grandes tragédias irlandesas, com Deirdre como uma das heroínas irlandesas de todos os tempos.

Uma especial peculiaridade acerca da mitologia irlandesa é a quantidade e a importância de personagens femininas presentes nas narrativas. Sobre isso, Kinsella (1969, p. xiv) aponta que “a grande realização do Ciclo de Ulster é a série de mulheres com personalidade forte e diversa, como Medb, Deirdre, Macha, Nes, Aife e assim por diante. Seja como uma deusa ou como figuras comuns elas são mulheres que detém poder”¹². O escritor ainda enfatiza que por trás de toda violência presente e característica destas histórias, (as figuras femininas) são as que permanecem mais reais na memória das pessoas até hoje.

Não há dúvidas sobre o valor da figura feminina na mitologia irlandesa, bem como sua capacidade e poder. Este se trata do principal argumento desta presente dissertação e, apesar de apresentar uma discussão sobre isso já neste capítulo, deixaremos para ponderar sobre a força feminina no mito e no teatro mais detalhadamente nas próximas partes deste trabalho. No entanto, é interessante perceber como não só as personagens femininas presentes nas dramatizações modernas do mito são dotadas de poder, mas as elas já apresentavam esta particularidade nos mitos fontes da história.

Apesar do nome, *The Fate of the Children of Uisliu*, ou “O destino dos filhos de Uisliu”, esta narrativa conta a história de uma mulher, Deirdre e os fatos que sucedem seu envolvimento com Naoise, o mais velho filho de Uisliu. Conhecida pela sua beleza, Deirdre foi a razão da tristeza e destruição para a província de Ulster, governada pelo rei Conchobor. Como dito, a personagem deste mito é vista por muitos como um símbolo da força da figura feminina na mitologia irlandesa. Seu nome está relacionado ao ato de rebeldia contra o

¹²(...) *the great achievement of the Ulster Cycle is the series of women with strong and diverse personality such as Medb, Deirdre, Macha, Nes, Aife and so on. Either as goddess or common figures they are women who detain power.*

símbolo de poder abusivo e impositivo. Isso se deve ao fato de que a jovem não aceitou unir-se matrimonialmente ao velho e poderoso rei Conchobor, e, além disso, fugiu com seu sobrinho (Naoise), o mais forte dos soldados do *Red Branch* (exército do rei), apoiado pelos seus outros dois irmãos Ardan e Ainle. No mito, Deirdre cumpre a profecia que fora pregada antes mesmo dela nascer. Isto é, ela seria a razão da ruína do reinado de Conchobor, pois, teria uma beleza inigualável, causaria ciúme, inveja, homens fariam guerra por ela e ela se casaria com um dos guerreiros do *Red Branch*, escolha esta que traria desgraça a todos e a destruição do reinado.

O presente trabalho pretende utilizar a tradução de Kinsella (1969) que busca recontar o mito *The Exile of the Sons of Uisliu*. Trata-se uma de tradução do irlandês para o inglês e que visa se aproximar com um ideal de originalidade da história. Utilizamos a tradução *The Táin* (1969), de Thomas Kinsella para estabelecer uma análise comparativa com as peças de Synge e Woods, no quarto capítulo. No entanto, outra tradução foi também utilizada como fonte de informações por possuir diversos detalhes e notas explanatórias sobre o mito de Deirdre, a de *The Sorrows* (2000) de Randy Lee Eickhoff. As duas traduções são obras resultantes de um vasto trabalho de pesquisa por parte de ambos os escritores e cuja recepção, por parte da crítica, foi bastante calorosa. Com relação ao enredo, as duas traduções são extremamente parecidas. A grande diferença está na extensão de cada uma delas. Enquanto Eickhoff adiciona diversos detalhes explicativos no decorrer da narrativa, seja por meio de longos versos, ou acrescentando minúcias às cenas, cenários e pensamentos, Kinsella, por sua vez é mais breve. Em seu prefácio, este afirma que teve acesso a diversas versões do mito e informa ter tentado se manter o mais fiel possível da versão presente no *Book of Leinster*. No entanto, Kinsella ratifica que seu trabalho não teve nenhuma pretensão

de se seguir a forma de antigos versos irlandeses, pois deixariam a tradução e compreensão do sentido possivelmente inteligível.

Essencialmente, tanto a história de Kinsella quanto a de Eickhoff iniciam-se narrando sobre uma festa na casa de Fedlimid, o contador de histórias do rei Conchobor, em que os soldados do Red Branch bebiam cerveja e se divertiam. A esposa de Fedlimid estava grávida e, ao fim da festa, quando estava indo dormir, o bebê em seu ventre gritou tão alto que o som foi ouvido por todos no local. Cathbad, o druida do rei sentiu a criança no ventre de sua mãe, e informou a todos na corte que aquele bebê seria uma mulher de inigualável beleza, que guerreiros lutariam e reis suplicariam por ela. Os filhos de Uisliu, soldados do Red Branch, viveriam em exílio por sua causa, pessoas morreriam e um duro golpe iria atingir Emain Macha (região do reino de Conchobor). Todos no local pediram a morte da criança, mas o rei decidiu poupá-la. Ele a manteria longe de todos, e ela deveria ser criada por Leborcham até ter idade suficiente para se casar com o rei.

A menina cresceu e, um dia, ao ver um bezerro ser morto pelo seu pai adotivo, ficou encantada com a cor vermelha do sangue misturada com o branco da neve e o preto do corvo que pousava sobre o corpo do animal morto. Deirdre contou a Leborcham que se casaria com aquele que tivesse o cabelo negro como o do corvo, os lábios vermelhos como o sangue e a pele branca como a neve. A mãe adotiva ficou feliz em informá-la que este homem existia, e se chamava Naoise. Deirdre foi à procura de Naoise e o seduziu. No início, Naoise ficou apreensivo por saber que se tratava da noiva de Conchobor, mas com o respaldo de seus irmãos Ardan e Ainle, os quatro decidiram fugir para Alba (Escócia).

Lá viveram em exílio vagando de um local para outro, na tentativa de fugir dos soldados do rei que estavam a sua procura. Um dia Fergus, enviado do rei, levou a notícia do perdão para os filhos de Uisliu e Deirdre. Segundo Fergus, o rei insistia que voltassem à sua

terra natal e lhes concedia perdão. Os quatro decidiram voltar. Ao chegar em Ulster e em Emain, perceberam que Conchobor havia armado uma cilada. O rei matou Naoise e, com a ajuda dos guerreiros do Red Branch e de um rei vizinho, Éagon, aniquilou Ardan e Ainle. Após a chacina, Conchobor casou-se com Deirdre. Ela viveu a chorar e lamuriar a morte de seu amado. Fergus, envergonhado por ter trazido os filhos de Uisliu ao encontro de sua morte, incendiou Emain.

Os anos se passaram e Deirdre não abria um sorriso. Cansado de tamanha depressão, Conchobor perguntou quem ela mais odiava depois dele. A mulher respondeu que detestava Éagon tanto quanto o rei. Conchobor, então, decidiu que ela viveria um ano com Éagon e depois, um ano com Conchobor. Quando Deirdre estava no coche entre Conchobor e Éagon, ela se jogou de cabeça nas pedras do penhasco e se matou.

Dois aspectos são bastante interessantes com relação a este mito. Murphy (2006, p. 3) afirma que o conto de Deirdre, no qual uma mulher prometida a um velho rei se envolve com um homem jovem, introduziu o tema de ‘Tristão e Isolda’ para a literatura Europeia. MacCana (1991, p. 13) em seu capítulo sobre a literatura irlandesa primitiva, relaciona o mito irlandês ao romance medieval. Esta temática nos parece ter sido largamente explorada na dramatização do mito de John Millington Synge, *Deirdre of the Sorrows* (1910), peça esta que faz parte do *corpus* selecionado.

Outro interessante aspecto deste mito é com relação ao nome da personagem central da narrativa. Apesar de encontrarmos diversas acepções e significados para Deirdre, Eickhoff (2000, p. 17) parece apresentar uma bastante coerente. No caso, o escritor afirma que o nome da jovem é uma mistura de ‘deirir’ (que significa conflito), com ‘dáir’ (um desejo pela cópula) e ‘dreic’ (uma escuridão que se espalha sobre a terra). É notável como o nome da personagem Deirdre engloba aspectos relativos à temática de sua história. Ela é a responsável

por trazer um conflito a sua província, sua beleza convida os homens ao desejo carnal e sua figura envolve uma nefasta profecia carregada de um destino trágico, daí a escuridão, a morte, o futuro cruel e inescapável.

Eickhoff (idem) na introdução de sua obra *The Sorrows* traça um interessante raciocínio acerca do mito de Deirdre. O tradutor inicia seu comentário afirmando que Deirdre é a epítome da mulher como vítima do homem, sendo ela objeto de luxúria e possessão. Mas, em seguida, é traçado um paralelo “interessante e, ainda assim, contraditório na tradição celta”¹³. O escritor comenta sobre dois termos presentes na narrativa, a saber, *elopement* e *wooing*. De acordo com *The Oxford English Dictionary* (1989, p. 148), *elope* é o verbo designado para fugir e, segundo a lei, é dito de uma esposa: fugir de seu marido em companhia de um amante. E, segundo a linguagem popular, pode ser utilizado para se referir a uma mulher fugindo de casa com um amante para o propósito de se casar. O termo foi registrado pela primeira vez em 1338. Destemodo, *elopment* seria o ato de *eloping*, ou seja, de fugir com um amante. Sendo assim, como é explicitado pelo dicionário, o termo *elopment*, que não possui uma tradução literal na língua portuguesa, seria realizado pela figura feminina. O outro verbo analisado é *woo*. *The Oxford English Dictionary* (1989, p. 501) define *woo* como sendo o ato de solicitar ou cortejar uma mulher apaixonada; solicitar ou cortejar uma mulher em vistas de casamento, registrado pela primeira vez em 1050. Mas também existe outro registro de acepção do termo citado. No caso, *woo* também pode ser dito de uma mulher que solicita o amor de uma pessoa, termo este registrado em 1425.

Eickhoff explicita que a prática de *wooing* é feita, normalmente, pelo homem enquanto o papel feminino é tido como passivo. Já em *elopement*, é a mulher quem escolhe o homem com o qual pretende fugir. Sendo assim, o que existe é a mulher sendo agente no ato

¹³ (...) *an interesting yet strange contradiction in the Celtic tradition.*

de *elopement* e receptora passiva em *woo*; isso de acordo com o cunho tradicional dos termos, mas que não é o único como prova *The Oxford English Dictionary* que ocorria em 1425.

Concordamos com Eickhoff quando ele argumenta que Deirdre se comporta de acordo com *elopement*. Nas traduções de Eickhoff e Kinsella não é especificado quem é o responsável pela decisão de fuga. No entanto, os textos deixam bem claro o engajamento de Deirdre no ato de sedução de Naoise, fato que leva o guerreiro e seus irmãos a se conformarem com o relacionamento predito pela profecia. Sendo assim, a personagem Deirdre se torna agente por meio de *elopement*. Por outro lado, é a tentativa de cortejo (*wooing*) por parte do rei Conchobor, e ele fornece grande parte da catarse para a história.

Eickhoff, assim como outros críticos, afirma que é possível traçar um paralelo simbólico entre a história da Irlanda e Inglaterra com o mito de Deirdre. Diversos são os textos que relacionam a Irlanda com a figura feminina. A aproximação com o nome irlandês do país e a deusa Éire é um exemplo. Destemodo, Deirdre por vezes é relacionada à Irlanda a ser desejada e possuída pelo rei Conchobor, sendo aqui a Inglaterra. Neste sentido, apesar de o rei poder desejar ter qualquer coisa ou qualquer esposa, ele se recusa a desistir de Deirdre, e, o que ele não pode ter, ele destrói. Pelo fato de esta leitura não tocar no tema ao qual discorremos neste trabalho, apesar de bastante interessante e fértil, optamos por não aprofundar nossa análise neste sentido.

A tradução de Eickhoff (2000, p. 18-19) é muito pertinente e percebe-se que o escritor esteve bastante engajado na pesquisa para a elaboração de sua tradução, assim como preocupado em interpretar, de seu modo, o mito de Deirdre. Ele ainda nos presenteia com uma reflexão acerca da personagem mitológica em questão que servirá, mais tarde, como

ponto de partida para nossa avaliação acerca das personagens femininas em peças que recontam esta narrativa. Eickhoff (2000, p. 18-19) defende que

Deirdre dá esperança e força para aqueles que são dispostos a enfrentar a *ex cathedra imperium*, ou seja, os supremos ditadores que desprezam os direitos humanos para satisfazer suas próprias necessidades de desejo por poder. Deirdre não é só o símbolo de feminilidade e o direito de igualdade em um mundo dominado por machos, ela é o símbolo do espírito incansável que se recusa a aceitar a escravidão. Embora ela triunfe sob Conchobor, seu triunfo, junto com o de Naoise, o homem que ela ama, nos fornece tristezas contrastantes. Assim, ela se torna a incorporação da Mulher Divina.¹⁴

A fascinação que emana da figura desta personagem mitológica fez com que Deirdre permanecer na memória irlandesa e sua história perdurasse durante milênios. Talvez parte deste fascínio que o mito cause em tantas pessoas tenha razão de ser na essência da história, e no que ela pretende contar, ou no que ela simboliza. Com já dito, diversos foram os escritores, tradutores, dramaturgos entre outros, que se interessaram por sua história, e se engajaram, destemendo, num trabalho de reconstrução de sua bela e triste narrativa. Funcionando como símbolo de toda a antiga tradição irlandesa, *The Exile of the Sons of Uisliu* sempre foi um representante de uma cultura que não poderia ser esquecida por seu povo.

O movimento de resgate das origens é corriqueiro na história da atividade humana e não poderia ter sido diferente na Irlanda. A busca pela verdadeira essência de um povo é sempre desencadeada em momentos de crise, e o ato de se olhar para trás faz-se necessário de tempos em tempos. A mitologia cumpre este papel de representar a memória de uma nação,

¹⁴ *Deirdre gives hopes and strength to all those who are willing to defy the ex cathedra imperium – those supreme dictators who disdain human rights to satisfy their own lust for power. Deirdre is not only a symbol of womanhood and the right of equality in a male-dominated world, she is the symbol of an unflagging spirit that refuses to accept enslavement. Although she triumphs over Conchobor, her triumph, together with that of Naisi, the man she loves, provide us with contrasted sorrows. As such, she becomes the embodiment of the Divine Woman.*

funcionando assim, como já dito, de modo similar um arquivo cultural que guarda tradições e peculiaridades de um povo. Dotadas de eternas possibilidades intertextuais, estão eternamente presentes como forma de, ao mesmo tempo, relembrar as origens, re-significar a o passado a partir do presente, resgatar e reescrever a história daquele determinado país.

Sobre este caráter de resgate que é peculiar da mitologia, Tiphaine Samoyault (1968, p. 114) inicia seu capítulo denominado *O Eterno retorno do mito* em que afirma este retomar se trata do próprio princípio constitutivo do mito. O mito se presta a contar uma história, a origem de um povo, uma cultura. Assim, a sua origem se torna dissolvida no decorrer do tempo, se trata de uma história que é sempre recontada, reatualizada. Destemodo, sua origem acaba se tornando multiplicada no eterno retorno que se faz por meio de versões. Por outro lado, as peculiares características de cada mito são sempre mantidas, apesar de suas renovações, retornos, e recontagens. Cada “versão” retém a trama imutável da história, mas a utiliza com liberdade artística, podendo dar vazão a novos motivos que não estavam presentes na história “original”, se assim podemos dizer. Não só o autor trabalha com a renovação dos motivos da trama mitológica, mas também os leitores possuem este papel, e juntos eles são capazes de atualizar a história com seus próprios olhares.

De acordo com este movimento de eterno retorno do mito estavam os escritores e dramaturgos da virada do século XIX para XX na Irlanda. Tomados por um sentimento de volta às origens em busca de uma literatura e uma identidade que fosse mais conjugada a partir da essência irlandesa do que influenciada pela coroa inglesa, os artistas deste período moderno se empenharam em uma produção com influência da mitologia, do folclore e da antiga tradição celta.

A Irlanda do século XIX vivia um turbulento período de engajamento político e busca pela independência. O impacto da Revolução Francesa transformou a situação na Irlanda. O

movimento dos Irlandeses Unidos, no qual o espírito condutor era Theobald Wolf Tone (1763-98), procurou fazer da Irlanda uma república de princípios franceses, e quebrar a conexão com a Inglaterra. Este movimento liderado por Tone culminou na revolução de 1798 caracterizada pela busca pela liberdade irlandesa e resgate de sua identidade como nação. Esta revolução desastrosa, porém, heroica, liderada pelos Irlandeses Unidos, teve como característica ter sido cantada e entoada por diversos poetas e artistas.

Após a revolução, apesar da pressão irlandesa, em 1801, o Reino Unido e a Irlanda se unificaram política e economicamente o que, mais uma vez, dificultaria as negociações entre os grupos. Sob liderança de Daniel O'Connell, o primeiro movimento de massa político que reuniu forças populares em uma associação católica obteve sucesso, enfim. O resultado desta manifestação organizada foi a vitória e emancipação religiosa para os católicos, em 1829. Esta conquista concedeu espaço na economia para os irlandeses católicos além de direitos políticos e civis; eles poderiam, agora, ocupar alguns cargos públicos.

Um dos grandes nomes da história Irlandesa no que concerne à busca pela independência trata-se de Charles Stewart Parnell. Proprietário de terras, Parnell era conhecido pelo seu nacionalismo intransigente. Em 1875, foi eleito para a câmara e, mais tarde, se tornou chefe do Partido Irlandês. Parnell defendeu diversas causas de interesses irlandeses e católicos apesar de ser, ironicamente, ele mesmo, protestante. Um de seus feitos mais conhecidos foi a proteção e defesa dos agricultores e camponeses que, durante diversos anos, vinham perdendo suas terras. Em 1877, Parnell tornou-se presidente da *Home Rule Confederation* (associação que visava o governo autônomo da Irlanda) sendo, então, conhecido como líder da população irlandesa dentro e fora de seu país. Na militância em prol do *Home Rule*, Parnell, reuniu um grupo de oitenta e cinco parlamentares na Casa dos

Comuns criando, destemodo, o *National League* – aliança esta que visava trilhar os caminhos necessários em busca de um governo mais independente.

Este contexto de final do século XIX trata-se de um período de vasto florescimento cultural na Irlanda. A temática da produção artística deste período, evidentemente, girava em torno da questão nacionalista não só engajada e consciente com relação à política, mas também visando a reconstrução de uma identidade irlandesa propriamente dita. A situação que se instaurava naquele momento possibilitava a abertura do pensamento irlandês em torno de si mesmo. E isso foi o que começou a acontecer nas mentes dos irlandeses.

Um dos maiores nomes da literatura irlandesa, William Butler Yeats, foi um dos líderes de vários dos movimentos artísticos que visavam representar, de sua forma, a alma irlandesa desde os antigos tempos até aquele conturbado contexto histórico-social. Em um artigo na obra *Ideals in Ireland* (1901), editada por Lady Gregory, Yeats (2000, p.38) descreve o Movimento Literário em seu país naquele momento. Ele defende que antes de 1891, ou seja, antes da queda de Parnell, unionistas e nacionalistas estavam ocupados demais mantendo uma ou duas simples crenças na mais alta intensidade para que qualquer pensamento ou emoção complexa pudesse ocorrer; e a imaginação nacional proferiu, ela mesma, com um tipo de energia débil, em algumas poucas histórias e em muitas baladas sobre a necessidade de união contra Inglaterra, ou sobre os mártires que haviam morrido nas mãos dela, ou sobre a grandeza da Irlanda antes da chegada dos ingleses.

Parnell se torna uma figura essencial, para William Butler Yeats. O poeta e dramaturgo entende que a queda deste grande nome da política irlandesa abriu a imaginação do país e, destemodo, possibilitou um ressurgimento e a ascensão da literatura de seu país. Neste sentido, Yeats (idem) salienta que os heróis que morreram em nome de seu país, todos aqueles que lutaram por ele e, também, os que puderam escrever e cantar suas histórias

ensinaram milhões de pessoas a amarem e defenderem seu país. Esta seria a herança criadora do Movimento Celta e que, de acordo com Yeats, se tornaria parte do pensamento irlandês para sempre.

Sobre este fértil período, Yeats enfatiza a queda de Parnell e de seu partido como sendo símbolos de uma mudança que culminou no surgimento de organizações e movimentos que carregavam bandeiras daqueles ideais tanto na política quanto na economia e literatura. O resultado desta ebulição de ideias na agenda irlandesa daquele contexto foi o movimento característico do modernismo irlandês, ou seja, o renascimento celta (*Celtic-Irish Revival*, final do século XIX e início do XX) liderado por Yeats, John M. Synge, Sean O'Casey e Padraig Colum.

Uma vez que a Inglaterra começava a perder parte de seu poder e influência sobre a Irlanda, este fecundo período, o renascimento celta ou revivalismo celta, possibilitaria a emergência de grupos que visavam valorizar e produzir uma literatura essencialmente irlandesa. Dois exemplos deste contexto e que serviram de motor para a realização do projeto de renascença irlandesa são o *Irish Literary Society* (Sociedade Literária Irlandesa), em Londres, e o *National Literary Society* (Sociedade Literária Nacional), em Dublin. Sob a influência de Yeats e Douglas Hyde ambos os projetos foram fundados em 1892 com o intuito de produzir literatura, além de resgatar o folclore e lendas particulares da cultura irlandesa. Outras instituições surgiram como resultado desta movimentação literária irlandesa. A liga Gaélica, ou *Gaelic League*, bem como o *Gaelic Athletic Association* (Associação Atlética Gaélica) seguiam estes princípios. Fundada em 1893 por Hyde, a *Gaelic League*, tinha como objetivo principal o ensino, a preservação e difusão da língua e cultura celta.

Estas associações buscavam trazer à tona aspectos da cultura e da língua vernácula celta de volta em uma sociedade irlandesa cuja representação, até então, vinha sendo tomada quase integralmente por uma cultura de colonização inglesa.

Abrantes (2010, s/p) enfatiza que

O papel do movimento de renascimento da literatura irlandesa, conhecido como o *Celtic Revival* (renascimento celta) do início do século XX, foi um movimento bastante significativo para a reafirmação daquela identidade e para o projeto nacionalista irlandês como um todo. O movimento encorajava a criação de obras tipicamente irlandesas, de características distintas das inglesas. Buscou-se resgatar e manter vivos o folclore, os mitos e o passado da Irlanda, reavivar a literatura e a poesia irlandesas, além do ritmo nativo do gaélico-irlandês. Nomes como William Butler Yeats, Lady Gregory, J.M. Synge e Sean O'Casey foram marcantes para o movimento e estes autores escreveram muitas peças e artigos sobre a situação política da Irlanda na época. Um grande símbolo do movimento foi o *Abbey Theatre* ou o Teatro Nacional da Irlanda, em cujo palco muitos autores e dramaturgos da época encenaram suas peças.

Assim como Douglas Hyde denominou sua palestra em 1892, na recente formada *Irish National Literary Society*, em Dublin, a ambição destes movimentos nacionalistas de âmbito literário provinham da necessidade de des-anglicizar a Irlanda. Com efeito, os projetos do *Celtic Revival* tinham a meta de descolonizar a mente irlandesa que durante centenas de anos viveu sob a influência da forte personalidade inglesa.

George Birmingham (1907, p. 77) lembra a importância de Standish James O'Grady, denominado por Yeats o pai do Renascimento Irlandês. O'Grady trata-se de um dos primeiros escritores a redescobrir os antigos heróis gaélicos e suas obras, apesar de pouco conhecidas na época, visavam o resgate da tradição arcaica irlandesa. Seu livro *Early Bardic History of Ireland* foi seguido por *History of Ireland, The Flight of the Eagle* entre outros, e giravam em torno da história dos bardos, dos mitos e de antigos reinados. Um dos grandes nomes resgatados por O'Grady, e mais tarde por Lady Gregory, foi o herói Cúchulainn.

A essência do renascimento celta, de acordo com Yeats (2000, p. 39) e da literatura irlandesa como um todo era a sua temática de aspecto popular. O poeta afirma que a literatura inglesa contemporânea se deleitava em elogios à Inglaterra e todo seu império, mas na Irlanda acontecia exatamente o oposto. Enquanto os ingleses se preocupavam com os fortes e ricos, os intelectuais irlandeses descreviam a realidade dos fracos e dos pobres narrando sobre suas crenças e esperanças. São as vozes dos oprimidos que começam a emergir na busca de conquistar seu espaço e de descobrirem si mesmos a partir daquilo que os fizeram tornar uma nação.

Neste sentido, a Irlanda de muitos anos de dominação aprendeu a se enxergar a partir dos olhos do império. Mas a difícil tarefa de descolonizar a mente daquele povo era o que movia os intelectuais a se engajarem no projeto irlandês. A força e a resistência daquela civilização oprimida era o combustível para a reconstrução de seu passado. Era necessário reinventar a Irlanda, e, neste sentido, Declan Kiberd (1995, p. 6-7) ao falar sobre colonialismo, retoma Nietzsche quando este afirma que

aqueles que não tiveram um bom pai são obrigados a saírem e inventar um: tomando as suas palavras, esta geração de homens e mulheres irlandeses tiveram de ser suas próprias mães e pais reinventando seus pais do mesmo modo com que estavam reinventando o passado irlandês.¹⁵

É interessante perceber que todo este movimento de (re)construção de uma identidade nacional, a partir da arte essencialmente irlandesa, tenha ocorrido em duas sedes, ou seja, em Dublin e Londres. Isso aconteceu por duas razões, a primeira por causa da grande fome que devastou a Irlanda devido à peste das batatas, por volta de 1845, obrigando milhares de

¹⁵*Those who haven't had a good father are compelled to go out and invent one; taking him at his word, this generation of Irishmen and Irishwomen fathered and mothered themselves. Reinventing parents in much the same way as they were inventing the Irish past.*

irlandeses a emigrarem para os Estados Unidos, Austrália e Inglaterra. E, segundo, pela dificuldade que os artistas locais encontravam em ter suas obras publicadas na Irlanda. Yeats foi um deles, ainda jovem sabia que perseguir a carreira literária em sua terra natal seria impossível e que para obter algum sucesso era preciso se mudar para Londres. Assim como Yeats outros escritores e artistas irlandeses, como Oscar Wilde e Synge, se deslocaram para Inglaterra e França em busca de maior acesso à produção cultural da época, além de tentar estabelecer certa distância para com suas raízes de modo a melhor conceber sua identidade nacional. Kiberd (1995, p. 99) relata que a Irlanda, para Yeats, seria uma “pátria imaginária”, uma vez que ele estava na Inglaterra, o tipo de lugar eternamente inventado e reinventado por exílios que temem que, se eles não proporcionarem uma habitação em forma de palavras, ela, a Irlanda, poderia inteiramente desaparecer de sua mente. Em Londres, Yeats se ocupou com a invenção do movimento literário que mais tarde seria conhecido como renascimento celta, e da *Irish Literary Society*, em parceria com Michael Collins, Desmond Fitzgerald, Pádraic Ó Conaire, W. P. Ryan, entre outros. Após a queda de Parnell, Yeats e seus colegas puderam retornar à terra natal e contribuir de perto com a ascensão da literatura irlandesa.

Como mencionado, assim como Yeats, Oscar Wilde também se refugiou na Inglaterra como terra promissora à sua arte. Mas sua opinião com relação ao império divergia de Yeats. Enquanto Yeats acreditava que era necessário romper os laços com a literatura e cultura inglesa, para Wilde se a Inglaterra nunca tivesse existido, os irlandeses teriam ficado muito solitários. O último era da opinião de que cada nação necessita fortemente de outra para o propósito de se definir como pátria. Kiberd (1995, p.2) corrobora afirmando que este julgamento vai de acordo com o dos que acreditam que o exílio nutre a nacionalização. Wilde realmente entendia a emigração neste sentido e Kiberd enfatiza que ele “acreditava que seria, em grande parte, através do contato com a arte de outros países que uma cultura

irlandesa moderna deveria ser remodelada”. De qualquer maneira, todas estas opiniões e modos de se conviver com o império, bem como a relação de distância e proximidade para com a pátria forneceram força e matéria prima literária para que o renascimento irlandês acontecesse.

Neste sentido, o nacionalismo da era pós-Parnell evocou uma ideia de retorno do exílio, corroborando com o renascimento literário que já havia se iniciado em Londres por Yeats e seus colegas. Conforme Kiberd (1995, p. 3) ratifica

O empreendimento alcançou nada mais do que a renovação da consciência irlandesa e um novo modo de se entender a política, economia, filosofia, esportes, língua e cultura em seu amplo senso. Era o grande destino da geração de Yeats tornar a Irlanda mais uma vez interessante aos irlandeses, após séculos de provençalismo forçado seguido do colapso da ordem Gaélica em 1601. Nenhuma geração antes ou depois viveu com tanta intensidade a consciência nacional ou deixou tão inspirador (e de certo modo, intimidador) legado. Apesar de rebeldes, seus membros determinaram para si mesmos os mais altos padrões de integridade imaginativa e generosidade pessoal. Imbuídos dos ideais republicanos e democráticos, eles não se comprometeram com um espírito chauvinista, mas na convicção que o *risorgimento* irlandês poderia expandir a liberdade de expressão a todos indivíduos: esta é a relação entre pensadores diferenciados como Douglas Hyde e James Connolly, Hanna Sheehy-Skeffington e James Joyce.¹⁶

O Renascimento Celta teve como inspiração a volta às origens mitológicas e folclóricas da Irlanda, como forma de resgate e releitura, estabelecendo um ciclo no qual o clássico se torna recuperável e novo. Resgatar à tradição, procedimento comum às artes, trata-se da própria noção do que é mitologia. Utilizar os mitos possibilita, destemendo, o retorno à origem, no sentido em que define Eliade (1963, p. 32), ou seja, como um

¹⁶ *That enterprise achieved nothing less than a new understanding of politics, economics, philosophy, sport, language and culture in its widest sense. It was the grand destiny of Yeats's generation to make Ireland once again interesting to the Irish, after centuries of enforced provincialism following the collapse of the Gaelic order in 1601. No generation before or since lived with such conscious national intensity or left such an inspiring (and, in some ways, intimidating) legacy. Though they could be fractious, its members set themselves the highest standards of imaginative integrity and personal generosity. Imbued with republican and democratic ideals, they committed themselves in no spirit of chauvinism, but in the conviction that the Irish Risorgimento might expand the expressive freedoms of all individuals: that is the link between thinkers as disparate as Douglas Hyde and James Connolly, Hanna Sheehy-Skeffington and James Joyce.*

movimento que “oferece a esperança de um renascimento”. Assim, a recuperação mitológica encabeçada por Yeats neste período teve parte de suas origens já no Renascimento Europeu (séculos XIII a XVII), momento no qual ocorreu o “redescobrimento” da mitologia arcaica como fonte para produção artística contemporânea.

A permanência dos deuses e heróis gregos na memória da humanidade se deve, em grande parte, graças aos alegorismos e evemerismos. Estes procedimentos surgiram como resultados de um processo de desmitificação ocorrido, principalmente, quando racionalistas como Xenófanes (nascido por volta de 565), Heródoto (séc. I), entre outros, começaram a atacar os deuses homéricos. Uma vez que a denominação “deus” começava, em consequência do cristianismo, a evocar uma ideia de espírito elevado, os deuses mitológicos começaram a ser criticados por razão das qualidades imorais, injustas e vingativas comuns a alguns deles. Este processo de desmistificação possibilitou que os mitos não mais fossem entendidos literalmente, mas como histórias cujo conteúdo poderia conter “significações ocultas” e temas “subentendidos” (ELIADE, 1963, p. 135). Eliade (idem) defende que a leitura alegórica dos mitos foi desenvolvida, principalmente, pelos estóicos. O escritor (1963, p. 136) afirma que Evêmero estabeleceu um importante marco com relação a manutenção dos mitos como fonte para prosperidade. Em sua obra *História Sacra* (séc. III a. C.), Evêmero defende que teria descoberto a origem dos deuses, ou seja, que eles eram antigos reis divinizados. Destemodo, se criou uma possibilidade “racional” para a conservação dos deuses de Homero e uma resposta às críticas que poderiam ter pagado parte da mitologia na história Ocidental. Eliade (1963, p. 136) informa que

Graças ao alegorismo e evemerismo, graças sobretudo ao fato de toda a literatura e todas as artes plásticas se terem desenvolvido em torno dos mitos divinos e heroicos, os deuses e heróis gregos não ficaram relegados ao esquecimento após o longo processo de desmitificação, nem após o triunfo do

cristianismo. (...) O “redescobrimento” da Renascença consiste sobretudo na restauração das formas puras, “clássicas”. (...) A herança clássica foi “salva” pelos poetas, pelos artistas e filósofos. Desde o fim da Antiguidade – quando não eram mais tomados ao pé da letra por nenhuma pessoa culta – os deuses e seus mitos foram transmitidos à Renascença e ao século XVII, pelas *obras*, pelas criações literárias e artísticas.

Com relação à produção do renascimento celta, também chamado de renascimento literário celta (*Irish-Celtic Literary Revival*, e *Irish Renaissance*), ou mesmo, crepúsculo celta (*Irish Twilight*), existia um forte apelo, como citado anteriormente, à antiga tradição celta. Ângela Maria Queiroz Pregueiro (2005, p. 31) define a temática deste movimento da seguinte forma:

havia um sentimento comum entre os autores da época em restabelecer e enaltecer a união e a identidade irlandesas, através da representação das suas lendas e mitos, utilizando a literatura para alcançarem o objetivo a que se propunham – revitalizar a imagem da Irlanda e do seu povo, depois de décadas de lutas, de fome, de pobreza e até de impotência política face ao governo de Londres.

Neste sentido, em uma empreitada já iniciada por Standish O’Grady, Yeats, em 1888, publicou *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, reunindo diversas histórias numa antologia do folclore irlandês, e, em 1889, a mitologia irlandesa foi invocada na obra *The Wanderings of Oisín*, um longo e imaginativo poema baseado na mitologia irlandesa. *O Irish Fairy Tales* foi publicado no mesmo ano de sua famosa peça *The Countess Cathleen*, em 1892. Birmingham (2000, p. 78) ratifica que, ao lado de Yeats, o nome que deve simbolizar o início da produção do renascimento é George Russell, ou A.E, por seu livro de poemas publicado em 1894, *Homeward Songs*, que revelava o desejo de se voltar à tradição.

Outro grande nome, Douglas Hyde também publicou sua obra de histórias e canções populares, *Love Songs of Connacht* (1884), influenciando Lady Gregory e John M. Synge a escreverem suas peças utilizando o inglês do ocidente da ilha, marcado por influências

gaélicas. Impulsionados pela produção literária, principalmente poética do revivalismo, os dramaturgos irlandeses começaram a se organizar para que suas peças de forte influência celta pudessem ser produzidas e contempladas pelo seu público.

Pode-se dizer que o teatro irlandês moderno teve como principal desencadeador o Teatro Irlandês Literário (*Irish Literary Theatre*) fundado por Lady Gregory, W. B. Yeats e Edward Martyn no verão de 1897. Este projeto visava organizar um teatro em Dublin e que nele, ao menos uma vez por ano deveria ser encenado peças irlandesas que falavam sobre a temática da vida na Irlanda em direta oposição com a tradição colonialista (MURRAY, 1997, p. 2). A partir deste movimento Literário do Teatro Irlandês foi criada a Sociedade Nacional de Teatro (*National Theatre Society*) em 1903, o que mais tarde, em 1904, se tornaria a companhia limitada popularmente conhecida como *Abbey Theatre*.

As duas primeiras peças encenadas em 1899 foram *The Countess Cathleen* de Yeats e *The Heather Field*, de Edward Martyn. Murray (idem) nos informa que ambas as peças possuem caráter poético e realista, um propósito comum que buscava dar voz para a alma da população. Sendo assim, a experiência dramática do renascimento foi um dos meios instrumentais de extrema importância para a definição e sustentação de uma consciência nacional irlandesa, uma vez que o teatro possui como vantagem todo benefício do efeito catártico. Murray cita Martin Esslin quando o crítico afirma que o teatro é “o lugar onde uma nação pensa sobre si mesma” (1997, p. 3). No entanto, Murray defende que antes de se pensar sobre si mesma, a nação deve possuir uma consciência de si como tal. E foi exatamente esta proposta que o renascimento e seus dramaturgos buscaram construir com a criação do *Abbey Theatre* e outras grandes companhias de teatro.

Juntamente com o grupo de dramaturgos emergentes liderados por Lady Gregory e Yeats, John M. Synge, inspirado pelo espírito nacionalista, produziu diversas peças voltadas

para a temática da vida celta. No entanto, a abordagem de Synge, no início, era bastante relacionada com a vida no campo. Suas peças giravam em torno da realidade rural em um enfoque autêntico e realista; seus personagens camponeses nada tinham de românticos ou inocentes. Talvez esta seja uma das características presente nas peças de Synge que o colocou em posição de prestígio, principalmente entre seus colegas de profissão.

Outra temática explorada por Synge era justamente uma das mais trabalhadas na época do renascimento celta, ou seja, o universo da mitologia celta. Sob a influência de Yeats, Synge se engajou a escrever uma peça que recontasse a história de Deirdre, publicada de forma póstuma, em 1910, e denominada *Deirdre of the Sorrows*.

Assim, o mito de Deirdre, ou *The Fate of the Children of Uisneach/ Uisliu/ Usnech*, serviu de inspiração não só a Synge, mas diversos outros dramaturgos que o antecederam e o sucederam, conforme citamos. No período do revivalismo, muitas versões da história surgiram, principalmente para os palcos. George Russell publicou a sua *Deirdre* em 1902, mesmo ano de *Cuchulain of Muirthemne* por Lady Gregory. Yeats publicaria sua versão, também chamada apenas *Deirdre*, em 1907.

A atitude rebelde relacionada à personagem Deirdre vai ao encontro das temáticas propostas pelo renascimento celta. Como vimos, a Irlanda ansiava libertar-se da opressão colonialista inglesa para que, assim, sua identidade como nação pudesse emergir. A questão mitológica oferece um aparato metafórico para que o público e os demais dramaturgos entrassem em contato com a sua realidade por outras vias. Sendo assim, a mitologia, e a história de Deirdre em particular, cumpre um importante papel na História e na narrativa da nação irlandesa como um todo. Podemos vê-la como um modo simbólico de (re)contar toda uma tradição datada de milênios, mas remodelada segundo aquele peculiar momento da modernidade irlandesa.

A tessitura da literatura irlandesa escrita, a que se propunha o projeto do renascimento celta, tinha, como nos informa Kiberd (1995, p. 119), os artistas como voluntários que se prestavam a preencher um vácuo cultural. Assim, o projeto de construção de identidade irlandesa na literatura era similar a de um texto ainda em processo, não terminado e fragmentário. Cabia aos escritores convidar os leitores a se tornarem co-criadores da obra, se recusando, assim, do mero papel de admiradores passivos do trabalho artístico acabado. Destemodo, ocorre o projeto irlandês moderno, cuja ênfase jaz no eterno retorno no mito.

O retorno à origem, segundo Eliade (1963, p. 36) é uma atividade essencial, principalmente, para as sociedades arcaicas. Segundo a escritora, o “retorno à origem”, que permite reviver o tempo em que as coisas se manifestaram pela primeira vez, constitui uma experiência de importância capital para as sociedades arcaicas. O retorno às fontes possibilita às sociedades a vivificação de uma experiência renovadora. Eliade (idem, p. 82) informa que existem duas formas de se remeter ao passado, seja pela “reintegração rápida e direta da situação primeira (quer se trate do Caos ou do estado pré-cosmogônico, quer do momento da criação), e do retorno progressivo à ‘origem’, remontando no Tempo, a partir do momento presente até o ‘começo absoluto’”. No segundo caso, ocorre uma rememoração dos fatos tanto pessoais quanto históricos. Este procedimento se faz importante por demonstrar, por meio da revelação, momentos que podem ser “queimados” com relação ao passado, ou seja, como forma de dominá-los e impedir que ele intervenha no presente. Trata-se de uma maneira de aprender com o que se passou, uma vez que, a partir do reconhecimento de acontecimentos passados, o conhecimento da origem e da história das coisas acaba por conferir, aos homens, uma espécie de domínio sobre as coisas. Assim, este conhecimento “abre igualmente o caminho para especulações sistemáticas sobre a origem e as estruturas do Mundo” (ELIADE, 1963, p. 83).

Relembrar é uma atividade enriquecedora, neste sentido, uma vez que é considerada o conhecimento por excelência. Dessa forma, o processo de rememoração possibilita ao indivíduo, capaz de recordar, dispor de uma força mágico-religiosa mais preciosa do que aquele que somente conhece a origem das coisas.

O renascimento celta trouxe de volta à memória a antiga tradição celta, valorizando-a como parte essencial da formação de uma cultura e identidade irlandesa. Synge, Yeats, Gregory e tantos outros grandes nomes do modernismo irlandês fizeram da difícil tarefa de criar uma literatura nacional um projeto que se estende para além de seu século. Ainda hoje, a mitologia e a tradição celta são frequentemente presentes na agenda da produção artística. A história de Deirdre continuou a ser recontada no decorrer do século XX e, também no início do XXI, como é o caso da peça *A Cry from Heaven*, de Vincent Woods que fora publicada em 2005 e também faz parte do *corpus* do presente trabalho. Utilizando a metáfora colocada pela professora Giovanna Tallone¹⁷ do choro, ou grito entoado por Deirdre, a voz desta personagem, ou seu grito entoado já no útero de sua mãe, representa a voz da mitologia e de toda tradição celta, e continua a ecoar os ideais daquele renascimento literário de Yeats até os dias de hoje.

¹⁷TALLONE, G. *A Voice from Beyond*. The Story of Deirdre Story. Comunicação proferida na Conferência Internacional da IASIL, Maynooth 2010, ainda não publicada.

4. Do mito ao teatro: *Deirdre of the Sorrows*, de John M. Synge e *A Cry From Heaven*, de Vincent Woods

4.1 A arte dramática e o resgate da tradição

Os mitos são vistos como inesgotáveis fontes de inspiração que servem para lançar um olhar para o passado, como forma de reflexão e interpretação do presente. A mitologia grega clássica, por exemplo, tem sido explorada não só nos palcos da Irlanda como no mundo todo. Em um sentido mais específico, a valorização da antiga tradição folclórica e mitológica da cultura irlandesa manifesta-se, conforme já mencionado anteriormente, na arte dramática. Assim, o caráter performativo, característico do teatro, possibilita variedades de interpretações destas importantes histórias para o imaginário irlandês.

O mito de Deirdre, assim como a personagem feminina epônima, faz parte de um legado e está presente na memória cultural da Irlanda. Ao lado de outras personalidades advindas das antigas histórias e mitos da tradição, sua figura emerge chamando a atenção pela sua triste, forte e inspiradora história. O material apresentado por este mito, ao mesmo tempo em que oferece uma beleza literária intrínseca desde sua origem nos manuscritos, possibilita abertura para a larga exploração do trabalho criativo de escritores e dramaturgos.

São vários os textos que contam a história de *The Exile of the Sons of Uisliu* e serviram como inspiração para tantos dramaturgos irlandeses. No entanto, estas versões são bastante similares em termos de seus conteúdos. Conforme analisado por MacCana (1991, p.6), percebe-se que são bastante compactos e simples. Estes textos mantêm o mesmo enredo, ainda de acordo com MacCana, são dotados de conflitos sociais e impulsos pessoais, intercalando delicadas alusões ao mito com certos costumes arcaicos.

Por vezes, a complexidade estrutural da história, que intercala versos e prosa com a forma compacta e altamente expressiva, característica deste mito, tornam difícil imaginar que a riqueza de detalhe, peculiar a ele, descrita em tão pouco espaço, seja de uma estória que fora projetada para oralidade. Apesar dos detalhes descritivos, um dos atributos deste tipo de estória é a apresentação dos fatos e conflitos sem que haja nenhuma explicação ou definição *a priori* para o desenrolar das ações. Profecias, mortes e mesmo as escolhas pertinentes aos personagens são vistas como peças inquestionáveis do destino ou da vida das pessoas. Com relação a este aspecto do enredo, Richard Allen Cave (1991, p. 2) afirma que a fonte material destas sagas oferece senão pouca quase nenhuma análise para acontecimentos e motivos ali presentes, deixando em aberto certas questões que definem as narrativas. Segundo o estudioso,

não há explicação dada pela decisão crucial de Deirdre em retornar da segurança da Escócia para a Irlanda ou pela aceitação de Grania de Finn como um segundo marido após a morte de Diarmuid. Mais significativo para meu propósito imediato é a consequência desta falta de análise psicológica: a recusa dos autores de saga em julgar de qualquer modo seus personagens. Há uma aceitação completa da integridade de cada personagem conforme o padrão de sua vida se desdobra. Não há nenhuma tristeza da perda de integridade em Finn ou Conchubar quando eles estão dominados por ciúme, nenhuma condenação de Grania na escolha seja de seu primeiro ou de seu segundo parceiro. De fato Deirdre e Grania são cada uma delas celebradas simultaneamente como causadoras da discórdia “por sua causa muitos deverão chorar” e também “por sua causa muitas mulheres deverão ser invejosas”.¹⁸

Nosso argumento é o de que a história de Deirdre, assim como outras, apesar de ser bem estruturada e provida de detalhes, possui como particularidade a falta de esclarecimento

¹⁸ *There is no explanation given for Deirdre's crucial decision to return from the safety of Scotland to Ireland or for Grania's acceptance of Finn as a second husband after Diarmuid's death. More significant for my immediate purpose is the consequence of this lack of psychological analysis: the refusal of the saga-authors to sit in judgment in any way on their characters. There is a complete acceptance of each character's integrity as the pattern of his or her life unfolds. There is no mourning a loss of stature in Finn or Conchubar when they are overwhelmed with jealousy, no condemnation of Grania in the choice of either her first mate or her second. In point of fact Deirdre and Grania are each celebrated as at once the bringer of discord 'on whose account many shall weep' and also as 'on whose account many women shall be envious'.*

para certos motivos presentes no enredo. O modo direto de se descrever os fatos, sem muito detalhe em determinados acontecimentos, permite que, na narrativa, haja aberturas, fissuras nas entrelinhas imaginárias da história, favorecendo o trabalho de reescrita. Assim como Cave defende, os personagens deste tipo de texto apresentam rasa complexidade psicológica e suas atitudes quase nunca são questionadas. No entanto, conforme Cave argumenta, esta falta pode tornar o trabalho de dramatização por vezes difícil e desafiador. Mais adiante, o crítico afirma que “o drama demanda uma exploração da motivação e suas consequências, mas isso pode colocar em risco o cuidadoso equilíbrio de empatias, atrapalhando o que se encontra nas sagas (1991, p. 3)”.¹⁹

De acordo com Bastos (2010),²⁰ as variantes existentes, fontes dos manuscritos, que narram o mito de Deirdre pouco se diferenciam umas das outras. As traduções existentes do mito da língua irlandesa para a inglesa não apresentam, entre elas, muitas diferenças na trama, contando a história de Deirdre de um modo bastante similar. Diferentemente das traduções do mito de Deirdre, algumas já apresentadas anteriormente, as adaptações desta para o gênero dramático oferecem variedade e distinções entre elas no que concerne à trama das peças, uma vez que os escritores se utilizam de ferramentas criativas para moldar as peças de acordo com sua inclinação. Capacitados a criar e reinventar as histórias para que estas sejam encenadas nos palcos, dramaturgos utilizam as mais diversas formas para moldarem seus textos de acordo com a temática, os propósitos, o contexto, entre outras características.

¹⁹ *Drama demands an exploration of motive and its consequences, but that is to risk disturbing the careful balance of sympathies one finds in the sagas.*

²⁰ BASTOS, B. K. X. *Dramatizing Deirdre*. Comunicação proferida na Conferência Internacional da IASIL, Maynooth, 2010, ainda inédita.

Deste modo, uma das possibilidades do gênero dramático é a de trabalhar como forma de revisionismo literário. O drama dá vazão para outros aspectos artísticos peculiares somente a este estilo. A experiência do contato com o público, a exploração de diversos níveis de interpretação além da possibilidade da encenação, que coloca em evidência os acontecimentos da narrativa, são apenas alguns elementos peculiares ao teatro.

Martin Esslin, em *Uma Anatomia do Drama* (1976, p. 16), na tentativa de conceituar o gênero drama, retoma o significado da palavra em grego, ou seja, simplesmente *ação*.

Destemodo, drama seria uma “ação mimética que busca imitar ou representar o comportamento humano”. Segundo ele, o drama não é simplesmente de uma forma de literatura, embora o texto possa ser tratado como tal, mas o que faz do drama uma expressão artística é o elemento de fora das palavras, é o representado (*acted*), ou seja, a encenação dos motivos de uma dada história que a torna particular.

Ao colocar o drama ao lado de outro gênero literário, o romance, Esslin (*idem*, p. 18-19) demonstra o modo com que a arte do representar é capaz de operar simultaneamente em vários níveis, ao contrário do romance.

Sendo assim, o gênero romance, bem como o conto e o poema épico, operam, de acordo com o crítico de teatro, segundo uma única dimensão e sua narrativa é, muitas vezes, linear, ou seja, obedece uma certa sequência para que o leitor possa acompanhar o desenrolar do enredo. O drama, por sua vez, trata-se da representação concreta de uma ação, sendo, desta forma, capaz de demonstrar vários aspectos simultâneos e transmitir, ao mesmo tempo, diversos níveis de emoção. Esslin (1976, p. 21) ainda afirma o seguinte:

Podemos dizer que o drama é a forma mais concreta na qual a arte pode recriar situações e relacionamentos humanos. E essa sua natureza concreta deriva do fato de que, enquanto que qualquer forma narrativa de comunicação tende a relatar acontecimentos que se deram no passado e já estão agora terminados, a

concretividade do drama acontece em um eterno presente do indicativo; não então e lá, mas agora e aqui.

A fascinação da arte dramática esteja talvez no fato de que nele há a encenação concreta e atual de situações que possam parecer ser similares à realidade humana. O drama possibilita o contato com o real, mas o real fictício. Retomando Aristóteles deparamo-nos com o efeito da mimese, a qual não se resume apenas em ‘imitação’, mas, segundo o filósofo grego, era o meio pelo qual os artistas se guiavam para a produção de uma obra prima.

Ainda resgatando Aristóteles, outro aspecto do gênero dramático que não pode ser deixado de lado é o efeito catártico propiciado, principalmente, pela tragédia. Apesar de, como o conceito de mimese, o de catarse seja considerado problemático pelos teóricos contemporâneos, não há como negar o efeito de clarificação, de purificação que está contido nele e que é experimentado pela plateia. Conforme definido por Marvin Carlson, em sua obra *Teorias do Teatro* (1997, p. 16), a *kátharsis* se trata de “uma experiência benéfica e enaltecadora, seja essa experiência psicológica, moral, intelectual ou uma combinação disso tudo”. Assim sendo, pode-se chegar à conclusão de que o encanto do drama esteja, realmente, no ato de encenação.

Com relação ao estilo do gênero dramático, Esslin (idem, p. 40) define a diferenciação com relação ao vocabulário pertinente à área, ou seja, ao pensarmos na língua inglesa, por exemplo, encontraremos a diferença entre *drama*, o texto escrito e *theatre*, a peça encenada. O teórico afirma que a parte literária do drama, ou seja, o texto é fixo, sendo ele uma entidade permanente. No entanto, cada produção e representação de um dado texto é algo diferente. Assim, cada autor de uma determinada peça possui à sua disposição um instrumento que lhe é particular, este instrumento é o estilo. Entre tantas funções, o estilo

possui a função de informar ao diretor a maneira como a peça deverá ser conduzida e como o público deverá reagir em relação a ela.

O estilo da peça é informado ao público por diversos modos, seja pelo título, pelo autor, pelos atores, ou mesmo pela descrição de comédia, tragédia ou farsa. Destemodo, a predisposição para uma peça será encarada pelo público com mais naturalidade, caso este apreenda algo das nuances e da aura da peça que está prestes a assistir. No caso desta pesquisa, o título das peças (*Deirdre of the Sorrows*, ou *A Cry from Heaven*) poderia indicar o estilo a qual tais peças estariam enquadradas, ou seja, mitologia e tragédia, além de indicar a temática que elas irão abordar. Não parando nestes dois aspectos, os títulos conforme escolhidos por Synge e Woods revelam para o espectador atento que as peças, versões do mito *The Exile of the Sons of Uisliu*, colocam em evidência não os filhos de Uisliu, guerreiros do exército do Red Branch, mas a personagem Deirdre e sua nefasta profecia. A escolha do título por parte dos dramaturgos já deixa evidente, de certo modo, a eleição de certas sutilezas do mito e que deverão ser encenadas nas peças.

Apesar do drama ser um gênero que possa parecer mais próximo da ‘vida real’, por colocar de frente aos nossos olhos as exhibições das aflições e alegrias humanas, ele não pode ser confundido como um espelho da realidade. Esslin (1976, p. 22) é claro em definir a diferença quando delibera que diferentemente da vida real, o drama é um jogo em que as ações são passíveis de serem revertidas, modificadas e recomeçadas. Segundo Esslin “uma peça é um simulacro da realidade. Isso, longe de fazer de uma peça um passatempo frívolo, na realidade sublinha a imensa importância de toda atividade lúdica para o bem estar e desenvolvimento do homem”.

Assim, entendemos que o drama, ou as formas lúdicas artísticas, bem como a literatura, a música entre outras, possibilitam à humanidade o exercício de pensar a si mesmo. Esslin

defende a relação de proximidade existente entre a ação simbólica do ritual e o a experiência do teatro. Para Esslin, o modo com que o ritual visa fazer de um momento presente o mais real possível torna-o similar aos objetivos do teatro, que é o de fazer da narrativa uma representação dos eventos como manifestação do presente, de forma que aquela ação está ocorrendo como se fosse a primeira vez. Sobre isso o crítico de teatro (ESSLIN, 1976, p. 30). afirma:

(...) no ritual, assim como no drama, o objetivo é um nível intensificado de conscientização, uma percepção memorável da natureza da existência, uma renovação das forças do indivíduo para enfrentar o mundo. Em termos dramáticos, catarse; em termos religiosos, comunhão, esclarecimento, iluminação.

Ao discorrer sobre os personagens, Esslin (p. 54) os define em uma posição privilegiada e de grande importância para a arte dramática. Segundo o teórico, é deles que surge, em grande parte, a provocação do interesse da plateia. A apreensão da atenção da plateia é gerada pela fusão causada pelo interesse no enredo e nos personagens. Segundo o crítico, mesmo a mais violenta das ações permanecerá destituída de impacto e será desinteressante se o público não conhecer, ou não gostar das personagens. Para uma personagem tornar-se objeto de afeto e interesse faz-se necessário que ela seja provocante, espirituosa, divertida, ou interessante, que cause certa identificação para com seu público. Caso isso não ocorra, o público poderá até desenvolver um sentimento de hostilidade para com a personagem, e mesmo que ocorra uma reviravolta no enredo, o público pouco se importará com ela.

Voltando para o mito de Deirdre, podemos pensar em uma personagem em particular que personifica tais características. Além de ser a personificação do vilão, o rei Conchobor é um exemplo de personagem que pode desenvolver na plateia um sentimento de hostilidade. No

caso, o rei demonstra necessidade de impor seu poder, seu ciúme e luxúria, mesmo que isso custe a ruína de seu povo e de toda sua província.

Assim sendo, o poder peculiar ao drama como visto por Esslin (1976) trata-se de uma somatória. De acordo com ele, a estrutura total de uma obra dramática depende do equilíbrio delicado entre diversos elementos que devem contribuir para o desenho total. Destemodo, o crítico argumenta em favor do contexto, afirmando que, quando inserido no contexto adequado, um gesto que poderia ser imperceptível pode causar um grande impacto, assim como uma simples frase pode se transformar na mais sublime das expressões poéticas. Neste sentido, este seria o mistério do drama, e nele reside sua poesia. Não é diferente com Synge e Woods, assim como seus colegas que também revisaram a história de Deirdre, eles se apegaram a um mito antigo como material bruto a ser explorado no laboratório criativo de comportamentos humanos que é o teatro. Utilizando a mesma fonte, foram capazes de criar duas peças distintas.

4.2 John Millington Synge: *Deirdre of the Sorrows* (1910)

A peça de John Millington Synge, *Deirdre of the Sorrows* foi produzida em um contexto de virada do século XIX para o XX, ou seja, período referente à modernidade histórica e modernismo estético. Em se tratando da modernidade histórica, o que ocorria no âmbito global era o resultado de um período de efervescência política, econômica e cultural.

Em relação ao teatro, o mundo assistia a uma transição do que era o romantismo e o teatro vitoriano, caracterizados pela valorização dramática e das relações amorosas, num misto de celebração da emoção e dos excessos, para o surgimento de peças mais voltadas a

temas relacionados à razão e à modéstia. Estas novas estéticas do drama eram os movimentos realistas e naturalistas.

Mas o movimento estético ao qual Synge estava relacionado foi aquele explorado pelo seu colega W. B. Yeats, ou seja, o simbolismo. O simbolismo surge no momento em que o naturalismo de Zola era colocado em debate. Marvin Carlson, (1997, p. 279), nos informa sobre isso ao apontar que

essa tentativa essencialmente racionalista e moderada de reformar o naturalismo foi ofuscada por uma reação idealista muito mais extrema, que procurava fornecer não meramente um corretivo necessário, mas uma alternativa superior e totalmente diversa. Os críticos e autores destemovimento concordavam em que Zola ignorava o interior, o invisível, o espiritual no homem, e fizeram desses elementos sua preocupação exclusiva.

Sendo assim, o teatro simbolista estava na contra-mão do realista ou naturalista, e seu maior objetivo era dar vazão à alma do poeta e do homem. Também conhecido como o teatro da mente, o principal dramaturgo deste movimento é Maurice Maeterlinck. Entre seus argumentos, estava a imposição artística que existia com relação à “sombra do ator”. A figura humana se colocava entre a plateia e o real personagem da peça impedindo-nos de entrar em contato com o símbolo da obra-prima. Uma de suas soluções era trabalhar com máscaras, marionetes ou sombras (CARLSON, 1997, p. 288). O dramaturgo irlandês William Butler Yeats, de acordo com o movimento simbolista, entendia que não a personagem, mas a expressão lírica era, na verdade, a real essência do teatro. Carlson (idem, p. 298) afirma que

A máscara, para Yeats uma imagem fundamental, fornece um meio técnico para se alcançar a expressão do ideal, do sobre-humano, do espiritual. Ela é uma das convenções do drama Nô japonês, ao qual Yeats dedica os maiores elogios. “O rosto parece mais nobre por faltar-lhe curiosidade, atenção alerta, tudo o que sintetizamos na famosa palavra dos realistas, ‘vitalidade’”. As estrofes, o ritual, a música e a dança, a máscara, os gestos estilizados e o cenário não-realista devem unir-se para

manter a porta fechada contra um “mundo intruso”. As “artes prosaicas” do Ocidente, preocupadas apenas em colocar uma moldura ao redor de um pedaço do mundo observado, devem ser substituídas por artes que “ nos permitam passar durante alguns momentos para uma profundidade da mente que até aqui havia sido demasiado sutil para nossa habitação”.

John M. Synge enquadrava-se neste contexto simbolista, no entanto, suas peças não possuíam este caráter experimental de abstração material e estética. Na verdade, sua temática era voltada para o rotineiro e para a realidade e tinha, como pano de fundo, muitas vezes, a paisagem rural irlandesa. Uma de suas principais características era a exploração de nuances da linguagem irlandesa e suas expressões. Segundo Carlson, (idem, p. 300) “Synge encontrou na Irlanda rural uma imaginação e uma linguagem que lhe permitiu efetivar a combinação que ele expressou no prefácio a *The Playboy of the Western World* (1907): ‘Deve-se ter realidade e deve-se ter alegria’”. Apesar do caráter bucólico de suas produções, o dramaturgo é considerado por muitos críticos, como Christopher Murray (1997, p. 64), um verdadeiro radical em sua arte. Suas peças são dotadas de claros aspectos políticos e históricos, e muitas delas chocaram as plateias irlandesas em suas primeiras apresentações por tratarem de questões como a emancipação do país de maneira bastante sincera e intensa.

Conforme já mencionado, é possível afirmar que o teatro irlandês moderno teve como principal desencadeador o Movimento Literário do Teatro Irlandês (*Irish Literary Theatre*) fundado por Lady Gregory, W. B. Yeats e Edward Martyn no verão de 1897. Este projeto visava organizar um teatro em Dublin e que nele, ao menos uma vez por ano deveria ser encenado peças irlandesas que falavam sobre a temática da vida na Irlanda em direta oposição com a tradição colonialista (MURRAY, 1997, p. 2) A partir deste movimento foi criada a Sociedade Nacional de Teatro (*National Theatre Society*) em 1903, o que mais tarde, em 1904, se tornaria a companhia popularmente conhecida como Abbey Theatre.

As duas peças inicialmente encenadas em 1899 foram *The Countess Cathleen* de Yeats e *The Heather Field* de Edward Martyn. Murray nos explica que ambas peças possuem caráter poético e realista, um propósito comum que buscava dar voz para a alma da população. Sendo assim, a experiência dramática do movimento modernista irlandês, também conhecido como renascimento celta, foi um dos meios instrumentais de extrema importância para a definição e sustentação de uma consciência nacional irlandesa.

Murray cita Martin Esslin quando o crítico afirma que o teatro é “o lugar onde uma nação pensa sobre si mesma” (1997, p. 3). No entanto, Murray defende que antes de se pensar sobre si mesma, a nação deve possuir uma consciência de si como tal. Foi exatamente esta proposta que o renascimento e seus dramaturgos buscaram construir durante com a criação do Abbey Theatre e outras grandes companhias de teatro.

Juntamente com o grupo de dramaturgos emergentes liderados por Lady Gregory e Yeats, John M. Synge, inspirado pelo espírito nacionalista, produziu diversas peças voltadas para a temática da vida celta. No entanto, a abordagem de Synge, no início, era estreitamente relacionada com a vida no campo. Suas peças giravam em torno da realidade rural em um enfoque autêntico e realista; mas seus personagens camponeses nada tinham de românticos ou inocentes. Talvez esta seja uma das características presente nas peças de Synge que o colocou em posição de prestígio, principalmente entre seus colegas de profissão.

Birmingham (2000, p. 81) elogia Synge dizendo que ele é o dramaturgo irlandês mais corajoso e original, apesar de suas peças mais famosas, *The Shadow of the Glen* e *The Playboy of the Western World*, terem causado tanta controvérsia na Irlanda de seu tempo. Outra temática explorada por Synge era justamente uma das mais trabalhadas na época do renascimento celta, ou seja, o universo da mitologia celta. A temática folclórica aparece nas

peças de Synge após o período em que ele teria viajado pela Europa e, mais tarde, retornado à sua terra natal.

Após concluir seus estudos na Trinity College, em 1892, Synge mudou-se para Alemanha, onde estudou música. Lá foi à Itália e, depois, para França. Este período foi marcante para a carreira do escritor, uma vez que o colocou em contato com as manifestações artísticas modernas que estavam acontecendo na Europa daquela época. Após esta viagem, Synge transitou durante um período entre as ilhas Aran, localizadas na costa oeste da Irlanda, e Paris.

Rodgers (1952, p. 7), na introdução da obra que reúne as principais peças de Synge, revela que o dramaturgo foi até as ilhas por influência de Yeats quando este aconselhou a viver “naquela ilha como se ele mesmo fosse um daqueles habitantes. Expresse uma vida que nunca encontrou expressão”. Assim, Synge pôde encontrar uma população que fora “moldada pelas dificuldades do mar, de linguagem salgada, simples de coração, e extravagantemente tocada pela vida por meio da constante presença da morte”. O que Rodgers quer dizer é que os moradores das ilhas de Aran viviam uma vida rústica e simples, distantes das realidades da civilização moderna, mas não alienados, falavam dialetos derivados do irlandês popular e sobreviviam principalmente da pesca. Este fértil período resultou na obra, em prosa, denominada *The Aran Islands*, de 1907, em que Synge descreve os diversos aspectos de vida com que teve contato durante aquele tempo. Neste período, Synge já era considerado um dos principais dramaturgos do Abbey Theatre, principalmente por Yeats. Após esta imersão na cultura gaélica, Synge adquiriu uma razoável proficiência na língua celta e se entusiasmou em produzir textos que trouxessem a questão irlandesa à tona.

Durante um de seus frequentes retornos às ilhas Aran, Synge entrou em contato com algumas canções populares de caráter folclórico e começou a colecioná-las. Foi durante este

projeto que teve contato com uma versão manuscrita da antiga história de Deirdre. Uma vez que estava estudando irlandês, se propôs a traduzi-la. Este foi o primeiro passo para a escrita de sua última peça, *Deirdre of the Sorrows*.

A tradução que serviu como principal fonte para a redação de *Deirdre of the Sorrows*, de acordo com David Greene (1948, p. 1314), trata-se de *The Fate of the Children of Uisneach*. Esta versão do mito, preservada ainda hoje, existe como uma tradução escrita à mão, datada do século XVIII e publicada em 1818 pela Sociedade para a Preservação da Língua Irlandesa (*Society for the Preservation of the Irish Language*). Greene infere que esta deve ter sido a principal fonte de Synge na escritura de sua peça, pois a citada tradução foi escrita no verso dos rascunhos do que mais tarde seria seu livro *Aran Islands*. Além disso, conforme afirmamos, Synge estava estudando irlandês durante aquele período e, uma vez que a tradução de 1818 se tratava de um texto razoável, bem editado, compilado com glossário e traduzido, Greene defende que, apesar de ter entrado em contato com diversas outras traduções do mito, esta deve ter sido aquela que Synge melhor conhecia e a qual se deteve para moldar sua *Deirdre of the Sorrows*.

Durante o período em que se dedicou para a escritura de *Deirdre of the Sorrows* a saúde de Synge se deteriorou rapidamente levando-o à morte; o dramaturgo sofria de um linfoma cancerígeno para o qual não havia cura na época. Apesar de ter se dedicado intensamente no trabalho da peça, Synge faleceu antes de seu término, deixando-a para ser finalizada por seu parceiro W. B. Yeats e sua noiva e atriz, Molly Allgood. A peça foi publicada postumamente em 1910, mesmo ano que fora produzida, e encenada nos palcos do Abbey Theatre, em Dublin.

Uma das dificuldades encontradas por Synge e relatada em cartas que escrevera a John Quinn, em janeiro de 1908 (SADDLEMEYER, 1984, p. 121-122) era a de construir

personagens com profundidade de sentimentos. Synge relatara que, em sua opinião, os personagens do gênero saga pareciam, geralmente, muito remotos com relação aos seus sentimentos. Talvez o que ele afirmou possa estar relacionado aos aspectos relatados por Cave (1991, p. 2) e mencionados anteriormente neste capítulo. Tanto as personagens quanto o enredo de histórias como sagas são, muitas vezes, empecilhos para a adaptação destas narrativas. As personagens podem parecer rasas em relação à sua complexidade psicológica e os eventos que se desenrolam são tidos como realidades inquestionáveis. Como Cave afirmara, esta se tratava de um dos grandes problemas de dramaturgos e escritores ao redigirem textos baseados em mitos e sagas.

Synge parecia estar enfrentando este obstáculo, principalmente, pois afirmara que os personagens de saga pareciam ser muito remotos quando o exercício de lidar para com eles, na escritura da peça, se processava. Ele afirma ser difícil saber o que eles pensavam, o que comeram, ou onde foram dormir, por exemplo. Fatores como estes atrapalhavam o trabalho de redação da peça por permitir que, por vezes, os diálogos caíssem na retórica. Ainda assim, Synge comenta que o exercício contínuo de moldar as personagens acabava por ser um experimento interessante justamente por apresentar entraves como estes (SADDLEMEYER, 1984, p. 122).

A peça *Deirdre of the Sorrows* é dividida em três atos e escrita em um dialeto semelhante ao irlandês falado nos campos. O primeiro ato da peça ambienta-se na casa de Lavarcham. O crepúsculo aparenta trazer consigo uma tempestade e a Old Woman e Lavarcham esperam ansiosas por Deirdre, que estaria vagueando pelas matas colhendo flores e juntando galhos. Percebe-se a humildade e simplicidade de sua personalidade como uma menina do campo. A ansiedade das mulheres piora quando a Old Woman percebe que o rei Conchubor e Fergus se aproximam, provavelmente com o intuito de visitar Deirdre.

Conchubor é um rei de idade avançada, amargo, lamurioso e que demonstra visivelmente a ansiedade em se casar com a jovem Deirdre, mesmo sabendo a inconveniência do enlace. A ama de Deirdre, Lavarcham, mostra-se sincera no diálogo conduzido para com o rei quando defende a inadequação existente no possível matrimônio da menina com ele.

Quando Deirdre entra em cena e percebe a presença do rei fica espantada por um momento, mas faz reverência e segue até a lareira sem nenhum embaraço. Ela não concebe a ideia de se casar com Conchubor, deixando bastante claro para o rei que não se tornará rainha em Emain. Ao notar a rebeldia da jovem, Conchubor anuncia a iminência do casamento, que se dará em dois dias. Após os membros da realeza deixarem a casa, Deirdre se desespera por um momento, pensando em fugir com Lavarcham. Mas, ao perceber que isso seria impossível, a jovem se lembra da brava figura do guerreiro Naisi. Logo, ela pede que a ama decore a casa com as tapeçarias e os adornos dados a ela por Conchubor. Anunciando que se vestirá como uma rainha, faz citação a famosas figuras femininas da mitologia irlandesa, como Emer de Dundéalhan, ou Maeve de Connaught, ambas rainhas.

As amas de Deirdre ficam surpresas quando escutam bater na porta. É Naisi e seus irmãos. Eles haviam encontrando uma garota na floresta que teria garantido abrigo a eles caso a chuva inundasse os caminhos e os rios. Embora Lavarcham e a Old Woman tentem despistá-los, os irmãos não aceitam serem mandados embora e ameaçam invadir a casa caso elas não abriam a porta.

Quando Deirdre entra na sala vestida elegantemente, ela surpreende a todos, e logo se declara para Naisi. Pedindo que ele não a deixe, a jovem afirma sua identidade revelando ser a Deirdre das Tristezas (*Deirdre of the Sorrows*). Naisi a reconhece como filha de Fedmlimid, a pretendida por Conchubor e conhecida pela profecia que narra ser Deirdre a ruína dos filhos de Usna. De acordo com a profecia, a jovem teria uma pequena sepultura e

sua história seria contada para sempre. Embora Naisi seja cauteloso, ele cede aos argumentos de Deirdre ao descobrir que o rei irá toma-la como sua esposa em dois dias. Indo contra os conselhos de Lavarcham, Deirdre se casa com Naisi e foge junto com Ardan e Ainnle para Alba (Escócia).

O segundo ato abre após sete anos de convivência entre os três irmãos e Deirdre em Alba, onde desfrutaram de tranquilidades e alegrias. Deirdre se surpreende ao ver Lavarcham, sua ama, desesperada, trazendo a notícia que Fergus veio até eles para trazer o pedido de perdão de Conchubor e, com isso, o convite para que os quatro voltem à Irlanda. Lavarcham procura convencer Deirdre de que o rei está preparando uma armadilha, mas a jovem mulher não lhe dá ouvidos. Ela resgata o poder do destino, neste momento, e a inevitabilidade da profecia, para Deirdre não há o que se fazer e para mudar a história que já é predita. Apesar de Lavarcham defender que Deirdre tem o poder de mudar seu destino, fugindo com seu marido para longe, a jovem é firme.

Um dos membros da tripulação de Fergus, Owen, se aproxima de Deirdre e, uma vez que Lavarcham é chamada para interceptar a conversa de Fergus e Naisi, o tripulante vê uma oportunidade de se aproximar dela. Owen é um personagem adicionado à narrativa por Synge, inexistente na tradução *The Fate of the Children of Uisneach*, fonte na qual o dramaturgo se inspirou na escrita de sua peça.

A personagem incorpora um aspecto do grotesco à história. De seu modo grosseiro, Owen, indaga Deirdre sobre as possibilidades de voltar a Ulster ou fugir de seu destino, apresentando uma versão crua e realista das duas opções. O homem questiona se Deirdre é feliz em ter o mesmo homem roncando ao seu lado, quando se refere a Naisi, e a alerta que ela pode escolher entre “apodrecer aqui com Naisi ou ir para Conchubor em Emain”.²¹ Mas

²¹ (...) *Rot here with Naisi or go to Conchubor in Emain* (SYNGE, 1910, p. 237)

Owen também lembra a jovem que um dia Naisi ficará tão velho quanto o rei. Ele a adverte, remetendo-se a um dos grandes temas da peça, o que há de inevitável na vida é a deterioração da beleza e da juventude, e, até mesmo rainhas, ficam velhas.

Naisi e Fergus aparecem à cena, o guerreiro se mostra bastante contente pela notícia trazida por Fergus. O medo de se enfrentar a senilidade emerge novamente na peça no momento em que, a sós com Fergus, Naisi comenta que é bastante feliz em sua relação, mas teme chegar um dia em que ele se sinta cansado da voz de Deirdre. Ao escutar a conversa de seu marido com Fergus, Deirdre decide que eles devem voltar a Ulster.

No terceiro, e último, ato, Conchubor está à espera de Deirdre e dos filhos de Usna em seu castelo. Ele recebe a primeira viajante, Lavarcham. Neste momento, é perceptível o desejo, ou mesmo luxúria, do rei para com Deirdre. Na verdade, sua necessidade de autoafirmação com relação à posse daquilo que não pode ter parece ser ainda maior do que seu anseio pela jovem. Lavarcham ainda tenta convencê-lo a não optar pela destruição total, desistindo de Deirdre, mas o rei não lhe dá ouvidos. Ele convidara alguns homens que nutriam ódio por Usna, e, neste momento, Lavarcham tem a confirmação de que o rei não iria honrar sua palavra.

Fergus não acompanha os guerreiros, ele fica detido ao Norte; apesar de não ser descrito na peça, sabe-se que Fergus possuía um *geasa*, ou seja, como explica Eickhoff (2000, p. 276), um tabu que alguns guerreiros possuíam e ao qual deveriam obedecer. A recusa ao tabu seria um convite ao desastre, no caso de Fergus, seu *geasa*, ou *geis*, era de nunca poder recusar uma festa ou oferta de bebida. Conchubor tem a confirmação que Ainnle e Ardan estão separados de Deirdre e Naisi, e que o casal está sendo preparado para encontrar o rei.

Ao serem alojados em um cômodo sujo e desconfortável Deirdre e Naisi começam a desconfiar que o rei esta preparando alguma armadilha para eles. A desconfiança é logo confirmada quando Deirdre vê pela janela a sepultura cavada. Conchubor aparece para dar as boas-vindas ao casal, mas Naisi é ríspido com o rei o que incomoda Deirdre. Sendo levada pela emoção e temendo algo pior, Deirdre se esforça para tentar selar a paz entre o rei e seu marido. Ela repreende Naisi, argumentando que Conchubor possa estar querendo fazer as pazes com eles. Mas a tentativa é interrompida quando é ouvido o grito de Ainnle pedindo ajuda de Naisi. O irmão declara que eles foram traídos e estão sendo feridos.

O desespero de Deirdre chega a seu ápice, sem saber qual a atitude mais coerente a ser tomada perante a situação, a jovem demonstra sua vulnerabilidade e chega a negar que há mesmo uma batalha acontecendo fora daquele cômodo. Ela pede, exasperada, diversas vezes para que Naisi não a deixe. O desespero, que também é manifestado em Naisi, leva o casal a uma discussão. Enquanto os irmãos do guerreiro são mortos e quando ainda discutia com Deirdre, Naisi é morto por Conchubor.

O rei comemora a morte dos três filhos de Usna e declara que, a partir daquela noite, Deirdre seria a rainha de Emain. Atordoada, Deirdre nega a afirmação do rei. A jovem lamenta a morte de seu amado ter sido causada por uma discussão entre os dois.

Um soldado adentra o local trazendo a notícia que Emain está em chamas. Fergus retornara e, colocara fogo em tudo. O rei pergunta se os filhos de Usna estão enterrados. O soldado responde que eles estão na sepultura, mas não há terra sobre os corpos ainda. Na sua ausência, Deirdre vai até as sepulturas. Após algum tempo, Conchubor volta na tentando escapar de Ulster e levar Deirdre consigo para Dundelgan. Desolada, Deirdre aperta a faca de Naisi contra seu próprio coração e se mata; em seguida, ela cai na sepultura de seu marido.

Fergus conta os quatro corpos deitados lado a lado, afirmando que, as luzes se extinguíram da Irlanda naquela noite. Ele joga sua espada dentro da sepultura. Fergus também declara a morte de Deirdre, defendendo a profecia e afirmando que este era o destino da jovem, bem como dos filhos de Usna. A partir daquela noite, olhando para Conchubor, confessa que a guerra entre eles acabou. Lavarcham acolhe Conchubor, e diz ter uma pequena caverna onde ele pode descansar. Lavarcham também anuncia a morte de Naisi e Deirdre. A peça acaba com a fala da ama; segundo ela, se naquele dia os carvalhos e as estrelas pudessem, morreriam de tristeza. Ela finaliza dizendo que há um céu escuro e a terra está dura e nua naquela noite em Emain.

Em relação à sua estrutura, se tratando de uma tragédia, Richard Jones (1997, p. 356) define *Deirdre of the Sorrows* como uma peça que se apresenta de acordo com os padrões Aristotélicos por obedecer aos critérios e apresentar elementos que satisfazem o gênero mencionado. Ainda de acordo com o crítico, *Deirdre* exhibe desde o começo um dos grandes princípios de textos trágicos, ou seja, a fatalidade do inevitável. Jones afirma que, devido ao fato de que a resolução do enredo desta peça é, desde o início, tão transparente, “a precisão estrutural de Synge se torna ainda mais central, tanto em criar uma obra dramaticamente interessante e em criar justamente aquele sentido de inevitabilidade”.²²

Uma vez que o próprio mito do qual a peça é derivada já apresenta logo nos primeiros diálogos o destino de Deirdre devido à profecia que a rodeia, não há dúvidas sobre seu trágico fim. Este aspecto da história é trabalhado de maneira cuidadosa por Synge, pois a inescapável sombra da predição e a força inevitável do destino de um indivíduo são fatores

²²Synge's structural precision becomes all the more central, both in creating a dramatically interesting work and in creating that very sense of inevitability.

que até podem ser questionados durante poucos momentos da peça, mas as quais as personagens acabam aceitando como inquestionável.

A linguagem adotada por Synge para seus personagens é uma das polemicas características de *Deirdre*. Sobre isso, David Greene (1948, p. 1314) aponta que, realmente, uma das grandes dificuldades que os dramaturgos do renascimento celta encontraram era de como escrever peças heroicas em um dialeto camponês. Embora haja críticos que recriminem quem afirme que a peça seja escrita em um dialeto essencialmente voltado para o irlandês rural, os mais ponderados como Jones (1997, p. 361) defendem outro aspecto. Segundo o crítico, mesmo que os personagens de Synge não utilizem uma variedade exatamente igual ao dos camponeses irlandeses, um ponto a ser notado é a linguagem utilizada por Synge, na peça, um híbrido autêntico do discurso rural em um trabalho artístico que tem como base a licença poética e dramática.

A influência de Yeats na obra de Synge também é manifestada dentro deste contexto de utilização da linguagem camponesa. Conforme afirma Greene (idem) fora ele quem impulsionou Synge, conhecido por ser o mestre, em sua área, do dialeto rural irlandês da época, a produzir uma *Deirdre* camponesa. De acordo com David Greene (1948, p. 1314):

Synge (...) poderia ter protestado contra a difícil tarefa que seu mestre tinha lhe imposto 'Eu não tenho certeza se serei capaz de fazer uma peça satisfatória deste mito', ele escreveu para um amigo americano. Mas ele mergulhou na tarefa, criando sua *Deirdre* na imagem de uma garota camponesa de Wicklow. Podemos desconfiar que ela lhe deu trabalho considerável, uma vez que ele reescreveu a peça mais de quinze vezes, trabalhando nela de maneira mais energética do que em qualquer outra de suas peças.²³

²³Synge (...) might well have protested against the difficult task his master had set him. "I am not sure whether I shall be able to make a satisfactory play out of it," he wrote to an American friend. But he plunged on, creating his *Deirdre* in the image of a Wicklow peasant girl. We can surmise that she gave him considerable trouble, for he rewrote the play more than fifteen times, working on it more energetically than on any other of his plays.

Um interessante aspecto da peça de Synge tem a ver com esta caracterização dos personagens como representantes da classe rural irlandesa. No caso, a personagem principal Deirdre, que fora mantida reclusa em uma cabana na floresta, crescera como uma menina de costumes simples e natureza selvagem, assim como o ambiente que a cercava. Conforme afirmamos acima, era uma representante do campesinato juntamente com sua ama, Lavarcham, a ajudante desta, a Old Woman, e seus companheiros, Naisi, Ardan e Ainnle – guerreiros do exército do rei que passavam a maior parte de seu tempo treinando ou caçando animais na selva. Apesar disso, as personagens tendem a se enxergar de outra maneira. Sobre este traço, Kiberd (2000, p. 414) defende que há uma certa inversão na caracterização de personagens advindos de sagas ou histórias heroicas, neste caso. O estudioso afirma que, apesar do trabalho de Synge ecoar a linguagem utilizada por Lady Gregory em algumas peças, aqui, o dramaturgo se engaja em um trabalho ironicamente diferenciado. Isso porque as peças de Gregory apresentam personagens da realeza que falam como antigos camponeses, mas permanecem dotados de uma aura heroica, enquanto em *Deirdre* (2000, p. 414):

Synge inverteu a norma pastoral, e ao invés disso, tratou suas personagens como camponeses que se imaginam como sendo aristocratas. Deste modo, ele enfatizou as qualidades humanas dos protagonistas, o sentido que eles eram participantes de uma crise das relações humanas. ‘Para o presente, a única possibilidade de beleza no drama é o drama do campesinato’, ele escreveu, contra a ideia de uma tentativa literal de encenar os heróis do passado em uma linguagem exaltada.²⁴

Sob este aspecto, percebemos que, principalmente, a personagem Deirdre manifesta esta inversão. Por vezes, ela defende sua natureza simples e rústica, mas demanda respeito

²⁴Synge inverted the pastoral norm, and instead treated his characters as peasants who imagine themselves to be aristocrats. In this way, he emphasized the human qualities of the protagonists, the sense that they are participants in a crisis of human relations. ‘For the present, the only possible beauty in drama is peasant drama,’ he had written, against the idea of a literal attempt to stage the heroes of the past in an exalted language.

das outras personagens quando e se coloca na posição de rainha, o que ocorre em diversos momentos – apesar de negar o casamento com o rei e não chegar a ocupar o cargo da realeza efetivamente em nenhum momento da peça. Aspectos relativos à caracterização da personagem principal são mais claramente abordados, e aprofundados, no capítulo seguinte.

O efeito causado no trabalho de caracterização das personagens em Synge é, justamente, o mesmo que este ansiava quando se propôs a compor personagens com profundidade de sentimentos. O casal amoroso da peça, Naisi e Deirdre, são apresentados como seres humanos. Kiberd (2000, p. 414) defende este argumento. O crítico informa que, ao invés de seguirem os estritos comandos da *geasa* (mandamentos que variam de acordo com cada um, e que devem ser rigidamente obedecidos), o casal acaba por tomar decisões falhas ao longo da peça, agindo, muitas vezes, sob a pressão do momento. Neste sentido, percebemos o surgimento dos temas presentes na peça de Synge.

O grande tema presente em *Deirdre of the Sorrows*, e que acaba por se segmentar em diversos outros, é o medo da velhice e com ela o desgaste do frescor da juventude. É justamente o temor em vivenciar a decadência física e de um relacionamento deteriorado pelos diversos anos de convivência que faz o casal resolver retornar de Alba para Emain quando Fergus aparece levando a palavra de Conchubor. Tanto Deirdre quanto Naisi temem a decadência de seu amor que pode ser causada pelo passar dos anos.

Dentro desta temática, ainda podemos apontar a inadequação que ecoa no insistente desejo do velho rei por uma jovem menina. O triângulo amoroso que engloba Deirdre, Naisi e Conchubor é desigualmente proporcional uma vez que a menina e o guerreiro, além de pertencerem a mesma classe social, são caracterizados por sua beleza e juventude. Enquanto a descrição de Deirdre é equivalente a de seu amado, a menina possui “pele branca e lábios

vermelhos”,²⁵ e Naisi é “um homem com seu cabelo como o corvo, (...) e sua pele como a neve e seus lábios como sangue derramado sobre ela”,²⁶ o rei Conchubor é descrito como “um tolo enrugado com uma barriga inchada”.²⁷

A inadequação é claramente expressa por Lavarcham, ama de Deirdre, no início da peça quando esta tenta convencer o rei de que a jovem não foi feita para casar com ele: “(...) pois é algo triste quando você vê um homem estabelecido direcionando o amor que ele tem por uma jovem criança, e o amor que ele tem por uma mulher madura, para uma garota como ela”.²⁸ Mas o rei pouco se importa com a incoerência estabelecida pela diferença de idade, Conchubor é a encarnação do egoísmo e da crueldade; ele deseja Deirdre para si e não está aberto a nenhuma possibilidade de voltar atrás em sua decisão, apesar de fingir o contrário ao pedir que Fergus traga o casal de volta da Escócia para Ulster. Conchubor é claro quando responde à declaração de Lavarcham no momento ao qual ela defende que Deirdre não nascera para ser casar com ele, para o rei “é ínfimo o que eu me preocupo para o que ela tenha nascido; ela certamente será minha companheira”.²⁹

Deirdre of the Sorrows, apesar de não ter sido completamente terminada por Synge, aborda a dramaticidade da vida, as escolhas e suas consequências, bem como a insegurança sempre presente nas relações e em nosso poder de decisão. As personagens cometem erros e discutem em diversos momentos, são humanos acima de tudo. Kiberd (1993, p. 177) defende que a peça de Synge é mais dramática e mais fiel à vida real do que as versões de Yeats ou Russell. Segundo o crítico, o dramaturgo vira o enredo como uma crise nas relações humanas. Kiberd enfatiza que *Deirdre of the Sorrows* é uma peça que reflete o modo com

²⁵ *White skin, and her red lips* (p. 216).

²⁶ *A man with his hair like the raven, (...) and his skin like the snow and his lips like blood spilt on it* (p. 18).

²⁷ *A wrinkled fool with a swelling belly on him* (p. 237).

²⁸ (...) *for it's a poor thing when you see a settled man putting the love he has for a young child, and the love he has for a full woman, on a girl the like of her* (p. 216).

²⁹ *It's little I heed for what she was born; she'll be my comrade, surely* (p. 216).

que as pessoas agiriam quando encurraladas ou amedrontadas por uma tensão, ou sob uma situação intolerável de estresse.

4.3 Vincent Woods: *A Cry from Heaven* (2005)

Paralelamente com a peça de John Millington Synge, utilizamos outra adaptação dramática para o mito de Deirdre. Empenhado em resgatar o trabalho dos dramaturgos do renascimento irlandês, Vincent Woods escreveu *A Cry from Heaven* (2005), versão contemporânea da antiga história do Ciclo de Ulster. Quando indagado, em entrevista à Beatriz Bastos, sobre qual teria sido a motivação e a relevância de se revisitar a história de Deirdre no século XXI, Vincent Woods (2008, p. 116) declarou que

Jocelyn Clarke que na época era gerente no Abbey, se aproximou de mim provavelmente entre 2002 e 3 para me pedir para escrever uma peça para o Abbey. Ele disse “o que você gostaria de fazer”, e eu, imediatamente, disse que gostaria de escrever uma nova versão de Deirdre, e ele ficou surpreso. Por que eu achava que seria relevante? Porque eu acho que esta é uma destas histórias eternamente ricas e relevantes, e uma grande tragédia das histórias irlandesas da oralidade. *Deirdre e os filhos de Usna* é uma história com paralelos em mitologia e histórias orais em todo o mundo. Uma jovem que é destinada a se casar, prometida a se casar com um velho rei, se apaixona por seu sobrinho. Eles fogem juntos, são perseguidos e finalmente cercados pelo velho rei. Então Deirdre e os filhos de Usna são atraídos de volta para Ulster, e Naoise e seus irmãos são mortos. E a história possui tudo, possui amor, sexo, uma grande paixão. Para mim é uma destas histórias eternas. Me fascinava na época que era um garoto quando eu li pela primeira vez uma versão básica dela, e eu me sentia fortemente tentado a contar esta história novamente.³⁰

³⁰ *Jocelyn Clarke who was then literary manager at the Abbey, approached me probably around 2002 or 3 to ask me to write a play at the Abbey. He said what would you like to do, and I immediately said I'd like to write a new version of Deirdre, and he was surprised. Why did I think it was relevant? Because I think it's one of these eternally rich and relevant stories, and a great tragedy of Irish story-telling. Deirdre and the Sons of Usna is a story with parallels in mythology and story-telling all around the world. A young woman fated to marry, betrothed to marry an old man, falls in love with his nephew. They run away together and are pursued eventually by the old king and are surrounded. Then Deirdre and the sons of Usna are lured back to Ulster, and*

A utilização de temas que remetem à tradição cultural irlandesa é frequente no trabalho de Vincent Woods. O escritor, nascido em 1960 em Leitrim, pequena cidade situada na fronteira entre a República da Irlanda e Irlanda do Norte, relata que cresceu sob influência, do fim do cultivo da tradição. Segundo ele, a região de Leitrim é um local bastante apegado às tradições e ao folclore e ele, desde pequeno, pôde entrar em contato com histórias como contos de fadas, de fantasmas e histórias de fundo político. Seja em seu trabalho como poeta ou dramaturgo questões acerca da tradição, do resgate de antigas histórias irlandesas embebidos por uma visão crítica da história são características que permeiam a produção artística de Woods.

Vincent Woods nasceu em Leitrim em 1960. De acordo com o artista, a região de sua origem na Irlanda possui uma forte conexão com a tradição e o folclore irlandês, ao que ele determina ter sido sua fonte de inspiração desde jovem. Woods declara que desde jovem se sentia atraído a escrever e chegara ganhar algumas premiações nos tempos de colégio por isso. Ao longo do tempo, ele afirma ter confundido a profissão de escritor com jornalista.

Sua formação em jornalismo na College of Journalism, em Rathmines lhe rendeu a oportunidade de trabalhar como vice – editor na radio nacional RTÉ, onde ficou até 1989. Neste ano, Woods decidiu abandonar a área de jornalismo para se dedicar ao que sempre quisera fazer – escrever. Neste período ele partira para Nova Zelândia, onde escreveu sua primeira peça, *John Hughdy and Tom John* (1991). Logo após esta viagem, Woods seguiu para Austrália onde conheceu Maelíosa Stafford, da companhia de teatro *Druid Theater*. Maelíosa dirigiu a peça que, em 1993 ganhou o *Stewart Parker Award* para o teatro.

Naiose and his brothers are killed. And it has everything, it has love, it has sex, it has great passion. For me it is one of these eternal stories. It fascinated me at the time – I was a small boy when I first read a very basic version of it, and I felt that I strongly wanted to tell this story again.

O contexto histórico e cultural no qual Woods se enquadra é um momento em que há uma nova transição no modo de se perceber o mundo e as artes. As mudanças históricas que começavam a se processar durante a primeira metade do século XX se intensificaram transformando a noção de modernidade como era conhecida até então; destemodo, o que ocorria era que o modernismo começava a perder força e um novo paradigma, o pós-modernismo, começava a se estabelecer – apesar de rejeitado até hoje por muitos teóricos.

Os anos de 1960 foram marcados por uma efervescência de acontecimentos e mudanças no âmbito mundial resultantes de alterações no aspecto socioeconômico e político. Este processo de reorganização social culminou em diversas formas de manifestações tanto nas esferas dos indivíduos particulares quanto com relação a questões de caráter universal. Conhecida como a década da rebeldia, contestação e repressão política, os anos sessenta demarcaram um período intenso, na história do século XX. Retomando as palavras de Stuart Hall (1999, p. 44) os anos sessenta marcariam a modernidade tardia.

Afirmar que Vincent Woods se trata de um escritor pós-moderno não seria adequado, mas deve-se levar em conta que a produção de Woods seja como dramaturgo ou poeta se enquadra neste específico contexto literário. Apesar de não ser um escritor cuja produção possa ser indicada como pós-moderna, alguns aspectos da escrita de Woods suscitam questões pós-modernas, como ao questionamento da relação de poder entre os sexos. A literatura emergente de ex-colônias e que dialoga com a história e sociedade é um exemplo da temática da pós-modernidade. Apesar de, muitas vezes, ser tratada de um modo específico com relação ao seu passado colonial com a Inglaterra, na Irlanda há uma produção literária em torno deste assunto que não pode ser ignorada.

Na peça *A Cry from Heaven* Vincent Woods se preocupou em construir personagens que demonstrassem, a seu modo, a força feminina que emerge nos discursos e na realidade

contemporânea. Apesar de resgatar uma história da antiga tradição irlandesa as personagens de Woods manifestam atitudes e proferem discursos que chamam a atenção para temas contemporâneos, como aspectos que circundam a questão das esferas públicas e privadas como sendo de autonomia masculina e feminina, respectivamente.

Assim, é possível afirmar que Vincent Woods criou uma nova história para sua peça a partir da fonte mitológica citada, mas, diferentemente de Synge, ele não teria utilizado uma única tradução ou versão do mito como fonte inspiradora. Na mesma entrevista concedida a Bastos (idem, p. 117), Woods afirma não ter baseado sua peça em uma fonte em particular. Ao invés de construir sua peça a partir de uma versão específica, o dramaturgo afirma ter tentado ler tudo que possivelmente pudesse chegar à suas mãos durante alguns anos e, depois ter as colocado de lado, começou a escrever com uma tela em branco.³¹ Destemodo, Woods criou uma peça claramente inspirada na história de Deirdre, mas que apresenta novos temas, motivos, personalidades em um enredo bastante diverso se comparado às antigas versões existentes do mito.

Vincent Woods escreveu *A Cry from Heaven* dividindo-a em cinco atos e utilizando como forma versos livres. O uso da forma poética enriquece a peça que é dotada de símbolos, metáforas, e cadências vocais. O crítico de teatro Harvey O'Brien defende a forma utilizada por Woods, de acordo com ele “trata-se de uma forma apropriada e a escolha de vocabulário de Woods torna o diálogo acessível sem perder a qualidade Shakespeariana”.

³² Segundo

Vincent Woods, a escolha do verso livre teve várias razões, além de trazer à tona parte de uma gloriosa tradição, ele se sente atraído a esta forma, uma vez que, além de dramaturgo, Woods é poeta; na entrevista concedida a Bastos (2008, p. 121) o escritor declara o seguinte:

³¹ Read everything that he could possibly get on his hands over few years, and then put them all away, and started with a blank page, a blank screen.

³² An appropriate form and Woods' choice of vocabulary makes the dialogue accessible without losing the Shakespearean feel.

Foi parcialmente um aceno ao passado, ao grande trabalho de Yeats e Synge. Parecia-me a forma mais natural de contar uma história. Eu não estava interessando em torna-la moderna. Eu não queria fazer uma versão de Deirdre em que haveria motocicletas e cocaína. Para mim, o poético em particular é eterno, e muitos dos dramaturgos que eu mais admiro (...) impregnaram suas peças com essa essência da poesia, que é atemporal. O verso branco pode carregar algo de extraordinário. É uma forma diferente, há um pouco de rima, mas muito pouco. Mas o que há é a existência de um forte senso de ritmo, e toda a peça é, talvez, um pouco como uma ópera.³³

Ao mesmo tempo em que a estrutura poética da peça constitui uma homenagem sutil aos dramaturgos do revivalismo, a peça de Woods apresenta metáforas e utiliza símbolos fortemente relacionados ao seu contexto particular. Entendemos a peça como sendo um “aceno para o passado”, um olhar para o presente e o que o futuro nos reserva. Além de configurar personagens moldados de um modo particular, colocando figuras femininas à frente da história, Woods presenteia seu público com críticas sutis no que se relaciona à questões de extrema importância não só para a Irlanda, mas para o mundo em geral. Partes da peça podem ser entendidas como uma forte crítica ao esquecimento das tradições antigas e da mitologia como um todo.

A peça tem início com uma celebração no salão de festas de Eamhain Macha na noite de Samhain, período que marca o fim das colheitas e início do inverno. A nobreza de Ulster esta presente, representados por Ness, a rainha e mãe do rei Conor, Fergus, antigo rei, os soldados do Red Branch, e seu líder Felim. O evento pretende celebrar o retorno de Fergus, que ficou em exílio durante quatro anos. Fergus era rei de Eamhain antes de Conor. Quando seu irmão

³³ *It was partly a nod to the past, to the great work of Yeats and Synge. It seemed to me the most natural form in which to tell a story. I wasn't interested in trying to make it modern. I didn't want to make a version of Deirdre which would have motorbikes and cocaine. For me, the poetic in particular is eternal, and many of the playwrights that I most admire, (...) have imbued their plays with this core of poetry, that is timeless. Blank verse can carry something extraordinary. It's a different form, there's a little rhyme, but very little. But what there is there is a very strong sense of rhythm, and the whole play is perhaps a little bit an opera.*

morreu, ele pediu a mão de sua viúva, Ness em casamento. A mulher aceitou com uma razão, que ele cederia o trono por um ano ao seu filho, Conor. Fergus aceitou a proposta, passou quatro anos em exílio em Connaught e a promessa não fora cumprida. Ao invés de se vingar, no entanto, Fergus aceita a permanência de Conor como líder do reino e sua condição de mão-direita de seu enteado em nome da paz. O profeta do rei, Cathach, inicia a conduzir uma encenação que representa a morte da escuridão. Dois homens vestidos em fantasias representam o Touro da Noite e o Touro do dia. Eles encenam um ritual de batalha e, quando o Touro da Noite começa a ganhar vantagem, o rei Conor interrompe a cena e mata o Touro da Noite, coroando o Touro do Dia.

Durante a celebração um choro é ouvido. Felim declara que o choro vem do feto que ainda esta no ventre de sua esposa. Cathach é chamado e revela que a filha de Felim será uma garota, ela trará pragas e traições ao reino. O exército do Red Branch será destruído e o rei derrubado. Revelando que a menina terá grande beleza, informa que seu nome deverá ser Deirdre e que ela será lembrada quando eles forem esquecidos; além disso, Cathach pensa que ela deve ser morta aquela noite.

O nascimento do bebê é informado por Leabharcham, assim como a morte da esposa de Felim. Apesar da maioria no reino achar que a criança deve ser morta, Fergus convence o rei a deixa-la viver, indo contra a opinião da rainha. Conor acata a ideia de Fergus; segundo o rei, a criança deverá ser criada longe de todos homens, na floresta, e Leabharcham irá cria-la até ela ter idade suficiente para que se torne sua esposa.

A rainha Ness fica irritada com a decisão de seu filho e a influencia de seu marido, Fergus, em manter a vida da menina. O vidente do rei informa sua esposa, Leabharcham que a filha de Ness, Usna e seu marido, estão mortos, deixando seus três filhos, Naoise, Ainle e

Ardan, aos cuidados de sua avó e rainha. No entanto, Cathach sabe que a rainha não fará isso, pois pensa que o mais velho dos irmãos, Naoise, é um rival para seu filho.

O tempo passa e Deirdre, já uma criança, esta na corte para se encontrar com Ness. Apesar de ter sido alertada por sua ama sobre a rainha, Deirdre não se sente ameaçada na presença de Ness. A rainha quer saber sobre a visita de Conor, se o rei lhe presenteia e brinca com ela. Quando a menina responde dizendo que Conor é muito gentil, a rainha puxa seu cabelo e a belisca. Ameaçando a jovem, Ness diz que se, um dia, Deirdre machucar seu filho ela destruirá a garota para sempre. Porém, a ameaça não surte efeito na criança.

Sob a influencia de Ness, Conor manda os três grandes soldados do Red Branch, os filhos de Usna, para praticar caçada na floresta. Naoise é relutante; faltam apenas duas semanas para o início dos jogos, mas obedece a seu rei. Enquanto isso Deirdre conta para Leabharcham que sonhou com um homem, e dá a exata descrição de Naoise. Sua ama a informa que este homem existe e dá instruções para que Deirdre o encontrar.

Na floresta, Deirdre encontra Naoise e seus dois irmãos. Fingindo estar com o tornozelo machucado, a jovem chama a atenção de Naoise e o seduz. Uma vez que os irmãos sabem quem é Deirdre e o destino lhes reserva, eles decidem fugir de Ulster.

Anos se passam enquanto eles tentam escapar dos soldados de Conor. Na Escócia, Deirdre percebe o desejo de seu marido em retornar a Ulster, cansada da vida nômade que eles conduzem, ela também demonstra querer voltar à sua terra natal. Insatisfeita, ela pressiona Naoise em lutar contra Conor, mas o guerreiro é relutante. Deirdre, então, conta que está grávida o que deixa seu marido feliz. Ela, no entanto, não demonstra satisfação na gravidez, alegando que teme o ‘estranho’ em seu ventre.

Conor é influenciado pela sua mãe novamente, e decide conceder o perdão aos três filhos de Usna. Ele manda Fergus trazê-los de volta. No início, Naoise não acredita na palavra de Conor, assim como Deirdre. Mas Fergus dá sua palavra e eles decidem voltar.

Em Ulster, Cathach os recebe. Logo os irmãos percebem que há algo de errado, pois o rei não está lá para dar as boas-vindas. Cathach entrega a Fergus um bilhete do rei dizendo que ele deverá substituir Conor em um festival em Dún Borrach. Fergus tenta lidar com a situação e manda seus sobrinhos, Roe e Finn, em seu lugar para a recepção e proteção de Naoise e Deirdre.

No salão do Red Branch os quatro encontram uma refeição à sua espera, mas ninguém para os receber. Eles confirmam a traição quando Leabharcham aparece chorando e pedindo para que os quatro fujam novamente. Naoise descarta a possibilidade. A batalha se inicia enquanto Finn e Roe tentam proteger os guerreiros. Ardan e Ainle assistem às primeiras cenas enquanto Deirdre e Naoise jogam um jogo de xadrez. Logo os dois irmãos seguem para a batalha. Naoise observa a guerra e assiste à morte de seus irmãos. Se despedindo de Deirdre, ele descreve a beleza de Ulster comparando-a com a beleza de sua esposa.

Deirdre assiste à morte de Naoise e, assim, aguarda por seu destino. Conor chega com sangue de Naoise nas mãos enquanto Deirdre se despe e informa o rei que ele pode, agora, tomar seu corpo já que sua alma foi embora. Conor a estupra.

Após pouco tempo, Deirdre dá a luz a seu bebê. A jovem mulher o entrega à Leabharcham e pede que a ama o leve pra longe. Deirdre se joga das muralhas nas pedras que jaziam abaixo, e um grito de morte é ouvido.

No mesmo local onde a peça fora iniciada Leabharcham segura o bebê de Deirdre e conta que a jovem se matara, e aquele era o filho de Naoise. Conor não acredita, pois ele pensa que o bebê é seu primogênito, enquanto Ness e Cathach tentam convencer a ama de

lhes entregar a criança. Acreditando ser melhor o bebê encontrar a morte pelas mãos que lhe têm amor, Leabharcham mata o bebê. Fergus entra em cena com o corpo de Deirdre; Ness a amaldiçoa, mas Conor declara que preferiria ter em sua frente o corpo de sua mãe ao de Deirdre. Leabharcham afirma que a escuridão reinou sobre a luz do dia. Os Touros do Dia e da Noite entram em cena novamente, se encaram, se abraçam. O Touro da Noite mata o Touro do Dia. A peça termina com os dois deitados juntos.

A peça de Vincent Woods, assim como a de Synge, gira em torno do inevitável – logo no início já é revelado – a profecia que envolve Deirdre. Mesmo que o rei Conor tente interferir e mudar o curso das coisas, quando interrompe a batalha dos Touros e faz com que o Touro do Dia vença sobre o da Noite, nenhum homem é capaz de alterar o curso de uma profecia, e do destino prognosticado pelos homens sábios. Assim, tanto Woods quanto Synge construíram peças que remetem às clássicas tragédias gregas. A força do destino e a violência explícita trazem à tona elementos clássicos que conversam com temas contemporâneos.

Enquanto *Deirdre of the Sorrows* possui como tema principal o medo da velhice, *A Cry from Heaven* gira em torno da desvalorização das tradições, da falta de memória e da morte, de certa forma, da mitologia. A batalha dos Touros presente no início e fim da peça anuncia, além da inevitabilidade, a escuridão que paira durante toda a peça. Woods menciona isso e declara que esta peculiaridade funciona como uma crítica ao esquecimento das tradições, à depreciação da mitologia e ao avanço impensado da modernidade sobre as recordações do passado. Retomando a entrevista concedida a Bastos (2008, p. 118-119) ele afirma que

em *A Cry from Heaven* há uma grande escuridão, que parece estranho porque foi escrita logo após a paz ter sido selada na Irlanda do Norte. Ainda assim, eu penso que o pessimismo que existe no cerne de *A Cry from Heaven* é (...) relacionada com (...) o que fica depois da paz, que tipo de sociedade foi criada, e como nos lembramos, como realmente representamos todos aspectos do passado e seguimos dali para o melhor caminho em direção ao futuro? Além disso, nós conversamos sobre o poder duradouro da natureza e o poder

da poesia, como em Ossian, um conflito com o mundo moderno e desenvolvimento, e, *A Cry from Heaven* também, é um tipo de lamento pela paisagem e a destruição de algumas das grandes e sagradas vistas da Irlanda, incluindo Tara.³⁴

De acordo com o dramaturgo, a peça é, também, um lamento sobre a rodovia que vem sido construída perto do Vale de Tara, região que representa e guarda muito da tradição Celta. Neste sentido, Woods questiona qual o benefício da exploração natural em nome da modernização que nega o passado. Segundo ele, este pessimismo é mais saliente no momento em que Naoise e Deirdre, ao descobrirem a traição de Conor e a morte de Ardan e Ainle, conversam sobre a paisagem de Ulster. Antes que Naoise siga para batalha, e consequentemente, sua morte, Deirdre pede para que seu amado lhe narrar sobre a beleza de Ulster, que ela nunca pudera ver. Ele diz que a natureza ali não é tão bela como sua esposa, mas que tudo ali representa sua vida. A descrição segue com Naoise narrando sobre os vales de Tara. Woods quer abrir nossos olhos e nos ensinar a apreciar a beleza da memória, criticando a desvalorização do que é antigo e histórico. Esta alerta é expressa pela própria escolha de Woods, em reescrever um antigo mito irlandês, resgatando a tradição e possibilitando que outras populações, que não somente a irlandesa, possam entrar em contato com uma história tão antiga de um modo bastante atualizado. Woods faz um tributo ao passado, mostrando a necessidade de se rever e aprender com à arte.

³⁴*In A Cry from Heaven there is a great darkness in it, which seems strange because it was written after the peace had been sealed in Northern Ireland. And yet I think the pessimism at the heart of A Cry from Heaven is again linked to (...) what's left after the peace, what kind of society has it made, and how do we remember, how do we truly represent all aspects of the past and go from that in the best way into the future? Also, we talked about the enduring power of nature and the power of poetry, like Ossian, a conflict with the modern world and development, and, within A Cry from Heaven as well, is a kind of lament for landscapes and the destruction of some of the great and sacred landscape of Ireland, including Tara.*

Em relação ao caráter negativista da peça, se existe algo de otimista nela este aspecto é visto com desconfiança e medo pelas personagens. A manifestação da vida, representada pelo nascimento do primogênito de Deirdre e Naoise, logo encontra a morte. No caso, o pessimismo ao qual Woods se refere também se manifesta no bebê de Deirdre.

Diferentemente das versões anteriores, a Deirdre de Woods se torna mãe, mas seu filho vive durante muito pouco tempo. A luz da vida representada pela criança tem poucas chances de brilhar em um mundo vencido pela escuridão, e assim, Leabharcham mata o bebê com suas próprias mãos.

O tom obscuro presente na peça de Woods se relaciona ao aspecto sobrenatural que ali se manifesta. Diferentemente da peça de Synge, em que não há menção ao conturbado nascimento de Deirdre – no início da peça ela já é uma jovem – e ao grito que emana do ventre de sua mãe, em Woods este traço do mito é enfatizado já em seu título, *A Cry from Heaven* [Um grito do céu]. Synge não explora tão abertamente este aspecto do sobre-humano que é peculiar à mitologia em geral. Woods, por sua vez, faz referências ao divino em alguns momentos, principalmente no que se relaciona à personagem Deirdre.

A existência de uma relação entre dois mundos é um dos traços característicos da mitologia irlandesa. Em algumas histórias, este relacionamento se estabelece a partir da confluência de duas realidades, a do mundo natural e do Outro Mundo (Otherworld).

MacCANA (1991, p. 4) comenta sobre o caráter, de acordo com ele,

a ideia de um Outro Mundo sempre presente e seu relacionamento com o mundo dos homens mortais é uma que penetra a tradição irlandesa e parece ter mantido uma estranha fascinação pelos escritores monásticos. Eles estavam particularmente preocupados com as relatividades do tempo e espaço que caracterizavam a interação entre dois mundos – um tópico que surge, diretamente ou obliquamente, em inúmeras fábulas e poemas – e com as

mudanças de faces e humor que o domínio do sobrenatural apresenta ao finito mundo dos homens.³⁵

Em *A Cry from Heaven* não há uma menção explícita à existência de um Outro Mundo, mas as alusões ao divino e sobrenatural ratificam essa presença de forças que ultrapassam os limites humanos. A figura de Cathach, vidente de Conor, é central nesta manifestação do sobrenatural. Já no início da peça ele conduz o ritual dos Touros da Noite e do Dia, narrando sobre a batalha que se desenrolará não só naquele momento, mas no decorrer da peça. Cathach é quem indaga sobre qual dos Touros deverá morrer, sendo assim, qual será o destino daqueles presentes na corte de Conor – encontrar a escuridão e a morte, ou a luz, e por correlação, a vida.

Do mesmo modo com que o rei Conor interrompe a batalha dos Touros, possibilitando a vitória do Touro do Dia sob o da Noite, a coroação do Touro Branco é interrompida pelo choro, ou grito, descrito como uma “nota sobrenatural, humana, terrível”³⁶ de Deirdre. O choro terrível é o aviso de que a noite irá vencer o dia e que nenhum homem pode mudar o caminho traçado pelo destino. É o vidente também quem profetiza sobre a maldição de Deirdre. Lendo as entranhas de um cordeiro, Cathach avisa que a bela jovem será a ruína de Ulster. Assim, o sobrenatural em Woods carrega um tom de pessimismo, de inevitabilidade e de medo em relação ao misterioso. Todas estas facetas se somam à complexa figura de Deirdre que incorpora traços humanos e sobrenaturais.

A Cry from Heaven é uma peça que resgata a tradição mitológica em geral, e a bagagem literária das antigas histórias irlandesas, assim como *Deirdre of the Sorrows*.

³⁵ *The idea of an ever-present Otherworld and its relationship to the world of mortal men is one that pervades Irish tradition and seems to have held a strange fascination for the monastic writers. They were particularly preoccupied with the relativities of time and space that characterized the interaction of the two worlds – a topic that crops up, directly or obliquely, in innumerable tales and poems – and with that changing faces and moods that the supernatural realm presents to the finite world of men.*

³⁶ *A note unearthly, human, terrible* (WOODS, 2005, p.9)

Ambas apresentam funcionam como uma renovação e homenagem à literatura irlandesa, como propunha o revivalismo irlandês. Mas como todo trabalho criativo, as peças citadas demonstram as inúmeras possibilidades no ato de recontar uma história. Um dos maiores feitos de Synge e Woods em suas peças foi com relação ao trabalho de caracterização das personagens presentes no mito. Seja criando novas figuras ou remodelando as antigas, os dramaturgos enfatizaram as qualidades peculiares a cada um, criando personagens complexas e características ao estilo de cada escritor. Este caráter inventivo é o que nos motivou a analisar cuidadosamente as personagens femininas. Analisando as ações e diálogos buscamos investigar como se estabelecem as relações sociais existentes entre os sexos.

5. Personagens femininas em *Deirdre of the Sorrows* e *A Cry from Heaven*: uma releitura do mito de Deirdre nos palcos irlandeses

Conforme já mencionado, a mitologia irlandesa é farta em personagens femininas dotadas de forte personalidade. Seja como deusas, rainhas ou mulheres comuns, estas figuras permanecem presentes na memória até hoje. Foi durante o movimento modernista irlandês, ou *Irish Revival*, que diversos dramaturgos e escritores se interessaram em resgatar algumas destas personagens e inseri-las na agenda literária no final do século XIX. Grania, Maeve, Aife e Deirdre são alguns exemplos de figuras femininas exploradas na produção deste período. O resgate dessas personagens veio como resultado de uma das propostas do revivalismo irlandês que era, justamente, reescrever e reencenar antigas histórias advindas da tradicional mitologia e do folclore irlandês. Assim, seria inviável a realização de um projeto

que visasse recuperar a mitologia irlandesa, mas que não incluísse a gama de personagens femininas ali presente.

A presença da figura feminina na mitologia e na história literária irlandesa é tão frequente que, muitas vezes, elas foram utilizadas para simbolizar aquela pátria. Esta relação estreita da nação como uma figura feminina vai de acordo com o que informa alguns críticos, como Foster (1989, p. 283). O historiador defende que um dos mais antigos conceitos da tradição dos bardos era a noção da terra como sendo uma mulher que deveria ser vangloriada, cortejada e vencida, caso necessário, pela morte. Foster ainda informa que o poeta, ou bardo, tinha a função de predizer o destino de seu chefe, ou rei. Sendo assim, caso o rei fosse sábio e bom, sua terra seria fértil e bela, como uma donzela, mas se ele fosse incompetente e malvado, e o poeta se tornasse desprovido de inspiração e se sentisse mal recompensado, então a terra se tornaria improdutiva, como uma noiva amaldiçoada. Deste conceito, Foster informa que teria nascido a noção da Irlanda como sendo simbolizada pela mulher. O historiador ainda afirma que a nação, por vezes, era imaginada como uma mãe com filhos fortes, mas isso dependia do humor do poeta – o que demonstra o poder da palavra, da tradição e do papel dos bardos naquela cultura.

É justificável, portanto, o fato de que a Irlanda tem sido representada metaforicamente, na literatura e no teatro, por personagens femininas. Já informamos que a própria personagem Deirdre tem sido utilizada como uma metáfora da Irlanda enquanto o rei Conchobor poderia ser visto como a Inglaterra e, a partir daí, seriam estabelecidas relações entre colônia e colonizador. Obviamente, esta leitura só pode ser traçada de acordo com os acontecimentos históricos que ocorrerem em um período posterior à criação destas antigas histórias. Esta se trata de uma interpretação contemporânea, pois o mito de Deirdre tem sua

origem em um tempo muito anterior às relações imperialistas estabelecidas entre Inglaterra e Irlanda.

A mulher se torna um tema frequente e uma parte inseparável do conjunto de mitos celtas. Figuras como a rainha Maeve e Nessa, por exemplo, refletem o modo como essas personagens são caracterizadas na mitologia irlandesa, ou seja, dotadas de autocontrole, beleza, força e poder sexual. Maeve era a rainha de Connatach e esposa de Ailill mac Máta. Esta rainha era vista como a deusa da fertilidade devido à suas necessidades ninfomaníacas. Em suas histórias ela é referida como sendo a “Maeve dos ombros brancos” ou “Trinta homens por noite”, ³⁷ uma vez que era necessário trinta homens por noite para satisfazê-la sexualmente. Além disso, ela é vista como um modelo para a igualdade das mulheres já que ela queria ser igual a seu marido, em todos os aspectos. A rainha Nessa, por sua vez, era conhecida por ser muito bela e extremamente sensual. Sua fama também era de ser uma amante surpreendente; segundo as histórias, ela ficava atrás, somente, de Maeve. Sua beleza e sensualidade foram essenciais em conquistar o rei Fergus e convencê-lo a deixar seu filho, Conchobor, reinar no lugar dele por um ano. No reinado de seu filho, Nessa enriqueceu os nobres e guerreiros do *Red Branch*, o que fez os membros da corte não aceitarem mais a volta de Fergus ao trono (EICKHOFF, 2000, p. 267, 269, 284).

Estas mulheres representam a força feminina em uma realidade patriarcal hierarquizada, mas, quando transpostas para o centro do *Irish Revival*, tornaram-se motivo de algumas polêmicas. Controvérsias com relação à exploração de temas do entorno feminino, durante a virada de século XX, foram motivos de indignação por parte de alguns representantes do movimento de revivalismo irlandês. Diversos escritores se engajavam em um projeto político nacionalista essencialmente irlandês, e muitos desses artistas não

³⁷ ‘Maeve of the White Shoulders’ ; ‘Thirty-Men-a-Night’.

achavam coerente reescrever histórias que tivessem como principal foco personagens femininas. De acordo com este grupo, havia questões de mais importância para se pensar, como a identidade nacional, do que reescrever peças e livros que trouxessem à tona as mulheres da mitologia.

Sobre isso, Richard Allen Cave (1991, p. 1) comenta o episódio em que Standish O'Grady anunciou na *The All-Ireland Review* que não iria comparecer na abertura da peça *Diarmuid and Grania*, cuja produção contava com a colaboração de Yeats e George Moore. O'Grady argumentou que não assistiria a peça por uma questão de princípio. A peça, baseada no romance de mesmo nome de Moore, utilizou como fonte a tradução de Lady Gregory do mito do Ciclo Feniano, *The Pursuit of Diarmuid and Gráinne*. A narrativa conta sobre o triângulo amoroso que se estabelece entre o guerreiro Finn mac Cumhaill, a princesa Grania e seu amante Diarmuid Ua Duibhne. Na citada ocasião, a peça, que seria encenada pela *Irish Literary Theatre Society*, foi criticada por O'Grady (CAVE, 1991, p.1), que utilizando o seguinte argumento:

Esta história é somente uma das milhares de histórias sobre o grande, nobre, e generoso Finn – o maior irlandês, mais nobre, e talvez o mais típico que já viveu – a única história, eu digo, de todas na qual a fama do herói e profeta é manchada, e seu caráter difamado. E, falando pessoalmente, eu não sou nem um pouco grato ao Sr. Yeats ou Sr. Moore por terem escrito e exibido um drama irlandês fundado sobre um capítulo completamente falso de uma suposta história irlandesa, escrita na decadência da literatura irlandesa heroica e romântica. Não se faz necessário dizer, que eu não irei assistir ao seu drama.³⁸

³⁸*This story is only one out of thousands of stories about the great, noble, and generous Finn – the greatest, the noblest, and perhaps the most typical Irishman that ever lived – the one story, I say, out of them all in which the fame of the hero and prophet is sullied, and his character aspersed. And, speaking for myself, I am not one little bit obliged to Mr. Yeats or to Mr. Moore for writing and exhibiting an Irish drama founded upon an utterly untrue chapter of pretended Irish history, written in the decadence of heroic and romantic Irish literature. Needless to say, I shall not go to see their drama.*

O'Grady se sentiu ofendido pela escolha da história por parte de Moore devido ao fato de que, nela, Finn tem seu orgulho ferido quando sua noiva foge com outro. Após ter se tornado viúvo, Finn decide se casar com a bela jovem Grania. No entanto, ao descobrir que o guerreiro era mais velho que seu pai, Grania se aflige. Logo, ela se apaixona pelo também jovem guerreiro Diarmuid e foge com ele. Cave defende que, na visão de O'Grady, Finn se torna 'manchado' e 'difamado', pois ele aparece em uma história na qual o guerreiro acaba por sucumbir a uma enfatuação extremamente humana de amor por uma mulher. Assim, quando seu desejo por ela é frustrado, ele se torna uma presa para o ciúme e para luxúria.

O'Grady entende que esta temática frequentemente adotada pelos integrantes do revivalismo de nada acrescenta na questão e na causa nacionalista de se promover um ideal de heroísmo irlandês. Ao contrário, apresentava as fraquezas de um dos grandes guerreiros da mitologia irlandesa. A mesma temática é presente no mito de Deirdre, como bem lembra Cave. Nesta história é o rei Conchubor que aparece possuído pelo ciúme por Deirdre.

Os mitos de Grania e de Deirdre, semelhantes entre si, deslocam o foco principal da figura do herói guerreiro – tão apreciada e celebrada pela literatura irlandesa – para as personagens femininas e suas escolhas amorosas. A consequência da decisão em fugir com os respectivos amantes é a de enfrentar a força simbólica imposta por uma sociedade patriarcal e ir contra um sistema pré-estabelecido, além de desafiar a figura suprema do guerreiro ou do rei.

Finn e Conchubar lutam, nestes episódios, contra a humilhação de serem preteridos e terem seu orgulho ferido. A posição de O'Grady, contrário à relevância das citadas adaptações para o drama do *revival* demonstra a visão, de certa forma, machista que ainda se impunha na sociedade ocidental naquela época de virada de século. Enfatizar a imagem do

herói se mostrava um projeto mais interessante, para algumas pessoas, do que trazer à tona figuras femininas de forte personalidade.

Cave (1991, p. 2) defende que

A objeção de O'Grady a *Diarmuid and Grania* oferece uma visão distorcida da mitologia irlandesa. A maioria, senão todos grandes ciclos de sagas da Europa mostram ao final o rompimento de uma ordem militar masculina com a chegada de uma mulher de beleza extraordinária, autoestima e carisma sexual (Guinevere, Isolde, Brünnhilde, Deirdre, Grania, Helena); o domínio da lei e o privilégio masculino são colocados em perigo pelas demandas de sentimento e de amor. Lorna Reynolds, alguns anos atrás, em um esplêndido artigo – 'Irish Women in Legend, Literature and Life' – refletiu sobre a pressão imaginativa na história de Deirdre e Naoise e perguntou se não deveríamos vê-la como um protótipo: 'que o amor entre os sexos deste tipo romântico pudesse emergir somente em uma sociedade onde as mulheres pudessem ser dispostas como bens, e que o verdadeiro amante pudesse ser visto como um libertador de/e protetor contra outros homens que usariam mulheres e as enganariam da forma mais fundamental. Eu argumentaria que é menos um sinal de decadência (na visão de O'Grady) que as sagas incluem os contos de Deirdre e Grania do que um sinal da grandeza de sua tão abrangente visão trágica. Atualizar um medo de mulheres emocionalmente poderosas em tais histórias é a admissão de uma fraqueza inerente na ordem da sociedade tribal pelos sistemas de laços masculinos, juramentos de fidelidade e de dever absoluto, que exige uma despersonalização completa do ego. Amor por contraste realça a individualidade da percepção; e no mundo da saga isso inevitavelmente cria conflitos de escolha e responsabilidade. Foi precisamente esta fonte de tensão que tornou as histórias atrativas para os dramaturgos irlandeses da Renascença moderna. Claramente era essencial que eles tivessem a liberdade de representar o poder sexual de suas heroínas, se eles iam realizar todo potencial trágico das histórias com o decoro apropriado.³⁹

³⁹ O'Grady's objection to *Diarmuid and Grania* offers a distorted view of Irish myth. Most, if not all the great saga-cycles of Europe show at the last the break-up of a male, militaristic order with the arrival of a woman of outstanding beauty, self-possession and sexual charisma (Guinevere, Isolde, Brünnhilde, Deirdre, Grania, Helen); a rule of law and masculine privilege is set at hazard by the demands of feeling and of love. Lorna Reynolds some years ago in a splendid essay – 'Irish Women in Legend, Literature and Life' – puzzled over the imaginative pressure behind the story of Deirdre and Naoise and asked whether we should not see it as a prototype: 'that love between the sexes of this romantic kind could emerge only in a society where women could be disposed of like chattels, and that the true lover could be seen as a deliverer from and protector against other men who would use women and wrong them in the most fundamental way.' I would argue that it is less a sign of decadence (O'Grady's view) that the sagas include the tales of Deirdre and Grania than a sign of the greatness of their all-encompassing tragic vision. Actualising a fear of emotionally powerful women in such stories is an admission of an inherent weakness in the ordering of tribal society by systems of male-bonding, oaths of fealty and of absolute duty, which exact a complete depersonalizing of the self. Love by contrast enhances individuality of perception; and in the saga world this inevitably creates conflicts of choice and responsibility. It was precisely this source of tension which made the stories attractive to the Irish dramatist of

O discurso de O'Grady simboliza a visão dominante em uma sociedade que ainda relegava às mulheres um papel de subordinação e não admitia conceder-lhes valor ou consideração similares ao do sexo masculino. A sociedade irlandesa de fim de século XIX era bastante tradicionalista com relação às questões femininas que começavam a emergir no período em lugares como a França e Inglaterra. Foster (1989, p. 287) aponta que a geração do revivalismo era muito atraída pela hipermasculinidade das figuras heroicas do Ciclo de Ulster. O projeto de se resgatar estes heróis mitológicos teve como principal expoente, justamente, Standish O'Grady. Um exemplo dos grandes heróis resgatados por ele é Cúchulainn. Em um período em que a aspiração para o parlamento do *Home Rule* em Dublin não estava tão fortalecida, a burguesia crescente precisava e poderia se inspirar em figuras heroicas masculinas, fortes e poderosas como a de Cúchulainn.

Por outro lado, Foster (idem, p. 286) informa que muitos escritores irlandeses se preocupavam em reescrever sobre as mulheres da mitologia irlandesa. No entanto, muitos deles evocavam a imagem de uma mulher passiva e extremamente bela, relacionando-a com a metáfora da terra e da nação. Um grupo destes escritores, ainda, se apegou às figuras femininas mais libertárias e senhoras de si, como é o caso de Deirdre e Maeve. Estas personagens se tornaram fontes de inspiração para as nacionalistas radicais Maud Gonne e Constance Markievicz (que mais tarde se tornou ministra do trabalho no primeiro *Dáil* de 1919 – o novo parlamento irlandês *Dáil Éireann*).

the modern Renaissance. Clearly it was essential that they had the freedom to render the sexual power of the heroines, if the full tragic potential of the stories were to be realized with a proper decorum.

Ainda assim, há controvérsias. Alguns críticos, como é o caso de Maria-Elena Doyle (1999, p. 33)⁴⁰ defende que os nacionalistas do *Irish Revival* realmente se preocuparam em descrever algumas figuras femininas da mitologia irlandesa, mas resgataram somente aquelas que, segundo ela, amenizaram as representações femininas. Doyle afirma que estes escritores colocaram em destaque a figura da mulher-nação que pudesse retornar para os irlandeses um senso de sua própria masculinidade utilizando, assim, um ideal passivo que precisava ser socorrido. E eles o faziam, ainda de acordo com Doyle, com personagens como Deirdre.

Doyle utiliza Elin Ffynnon para lamentar que os artistas engajados no revivalismo perderam a oportunidade de resgatar personagens femininas consideradas por elas ‘desobedientes’. De acordo com Doyle, Maeve e Grania oferecem modelos de mulheres que simbolizam a ação independente e elas poderiam ter transformado os discursos sobre o ser irlandês (irishness). De acordo com Doyle (1999, p. 34):

Escritores incluindo W.B. Yeats, Alice Milligan, Edward Martyn, AE e John Millington Synge geralmente optaram em descrever heróis masculinos atraentes que ou protegiam heroínas passivas (como a popular Deirdre) ou ofuscavam vilãs mais severamente moldadas (como a Grania de Milligan). Em todas as peças de Yeats que exploram os feitos do herói de Ulster Cuchulain, Maeve, sua tradicional adversária, nunca aparece no palco; apesar de servir como uma sinistra ameaça em segundo plano, a rainha vibrante e violenta não é permitida tornar-se presente como o herói masculino. Stephen MacKenna, em uma carta para Synge, sustentou que “o palco pode rejuvenescer a Irlanda, usando-o *Cuchulaneamente*”, um comentário que sugere a preferência de seu autor por não somente um ideal de herói muscular “alegre e primaveril como o dia”, mas mais especificamente por uma ideologia que preservava as posições relativas dos gêneros dos indivíduos dentro de um sistema. Mais interessados em redefinir a imagem da nação – de rejeitar uma caracterização feminina para abraçar uma masculina – muitos escritores do *Revival* negligenciaram a possibilidade de reconstituir o ser irlandês (irishness) em repensar o que pudesse significar ser uma mulher. ⁴¹

⁴⁰DOYLE. M. E. A Spindle for Battle: Feminism, Myth, and the Woman-Nation in Irish Revival Drama. *Theatre Journal*. The Johns Hopkins University Press. Vol. 51, n. 1, p. 33-46, 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25068622>. Acessado em: 12/03/2010.

⁴¹Writers including W. B. Yeats, Alice Milligan, Edward Martyn, AE and John Millington Synge thus generally opted to depict attractive male heroes who either protected passive heroines (like popular Deidre) or

Este talvez fosse um retrato do que acontecia no âmbito social ao redor do globo. Apesar de o movimento feminista estar em sua primeira onda, a virada de século XX foi bastante intenso no quesito engajamento de mulheres na demanda por mais espaço na sociedade, principalmente, com as reivindicações do sufrágio, mas a situação na Irlanda não era a mesma que na Inglaterra. Doyle afirma que enquanto na Inglaterra os debates acerca da questão feminina já estavam acontecendo, os nacionalistas irlandeses se irritavam com o fato que o movimento de sufrágio teria feito a atenção das mulheres irlandesas voltar em direção à Inglaterra. Apesar de ter havido algumas representantes femininas nos movimentos nacionalistas, a entrada destas figuras nas organizações políticas não era facilmente concedida. Muitas destas organizações não admitiam mulheres, no começo, e a *Gaelic League*, era, a princípio, a única instituição na qual as mulheres participavam como iguais. Assim, a representação de personagens femininas no movimento literário do revivalismo era feita, em grande parte, por homens.

Com relação à seleção de personagens femininas trazidas de volta à produção literária do *Irish Revival*, e levando em conta que, devido ao estatuto feminino naquele período histórico na Irlanda, e em maior parte do mundo, que permitia acesso restrito às escritoras e artistas nos círculos, é plausível que o grupo de escritores do século masculino objetivasse seu recorte. Assim, de modo geral, a seleção foi feita de acordo com a estrutura social

overshadowed more harshly drawn villainesses (like Milligan's Grania). In all Yeats's plays exploring the deeds of the Ulster hero Cuchulain, Maeve, Cuchulain's traditional adversary and foil, never appears on stage; although serving as an ominous background threat, the vibrant and violent queen is not allowed to become a presence like the male hero. Stephen MacKenna, in a letter to Synge, contended that "the stage might rejuvenate Ireland, used Cuchulainly", a comment that suggests its author's preference for not only a "breezy, spring-dayish" muscular heroic ideal but more specifically for an ideology that preserved the relative positions of gendered individuals within that system. More interested in redefining the image of the nation – of rejecting a feminine characterization in order to embrace a masculine one – many Revival writers overlooked the possibility of reconstituting Irishness by rethinking what it might mean to be a woman.

vigente, ou seja, de um mundo onde os homens eram o centro e as mulheres subalternas a eles. No entanto, toda generalização deve ser questionada.

O presente trabalho se prestou a investigar este aspecto. Doyle (1999), em seu artigo, argumenta que, ao invés de escolher personagens femininas consideradas por ela como mais próximas de um ideal de ‘rebeldia’, escritores como W.B. Yeats e John M. Synge, entre outros, optaram por resgatar mulheres dotadas uma aura mais passiva e que, normalmente, esperavam ser resgatadas por um guerreiro, o exemplo mais utilizado por ela, neste sentido, é Deirdre.

Doyle (1999, p. 37-38) traça uma descrição de como a personagem Deirdre foi adaptada para os palcos do *Irish Revival*. Ela afirma que Deirdre foi a personagem feminina mais popular do *Revival*, sendo que cerca de trinta e cinco peças foram escritas sobre ela no período entre a metade do século XIX e XX. A crítica aponta que os engajados no revivalismo caracterizavam-na como “triste e adorável Deirdre” e que Lady Gregory, menos tolerante, a denominava de a “sempre lamentosa Deirdre”.⁴²

A personagem apareceu nos palcos e nas páginas como uma heroína tipicamente passiva. O caráter controverso de Deirdre, na mitologia, ou seja, sua opção em escolher seu parceiro Naoise, ao invés de se casar com o velho rei Conchobor, o grito articulado quando ainda era um feto, foram adaptados e fizeram com que ela perdesse sua independência se tornando uma heroína trágica. Deirdre seria, nestes moldes, o modelo de aquiescência feminina com relação a seu destino. Sobre isso, Doyle ainda comenta que estes artistas remodelaram Deirdre como sendo feita para se encaixar no ideal Vitoriano do anjo doméstico. A crítica utiliza Vivian Mercier, em sua obra *The Morals of Deirdre*, na qual o crítico argumenta que a leitura de Deirdre no *Revival* fornece uma imagem da figura de uma

⁴² *Sad, lovely Deirdre. Ever lamenting Deirdre.*

“dona de casa moderadamente moderna”. Mercier ainda defende que a versão de AE, *Deirdre* (1902), parece ter criado uma heroína dentro de um paradigma de comportamento de feminilidade, de certo modo parecido com o mesmo encontrado nas vidas das santas mais depressivas.

Doyle (1999, p. 38) finaliza seu argumento fazendo referencia à *Deirdre of the Sorrows*:

Deirdre, no fim das contas, descobre desde muito jovem sobre a profecia que ela trará tristeza para o reino, e ela calcula suas ações baseadas, em grande medida, neste conhecimento, um aspecto da original que Synge explora em sua *Deirdre of the Sorrows* (1909). A Deirdre de *Cuchulain*, de Gregory, também, não pode imaginar si mesma como um ser independente: ela se deita ao lado da sepultura do falecido Naoise e, mais tarde, aperta uma faca em seu corpo declarando, “já que o outro não está comigo agora, eu não vou mais gastar meu tempo de vida sem ele”. Dependente e auto-destrutiva, a hiperfeminina Deirdre da tradução de Gregory e do palco do Revival transpira uma nobreza dolorosa.⁴³

Deste modo, Doyle (1999) e Mercier (1987) defendem o argumento de que Deirdre perde o caráter ‘desobediente’ ou ‘contraditório’ da personagem mitológica. O espaço que fica em aberto é completo com características da, como ambos informaram, mulher hiperfeminina, se comportando a partir da noção de feminilidade do anjo doméstico e da figura passiva e lamentosa. Doyle e Mercier, deste modo entendem que os escritores do revivalismo irlandês se restringiram a descrever uma Deirdre dependente, incapaz de se

⁴³*Deirdre, after all, knows from an early age of the prophecy that she will bring sorrow to the kingdom, and she calculates her actions based to a large extent on this knowledge, an aspect of the original that Synge explores in his Deirdre of the Sorrows (1909). The Deirdre of Gregory's Cuchulain, as well, cannot imagine herself as an independent being: she lays herself down by the grave of the dead Naoise and later plunges a knife into her side declaring, "since the other is not with me now, I will spend no more of my lifetime without him". Dependent and self-destructive, the hyper-feminine Deirdre of Gregory's translation and the Revival stage exudes a sorrowful nobility.*

enxergar como capaz de mudar sua situação, e tanto para Doyle quanto para Mercier este estereótipo parece ser frequente naquela geração.

Definir a figura feminina a partir de adjetivos como ‘feminilidade’, ‘anjo doméstico’ e ‘passiva’ é catalogar a mulher, generalizando-a, como a mesma personagem imposta e moldada pela tradição do patriarcalismo. Esta categorização era justamente o que as feministas pretendiam combater. A feminilidade, na literatura ocidental, em especial do século XIX, se trata da representação do anseio em ser amada, da dependência, obediência, da imagem narcisista de si. Sendo assim, trata-se de um construto simbólico marcado pela dominação dos sexos. Uma das manifestações desta feminilidade é vista como a incorporação do símbolo do ‘anjo’.

O ‘anjo do lar’ é visto como a mulher simpática, altruísta, passiva, subordinada, silenciosa, casta, obediente e fiel (BONNICI, 2007, p. 85 e 22). As categorias que foram estabelecidas, na literatura, para a figura feminina possuíam estes estereótipos, tendo como fonte a literatura ocidental, principalmente, anterior ao século XX e escrita por homens. Sendo assim, a mulher era vista de um modo generalizado e específico na literatura, ou seja, elas deveriam seguir os padrões citados acima.

Sobre isso, Simone de Beauvoir (1949, p. 13-14), na tentativa de se definir o que é uma mulher, defende que o gênero feminino se prende à sua condição biológica; ela define que a “mulher é um útero”.⁴⁴ Conforme já apresentamos, para Beauvoir, a mulher se encontra aprisionada a seu corpo pelo fato de nela reside a manifestação orgânica da reprodução da vida. Isso lhe relega um espaço limitado na cultura e na comunidade. Segundo ela, a “mulher tem ovários, um útero: estas peculiaridades a emprisionam na sua subjetividade, a circunscreve dentro dos limites de sua própria natureza. É frequentemente

⁴⁴ *Woman is a womb.*

dito que ela pensa com suas glândulas”⁴⁵ (BEAUVOIR, 1949, p. 15). Assim, Beauvoir estabelece que a humanidade é masculina e o homem define a mulher não como ela mesma, mas em relação a ele.

A mulher “é definida e diferenciada em relação ao homem e não ele em relação à ela; ela é a incidental, a não essencial em oposição ao essencial. Ele é o Sujeito, ele é o Absoluto – ela é a Outra” (BEAUVOIR, 1949, p. 15).⁴⁶ As feministas, principalmente da Segunda Onda, entendiam que este construto de mulher a partir do sexo masculino se estabelecia, entre diversos âmbitos, na literatura, em especial. Sendo assim, os homens eram habilitados a criar uma imagem de mulher a partir da experiência masculina.

Gilbert e Gubar (1979, p. 3) já iniciam *The Madwoman in the Attic* posicionando esta questão. Elas defendem o fato de que, durante muito tempo, somente os homens possuíam o poder de escrever, e, por consequência, eles eram quem definiam a figura feminina na literatura. Sobre isso, elas indagam se, de fato, a caneta seria um pênis metafórico, conforme Gerard Manley Hopkins afirmou. De fato, a autoria, no sentido amplo da palavra, foi posto como uma habilidade de qualidade masculina, conforme defendem as autoras:

A sexualidade masculina, em outras palavras, não só analogicamente, mas na verdade é a essência do poder literário. A caneta do poeta é em algum sentido (até mais do que figurativamente) um pênis. Embora ele fosse excêntrico e obscuro, Hopkins estava articulando um conceito central à cultura Vitoriana na qual ele era, nesse caso, um cidadão masculino representativo.⁴⁷

⁴⁵ *Woman has ovaries, a uterus: these peculiarities imprison her in her subjectivity, circumscribe her within the limits of her own nature. It is often said that she thinks with her glands.*

⁴⁶ *Is defined and differentiated with reference to man and not he with reference to her; she is the incidental, the inessential as opposed to the essential. He is the Subject, he is the Absolute – she is the Other.*

⁴⁷ *Male sexuality, in other words, is not just analogically but actually the essence of literary power. The poet's pen is in some sense (even more than figuratively) a penis. Eccentric and obscure though he was, Hopkins was articulating a concept central to that Victorian culture of which he was in this case a representative male citizen.*

Se voltarmos à tese de Doyle e Mercier, parece ser claro a defesa destes ao apontarem características da autoria masculina como símbolo do pênis, logo como, e de acordo com Beauvoir, a definição de mulher nasce a partir do homem, e não de acordo com ela mesma. Ambas as peças analisadas nesta pesquisa são de autoria masculina, assim como a tradução do mito em questão. Nosso argumento pretende questionar se esta generalização com relação à caracterização de personagens femininos por autores masculinos procede no caso de *Deirdre of the Sorrows* e *A Cry from Heaven*, conforme a imagem de mulher que fora estabelecida por Doyle e Mercier. No decorrer das próximas páginas as personagens femininas presentes nas peças e no mito são analisadas com o intuito de perceber as sutilezas das características de cada uma delas, para que possamos refutar o que Doyle e Mercier afirmaram.

A tradução de Thomas Kinsella do mito *Exile of the Sons of Uisliu* (1969) apresenta um número restrito de personagens femininas, no caso, a mãe de Deirdre, que está grávida e não possui nome na narrativa, Leborcham – a mãe de criação de Deirdre e a personagem de mesmo nome. Na tradução, as duas personagens femininas secundárias possuem suas respectivas caracterizações restritas à figura da jovem heroína. A mãe de Deirdre aparece, somente, no início da narrativa quando está grávida. Após dar a luz ela desaparece do enredo, e assim, não há mais nenhuma menção a ela no decorrer do mito.

A personagem Leborcham é mais frequente na narrativa; ela cria a jovem junto com um pai de criação - que também não possui nome no mito – mas sua existência gira apenas em torno da vida e das atitudes de Deirdre. Na tradução, a babá de Deirdre é caracterizada como sendo “alta e torta, uma satirista, que não poderia ser deixada de fora” (KINSELLA, 1969, p. 11).⁴⁸ A imagem que temos é de uma mulher de idade avançada, mas dotada de um

⁴⁸ (...) *tall and crooked, a satirist who couldn't be kept out.*

caráter grotesco, devido ao fato de ser “alta e torta”. Sua posição de satirista é um fato interessante de ser analisado. De acordo com Eickhoff (2000, p. 271), a função de satirista era bastante prestigiada perante a sociedade celta:

Um satirista possuía enorme prestígio entre os Antigos Irlandeses, pelo fato de ser um poeta que tinha a língua afiada o bastante para compor poesia que denigrasse outra pessoa, o que poderia forçar aquele indivíduo a viver para sempre na desonra. A honra de uma pessoa e sua reputação eram tidas como sacrossantas entre os Irlandeses Antigos e, consequentemente, qualquer um que possuísse o dom da poesia era tido em grande estima e grande honra naqueles dias. Em uma sociedade de guerreiros e aristocracia onde a reputação de alguém para as virtudes principescas de generosidade e coragem eram consideradas da mais alta importância, ser denegrido em uma sátira era extremamente temido. Até hoje em dia, a ameaça de “dar seu nome a um poeta” não é tido como algo simples.⁴⁹

Apesar de ser uma satirista e incorporar, nesta função, o poder da palavra e da poesia, Leborcham praticamente não tem oportunidade de utilizar seu prestígio. O poder de sua fala é aparente em uma única ocasião. Ouvimos sua voz somente no momento em que revela quem é Naoise e onde Deirdre poderá encontrá-lo. A mãe de criação é a responsável por guiar Deirdre rumo à desgraça, uma vez que revela à menina sobre a existência do guerreiro.

Quando a jovem fantasiava com uma figura masculina que tivesse o cabelo da cor do corvo, bochechas como o sangue e corpo como a neve, Leborcham lhe informou que a figura com a qual Deirdre sonhava era, na verdade, Naoise, filho de Usna e guerreiro do Red Branch. A jovem parte na tentativa de encontra-lo e, a partir daí, o mito não faz mais referencia nenhuma à figura de Leborcham. A satirista possui apenas uma oportunidade de

⁴⁹ *A satirist had enormous power among the Ancient Irish, for a poet who had a tongue sharp enough to compose poetry that denigrated another could force that individual to live forever in ignominy. A person's honor and reputation were held sacrosanct among the Ancient Irish and, consequently, anyone who had the gift of poetry was held in high esteem and greatly honored in these days. In a warrior society and aristocracy where one's reputation for the princely virtues of generosity and courage were considered of the highest social importance, to be denigrated in a satire was greatly feared. Even today, the threat of "giving your name to a poet" is not taken lightly.*

utilizar seu dom da palavra, e o faz revelando o que todos do reino tentaram, durante anos, impedir. Ela dá o pontapé inicial para que a profecia nefasta comece a ser cumprida. Seria como se ela fosse a responsável por abrir a caixa negra de Pandora.

Conforme mencionado no capítulo 2 os mitos geralmente não apresentam explicações para os fatos, ou motivações para as ações. Alguns personagens podem desaparecer da narrativa uma vez que sua função naquela história tenha sido cumprida. *Exile of the Sons of Uisliu* (1969) é um claro exemplo. A tradução é concisa e direta, estruturada ora em forma de prosa e verso, e se mantém fiel às principais características do mito – quando comparada com outras versões conhecidas pela crítica especializada, como a tradução de Vernam Hull – *Longes Mac N-Uisleann: The Exile of the Sons of Uisliu* (1949), referida por MacCana (1991, p.13).

A versão de Kinsella apresenta o estereótipo de mulher de acordo com os padrões patriarcais arraigados em uma cultura medieval na qual a hierarquia social era severamente definida. Na sociedade celta representada nestas histórias, os homens ocupavam o lugar de prestígio, podendo cumprir as funções de rei, guerreiros, druidas, poetas, donos de terras, entre outros. As mulheres ficavam restritas às funções pertinentes à organização e manutenção doméstica, bem como a função de reprodutoras. Algumas figuras femininas, como as deusas e rainhas poderiam apresentar um caráter mais rebelde, como já dito, mas seus nomes não são mencionados nesta tradução, neste sentido.

Na narrativa de Kinsella o foco acaba por colocar em destaque a bravura heroica e as batalhas travadas pelos guerreiros – sempre com o intuito de defender a sua terra, comunidade, a população, a donzela. Desta maneira, apesar de contar a história de uma mulher, o enredo da narrativa traduzida pelo poeta enfatiza a relação de poder que se estabelece entre dois modelos masculinos de protetores da comunidade, ou seja, o rei

Conchobor e o guerreiro Naoise (em Kinsella, Noisiu). O *ethos* competitivo típico da figura irlandesa heroica mitológica e masculina se manifesta na rivalidade amorosa entre o rei e Naoise.

A figura masculina descrita na tradução é bastante similar ao modo com que MacCana (1991) define. Em resumo, o *ethos* heroico incorpora a coragem e bravura do guerreiro, mas apresenta, também, a doçura do cavalheirismo. Estas características são especialmente notadas no parceiro de Deirdre, Naoise, e seus irmãos, Ainle e Ardan, os filhos de Uisliu, como podemos notar em:

Este homem Noisiu estava cantando sozinho um dia perto de Emain, no parapeito da fortaleza. O cantar dos filhos de Uisliu era muito doce. Cada vaca ou besta que o ouvisse daria duas vezes mais leite. Qualquer pessoa ouvindo-o ficaria cheia de paz e música. Seus feitos na guerra eram também grandiosos: se toda província de Ulster fosse contra eles de uma vez, eles poderiam por suas três costas juntas e não serem derrotados, sua união e defesa eram tão boas. Além disso, eles eram rápidos como cães na caçada, matando as bestas selvagens em sua trajetória (KINSELLA, 1969, p.12).⁵⁰

A elevação das qualidades do herói guerreiro, nos filhos de Uisliu, deixa pouco espaço para a descrição dos traços do rei Conchobor que é retratado como sendo egoísta, ciumento e vingativo. Uma vez que a história se presta a contar sobre o exílio dos filhos de Uisliu – *The Exile of the Sons of Uisliu* – a história se ocupa em descrever os feitos e predicados dos mesmos, deixando o rei de fora. Sobre ele, Eickhoff afirma:

Entendemos que a escolha de Deirdre por Conchobor como sua esposa no dia de seu nascimento é dificilmente uma expressão de amor, mas, ainda assim,

⁵⁰ *This man Noisiu was chanting by himself one time near Emain, on the rampart of the stronghold. The chanting of the sons of Uisliu was very sweet. Every cow or beast that heard it gave two thirds more milk. Any person hearing it was filled with peace and music. Their deeds in war were great also: if the whole province came at them at once, they could put their three backs together and not be beaten, their parrying and defense were so fine. Besides this they were swift as hounds in the chase, killing the wild beasts in flight.*

sua luxúria sensual se torna evidente quando Deirdre amadurece. Esta luxúria, em contraste com a simplicidade da devoção de Naisi, coloca Conchobor em uma posição desfavorável. Simbolicamente, podemos notar um paralelo nesta história com a relação da Irlanda e Inglaterra, com a Irlanda sendo a bela Deirdre enquanto a Inglaterra é simbolizada pelo rei grisalho, Conchobor, que é irracional e, embora ele possa ter qualquer coisa que desejar incluindo *quase* qualquer mulher, se recusa a deixar Deirdre em paz. O que ele não pode ter, ele destrói (2000, p. 18).⁵¹

A perversidade de Conchobor é aparente em praticamente todas suas atitudes e decisões. Desde o começo quando o rei defende a manutenção da vida do bebê, que carregava consigo a funesta profecia, percebe-se que ele só o faz com o intuito de toma-a para si. Em outra ocasião, quando Deirdre já havia fugido com Naoise e todos os guerreiros do reino saíram em busca do casal, membros da corte tentaram convencer o rei a conceder-lhes o perdão. Conchobor simula desculpas e engana a todos organizando uma armadilha que trará a morte para os filhos de Uisliu. A crueldade do rei se torna completa ao fim da história. Tendo Deirdre para si, mas percebendo a tristeza da jovem após a morte de seu companheiro, o rei descobre que só havia uma pessoa a quem Deirdre detestava mais do que a ele mesmo. Tratava-se de Eogan, rei de Fernmag, antigo inimigo de Conchobor e responsável pela morte de Naoise. Com a declaração de ódio por parte de Deirdre, Conchobor decide sacrificar ainda mais a tristeza da jovem informando que ela iria viver um ano com Eogan, fato que leva Deirdre a suicidar-se. No decorrer e ao fim da história a sensação é a de que Conchobor seja realmente a personificação de todo o mal.

⁵¹ *We understand that Conchobor's selection of Deirdre for his wife on the day of her birth is hardly an expression of love, yet his sensual lust becomes evident when Deirdre matures. This lust, contrasted with the simplicity of Naisi's devotion, places Conchobor in an unfavourable position. Symbolically, we can see a parallel in this story in the relationship of Ireland and England with Ireland being seen as the beautiful Deirdre while England is symbolized by the grizzled king, Conchobor, who is unreasonable and, although he can have anything he wants including almost any woman, refuses to leave Deirdre alone. What he cannot have, he destroys.*

A caracterização feminina na tradução mitológica em questão se manifesta de modo similar ao modo com que Doyle (1999) e Mercier (1987) retrataram, mencionado anteriormente. As mulheres, que na verdade acabam por serem restritas à Deirdre, em *Exile of the Sons of Uisliu* são retratadas a partir da noção de objetificação. Na referida história, a mulher, representada por Deirdre, é tida ora como objeto de desejo e posse, ora como algo a ser defendido e protegido. No caso, a objetificação (BONNICI, 2007, p. 192) no que concerne à teoria e crítica literária feminista, é

a maneira pela qual indivíduos ou grupos de indivíduos tratam os outros como objetos. É a prática própria da ideologia patriarcal e da ideologia colonial de tratar o outro (...) como inferior. Portanto, em sociedades reprimidas, o relacionamento entre as pessoas não é visto na base de reciprocidade, ou seja, sujeito-sujeito (SARTRE, 1943). Na teoria feminista, os participantes (o homem e a mulher) são hierarquizados de tal forma que o homem e seu discurso se petrificam como sujeitos, enquanto a mulher e seu discurso são reduzidos a objeto.

A relação entre Conchobor e Deirdre transparece a qualidade peculiar à tradição patriarcal na qual a mulher é vista como um objeto a ser possuído por um homem. O rei defende a vida da ainda recém-nascida Deirdre com o seguinte argumento: “Eu terei ela criada para mim. Esta mulher eu mantereí para mim mesmo” (KINSELLA, 1969, p. 11).⁵² Destemodo, Deirdre tem sua vida poupada para servir de esposa ao rei. A declaração de Conchobor demonstra o desejo em ter uma mulher para si, do mesmo modo com que uma criança deseja ter um brinquedo, um animal de estimação ou um objeto.

Assim ela foi criada “até ela estar pronta para a cama de Conchobor”.⁵³ Para satisfazê-lo sexualmente. É justamente o desejo pela beleza de Deirdre o que corrobora para a realização da profecia enunciada e faz com reis guerreiem no intuito de possuí-la. Apesar da

⁵² *I'll have her reared for me. This woman I'll keep to myself.*

⁵³ *Until she was ready for Conchobor's bed.*

tentativa de esconder a beleza de Deirdre quando estavam em Alba, o servente do rei daquele reino avistara a jovem e logo se apressou para informar seu superior sobre o fato: “‘Eu nunca vi uma mulher adequada para você até hoje’, ele disse. ‘Há uma mulher com Noisiu mac Uislenn que é adequada para um rei do Mundo Ocidental. Se tu tiveres Noisiu morto, tu podes ter a mulher para dormir contigo’, disse o servo” (KINSELLA, 1969, p. 13).⁵⁴ Deirdre é vista como um troféu a ser conquistado, seu desejo ou sua decisão não são fatores que parecem ser levados em conta, em momento algum, pelos homens da narrativa. Sua existência depende de sua aparência, e é justamente sua beleza o grande desencadeador de sua desgraça.

Fica claro que o sujeito colocado em destaque e celebrado na narrativa *The Exile of the Sons of Uisliu* é, justamente, o sexo masculino. Apesar de ser descrita como uma mulher de natureza rústica e selvagem, como demonstraremos em seguida, Deirdre é refletida a partir das ações e diálogos masculinos. A primeira caracterização de Deirdre é feita pelo druida Cathbad quando um grito, vindo do bebê que a esposa de Fedlimid carregava em seu ventre, foi ouvido. Então Cathbad disse:

Uma mulher com retorcidas tranças amarelas,
Olhos verdes claros de grande beleza
E bochechas coradas como a flor da dedaleira
Uivou na profundidade de seu ventre.
Eu digo que mais branca que a neve
é a brancura preciosa de seus dentes;
avermelhado, o brilho de seu lábio.
Os guerreiros de carruagem de Ulster
Lutarão muitas batalhas por ela.
Lá uivaste em seu inquieto ventre
Uma mulher alta, encantadora, de longos cabelos.
Heróis irão lutar por ela,
altos reis suplicarão por sua conta;

⁵⁴ *I never found a woman fit for you until today’, he said. ‘There is a woman with Noisiu mac Uislenn who is fit for a king over the Western World. If you have Noisiu killed, you can have the woman to sleep with’, the steward said.*

então, a oeste do reino de Conchobor
 uma pesada colheita de homens combatentes.
 Grandes rainhas irão sofrer com inveja
 de ver aqueles lábios avermelhados
 revelando seus dentes perolados,
⁵⁵
 e ver seu corpo puro e perfeito. (p. 9)

O mito traduzido por Kinsella ressalta apenas uma característica de Deirdre, a beleza.

Como dissemos, ela deve a vida à aparência, e toda sua existência se resume ao fato de ser uma das mulheres mais adoráveis da Irlanda – o que acaba se tornando, conseqüentemente, a razão de seu infortúnio. Sua graciosidade é descrita em vários momentos na narrativa.

Inseparável de seu eu, a beleza de Deirdre serve como prenúncio da catástrofe.

Ao mesmo tempo em que Deirdre é exaustivamente descrita por seus encantos físicos, sua agradável aparência revela a visão machista que jaz nas entrelinhas da história – a mulher como razão da desgraça:

Então a filha nasceu e Cathbad disse:
 ‘Muito dano, Derdriu, seguirá
 sua grande fama e bela aparência:
 em seu tempo Ulster atormentada,
 modesta filha de Fedlimid.
 E mais tarde, também, ciúme
 a perseguirá, mulher como uma chama,
 e mais tarde ainda – ouça bem –
 os três filhos de Uisliu exilados.
 Então novamente, durante sua vida,
 Um golpe amargo atingirá Emain.
 Mais tarde remorso por aquela ruína
 forjada pelo grande filho de Roech;
 Fergus exilado fora de Ulster
 por sua culpa, mulher fatal,
 e a ferida mortal muito lamentada
 de Fiachna, filho de Conchobor.

⁵⁵ *A woman with twisted yellow tresses, / green-irised eyes of great beauty / and cheeks flushed like the foxglove / howled in the hollow of your womb. / I say that whiter than the snow / Is the white treasure of her teeth; / Parthian-red, her lip's lustre. / Ulster's chariot-warriors / will deal many a blow for her. / There howled in your troubled womb / a tall, lovely, long-haired woman. / Heroes will contend for her, High kings beseech on her account; / Then, west of Conchobor's kingdom / a heavy harvest of fighting men. / High queens will ache with envy / to see those lips of Parthian-red / opening on her pearly teeth, and see her pure perfect body.*

Sua culpa também, mulher fatal,
 Gerrce derrubado, filho de Illadan,
 e um crime que não menos clama,
 o filho de Durthacht, Eogan, atingido.
 Duros e medonhos feitos realizados
 no ódio do alto rei de Ulster,
 e pequenos túmulos em toda parte
 – um conto famoso, Derdriu (p. 10-11). ⁵⁶

A tragédia predita na profecia de Cathbad revela direta e evidentemente a razão de toda miséria que deverá vir a se realizar no decorrer da narrativa, o motivo da tragédia é somente um: a mulher. Deirdre, praticamente única representante do sexo feminino, é enunciada, neste trecho, como “mulher fatal” e a culpa de toda desgraça de Ulster recai sob ela. Mais adiante na estória, um personagem masculino se refere à ela como sendo a “mulher má” (p. 14). ⁵⁷

Assim como Pandora, na mitologia grega, que ao abrir sua caixa, libertou todo o mal da humanidade, a beleza fatal – “mulher como chama” – de Deirdre incendiou o reino de Ulster com ódio, inveja e ciúme. A imagem da mulher, neste sentido, é associada ao mal e tudo que envolve a degradação da humanidade é motivada somente por ela. O antigo mito define a figura feminina como sendo a incorporação do conceito de abjeto conforme definido por Kristeva (1985).

Bonnici (2007, p. 17) explica que o termo abjeto fora utilizado por Kristeva quando a filósofa retomou o texto de Freud, *Totem e tabu* (1913). No ensaio, Kristeva explica que abjeto é o “resto”, colocado para fora, que é estabelecido entre o sujeito e o objeto. No

⁵⁶ *Then the daughter was born and Cathbad said: / ‘ Much damage, Derdriu, will follow / your high fame and fair visage: / Ulster in your time tormented, / demure daughter of Fedlimid. / And later, too, jealousy / will dog you, woman like a flame, / and later still – listen well – / the three sons of Uisliu exiled. / Then again, in your lifetime, / a bitter blow struck in Emain. / Remorse later for that ruin / wrought by the great son of Roech; / Fergus exiled out of Ulster / through your fault, fatal woman, / and the much-wept deadly wound of Fiachna, Conchobor’s son. / Your fault also, fatal woman, / Gerrce felled, Illadan’s son, / and a crime that no less cries out, / the son of Durthacht, Eogan, struck. / harsh, hideous deeds done / in anger at Ulster’s high king. / and little graves everywhere / - a famous tale, Derdriu. ’*

⁵⁷ *Bad woman.*

período em que a criança precisa romper com a figura da mãe, na passagem entre o

Semiótico e o Simbólico, a mãe se revela algo inútil e desagradável, um “nada”. De acordo

com Bonnici (2007, p. 17 apud KRISTEVA, 1985, p. 85)

Kristeva aprofundou mais este tema para chegar à causa da objetificação da mulher. Se Freud analisou fobias, o impuro, a culpa, o tabu e o pecado, Kristeva detectou uma estratificação mais profunda da abjeção, onde se encontra a hostilidade contra as mulheres. Devido ao fato de que as mulheres eram tidas como objeto de troca, as alianças e as rivalidades eram entre os homens e contra as mulheres. “A abjeção é coextensiva à ordem social e simbólica, com hierarquias tanto individuais como coletivas. Semelhante à interdição do incesto, a abjeção é um fenômeno universal que se encontra tão logo o simbólico ou o social e a dimensão humana é constituída em toda civilização” (KRISTEVA, 1985, p. 83). Basta analisar os ritos judaicos no Antigo Testamento e a impureza ritual em povos primitivos para concluir que o impuro e a rejeição do impuro sempre se referem à mulher, objeto de interdições. É ela, portanto, o outro, o mal, o perigoso, o fascinante. Em outras palavras, o masculino sente-se ameaçado pelo “outro feminino, por um poder assimétrico, irracional, duplo e incontrolável”.

Deirdre é a razão de todo o tormento que assombra Ulster. Ela é vista como o objeto não por ser o “nada”, mas por ser a personificação do mal e do perigo que há no impuro e misterioso. Toda esta aura de desgraças se manifesta em sua encantadora forma. Mas ela não se prende às fatalidades ligadas à sua pessoa pela profecia. Caracterizada como uma jovem simples, de aspecto rústico e decidida a encontrar Naoise, ela, desde sempre, decide quem deve ser seu companheiro. Mesmo ciente da previsão que lhe persegue, a jovem é bastante determinada a seguir sua escolha.

Quando Leborcham revela que o homem que ela imagina poder existir não estava longe dela e se chamava Naoise, Deirdre prontamente declara que sua vida não seria mais a mesma até que ela o encontrasse: “‘Eu estarei doente neste caso’, ela disse, ‘até vê-lo’” (p.

11). ⁵⁸ A jovem se põe em busca daquele homem com quem sonhara até, finalmente,

encontra-lo:

Enquanto Noisiu estava ao ar livre sozinho, portanto, ela escapou rapidamente e fez como se passasse por ele e não o reconhecesse. 'Esta é uma bela novilha que por aqui passa', ele disse. 'Pode bem ser', ela disse. 'As novilhas crescem forte onde não há touros'. 'Você tem o touro desta província todo para você', ele disse, 'o rei de Ulster'. 'Dos dois', ela disse, 'Eu escolheria um jovem valente touro como você'. 'Você não poderia', ele disse. 'Há a profecia de Cathbad'. 'Você está me rejeitando?' 'Eu estou', ele disse. Então ela correu até ele e segurou as duas orelhas de sua cabeça. 'Duas orelhas de vergonha e zombaria', ela disse, 'se você não me levar contigo'. 'Mulher, me deixe em paz!' ele disse. 'Você me levará', ela disse prendendo-o. Um grito estridente escapou dele naquela hora. Os homens de Ulster ao redor, quando o ouviram, levantaram e entreolharam-se. Os outros filhos de Uisliu vieram acalmar seu irmão. 'Qual é o problema?' eles disseram. 'Seja o que for, os homens de Ulster não deveriam se matar por isso'. Ele os contou sobre o acontecido. 'O mal virá disso', os guerreiros disseram. 'Mas mesmo assim, você não será envergonhado enquanto vivermos. Podemos levá-la conosco para algum outro lugar. Não há rei na Irlanda que nos negaria boas-vindas'. Nisto eles decidiram. Partiram naquela noite, com três vezes cinquenta guerreiros e três vezes cinquenta mulheres e a mesma quantidade de cães e servos. Deirdre estava entre eles se misturando com o resto (p. 13). ⁵⁹

O trecho acima revela muito sobre a personagem feminina, além da maneira com que os homens a enxergam e se relacionam para com ela. Ao tentar estabelecer o jogo de

⁵⁸ 'I'll be ill in that case', she said, 'until I see him.' (p. 11)

⁵⁹ While Noisiu was out there alone, therefore, she slipped out quickly to him and made as though to pass him and not recognize him. / 'That is a fine heifer going by,' he said. / 'As well it might,' she said. 'The heifers grow big where there are no bulls.' / 'You have the bull of this province all to yourself,' he said, 'the king of Ulster.' / 'Of the two,' she said. 'I'd pick a game young bull like you.' / 'You couldn't,' he said. 'There is Cathbad's prophecy.' / 'Are you rejecting me?' / 'I am,' he said. / 'Then she rushed at him and caught the two ears of his head. / 'Two ears of shame and mockery,' she said, 'if you don't take me with you.' 'Woman, leave me alone!' he said. / 'you will do it,' she said, binding him. / A shrill cry escaped him at that. The men of Ulster nearby, when they heard it, started up staring at each other. / Uisliu's other sons went out to quieten their brother. / 'What is wrong?' they said. 'Whatever it is, Ulstermen shouldn't kill each other for it.' / He told them what had happened. / 'Evil will come of this,' the warriors said. 'But even so, you won't be shamed as long as we live. We can bring her with us to some other place. There's no king in Ireland who wouldn't deny us a welcome. / They decided on that. They left that night, with three times fifty warriors and three times fifty women and the same of hounds and menials. Derdriu was among them, mingling with the rest.

sedução, Deirdre passa por Naoise e finge não vê-lo. A jovem sabia que seria notada pelo guerreiro, mas prefere se mostrar para que ele inicie o diálogo. O elogio tecido por Naoise com relação à beleza de Deirdre é feito por meio da metáfora da novilha e do touro. Na sociedade medieval celta o gado era objeto de desejo por simbolizar riqueza. Destemodo, quanto mais gados um indivíduo possuísse, mais fortes eles fossem, mais rico ele seria. Sendo assim, Deirdre logo retribui o comentário sendo bastante direta. Ela dá a entender que não possui um companheiro à sua altura, e apesar de Naoise enfatizar que ele já sabe quem ela é, ou seja, que se trata da pretendida por Conchobor, declara sua escolha: o jovem e valente touro, Naoise.

O filho de Uisliu tenta se esquivar da situação, ele reconhece a profecia e não deseja que a tragédia prenunciada venha a se concretizar por sua causa. Destemodo, ele rejeita Deirdre, o que a deixa enfurecida. A jovem donzela age com rebeldia e de maneira bastante selvagem, segurando as orelhas de Naoise e o ofendendo. Nestemomento, o que podemos notar é a insistência de Deirdre, pois ela não aceita a rejeição de modo nenhum, “você me levará” diz ela. Sendo assim, Deirdre não desiste em ter Naoise como seu companheiro, ela não o solta até que ele solta um grito, chamando a atenção de seus irmãos.

Os outros filhos de Uisliu sabem que, se Naoise tomar Deirdre como sua esposa, estará convidando os maldizeres da profecia, mas, ao mesmo tempo, se o guerreiro negar o amor da bela senhorita, sua imagem será manchada com vergonha – algo inaceitável para um herói. Assim, eles decidem fugir. A objetificação da mulher se faz presente neste trecho, também, pois quando estão no comboio fugindo de Ulster percebe-se que Deirdre está misturada ao grupo de servos, cachorros, mulheres e guerreiros. Logo após o estabelecimento do jogo de conquista que se instaura entre ela e Naoise, não ouvimos mais sua voz. O texto

afirma que eles decidiram fugir, mas entendemos que pouco da voz de Deirdre está presente ali.

Ao fim, parece claro que, na tradução, Deirdre realmente fala somente no momento final, quando a chacina se estabeleceu e Naoise morreu com seus irmãos. Há um longo trecho em verso em que ela lamenta a morte dos filhos de Uisliu. Nesta etapa, ela relembra o tempo que passara ao lado de Naoise, Ardan e Ainle, a beleza de cada um deles, a traição de Fergus e Conchobor e a morte dos três. O lamento só termina quando Conchobor decide levá-la para Eogan. Não aceitando estar com os dois homens que mais detesta, Deirdre se joga de cabeça contra um bloco de pedras, se matando.

Assim, a jovem Deirdre é caracterizada na tradução mitológica de Kinsella. Parafraseando Lady Gregory, a história dos filhos de Uisliu na mitologia irlandesa parece contar, realmente, a história da “sempre lamentosa Deirdre”. A narrativa coloca a mulher em uma posição passiva e de pouca importância no desenrolar das ações. O que se nota é as atitudes masculinas estereotipadas pelo rei maldoso e pelos heróis guerreiros. As mulheres, ou a mulher, é vista como abjeto, ou seja, como o outro, o estranho misterioso e causador do mal. A profecia é clara e o modo com que o druida se refere à mulher fatal nos permite ler a visão machista que se estabelece nesta história, mulher como símbolo da desgraça.

A peça de John Millington Synge, *Deirdre of the Sorrows* (1910), se comparada à tradução do mito, apresenta maior riqueza de detalhes com relação à representação e descrição das personagens. Como informamos, era justamente a intenção do dramaturgo moldar as figuras mitológicas para que elas parecessem mais humanas, ou seja, dotadas de sentimentos. Essa característica, geralmente, não é peculiar aos mitos, uma vez que eles se prestam a contar uma história, muitas vezes advindas do gênero oral, logo, devem ser breves, concisas e de fácil apreensão. Sendo assim, a profundidade emocional dos personagens nas

antigas histórias irlandesas não se tratava de um fator crucial, diferentemente do gênero dramático.

Em Synge, três mulheres ocupam o espaço do feminino, a saber: Lavarcham, a mãe de criação de Deirdre, Old Woman, servente de Lavarcham, e Deirdre. Lavarcham e Old Woman são personagens construídas para servir Deirdre. As atitudes e a caracterização delas têm como centro motivacional a jovem Deirdre. Não há vida, ou não é sabido das particularidades de cada uma das serventes para além da personagem principal.

Old Woman, na peça, é uma senhora de idade avançada que ajuda a cuidar de Deirdre. Synge a molda como uma personagem rasa que, simplesmente, deseja cumprir sua função de criar a jovem que será a futura rainha de Emain. Para isso, Old Woman entende que Deirdre deve obediência às regras de Conchubor e, por ser a escolhida, demonstrar gratidão ao seu futuro marido. Medrosa, Old Woman, percebe que Deirdre é uma jovem de natureza simples e que não deseja se casar com Conchubor, mas, acredita que a menina deveria ser contente com sua realidade. Sendo assim, Old Woman, se comporta como uma típica dona-de-casa submissa temerosa por qualquer atitude que possa despertar a ira do homem dominador. Para ela, é mais fácil obedecer ao poder do rei, do Absoluto, do que questionar ou buscar outra realidade. Ela teme o futuro, pedindo constantemente aos deuses ajuda e proteção:

OLD WOMAN: Os deuses ajudem todos nós. ... Ela não deveria ser muito agradecida tendo um como Conchubor, e ele razoavelmente estabelecido em seus anos? Eu não sei o que ele queria colocando-a neste lugar selvagem para ser domada, ou me colocando para estar fazendo-lhe o jantar e ela sem nenhuma paciência para sua comida (SYNGE, 1910, p. 214). ⁶⁰

⁶⁰OLD WOMAN : *The gods help the lot of us. ... Shouldn't she be well pleased getting the like of Conchobor, and he middling settled in his years itself? I don't know what he wanted putting her this wild place to be breaking her in, or putting myself to be roasting her supper and she with no patience for her food at all.*

Seu medo se apresenta em diversos momentos, principalmente no início da peça quando Conchubor e Fergus visitam Deirdre trazendo a notícia da iminente união. A rebeldia de Deirdre, ao tomar conhecimento da proximidade de seu casamento, assusta Old Woman. A mulher não entende a relutância da jovem e vê essa atitude com repreensão:

OLD WOMAN *[na janela]*: Tem uma montanha de escuridão no céu, e a mais forte chuva caindo destes longos anos na terra. Que os deuses ajudem Conchubor. Ele será um homem lamentoso esta noite, chegando a seu castelo, e ele bem humorado, pensando sozinho que estará abraçando ela em dois ou três dias.
 LAVARCHAM : É mais do que Conchubor que ficará doente e sentido, estou achando, antes desta história ser contada até o fim.
[um som alto de batida na porta à direita]
 LAVARCHAM *[assustada]*: Quem está aí?
 NAISI *[de fora]*: Naisi, e seus irmãos.
 LAVARCHAM : Somos mulheres solitárias. O que é que você está querendo na escuridão da noite?
 NAISI : Encontramos uma jovem garota na floresta que nos disse que poderíamos nos abrigar neste lugar se o rio subisse nos caminhos e a cheia subisse nos aterros das montanhas.
[Old Woman aperta suas mãos horrorizada.] (p. 224).⁶¹

Old Woman teme qualquer ato de desobediência. Para ela, não deveria haver questionamentos ou recusas. Na verdade, em sua opinião, Deirdre não poderia nem ao menos cogitar na possibilidade de enfrentar a realidade que se impunha para ela. Quando se depara com a negativa de aceitação em se casar com Conchubor, por parte de Deirdre, a servente sente pena de seu velho rei. Inocente, ao contrário de Lavarcham, ela ainda não imagina que a escuridão da noite de tempestade é um presságio de toda desgraça que ainda virá a ocorrer na peça. Como pode ser notado no trecho acima, a mulher encara com horror o desenrolar

⁶¹OLD WOMAN [at the window]: *There's a mountain of blackness in the sky, and the greatest rain falling has been these long years in the earth. The gods help Conchubor. He'll be a sorry man this night, reaching his dun, and he with all spirits, thinking to himself he'll be putting his arms around her in two days or three.* / LAVARCHAM : *It's more than Conchubor'll be sick and sorry, I'm thinking, before this story is told to the end.* / *[Loud knocking at the door at the right.]* / LAVARCHAM . *[startled]: Who is that?* / NAISI [outside]: *Naisi and his brothers.* / LAVARCHAM : *We are lonely women. What is it you're wanting in the blackness of the night?* / Naisi. *We met a young girl in the woods who told us we might shelter this place if the rivers rose on the pathways and the floods gathered from the butt of the hills.* / *[Old Woman clasps her hands in horror.]*

dos fatos, principalmente, quando os filhos de Usna batem à porta da casa de Deirdre pedindo abrigo.

Old Woman permanece fiel à sua função e ao seu rei até o fim da peça. Ela está com ele na corte, no início do terceiro ato, quando ambos recebem a notícia do retorno de Deirdre e dos filhos de Usna à Irlanda. Juntos, eles aguardam notícias de Lavarcham que teria visitado junto de Fergus para reencontrar o casal que havia fugido, Deirdre e Naisi. A servente permanece, também, ao lado de Deirdre e Lavarcham quando os filhos de Usna são mortos pelo rei e seu exército. Ela se empenha tentativa de consolá-la, tentando entender os lamentos de Deirdre. Ao fim da peça, Old Woman, junto com Lavarcham, conduz o rei, abalado pela morte de Deirdre.

Old Woman é uma típica servente passiva e subordinada à sua função e a seu sexo feminino. Fiel a seu trabalho, teme qualquer atitude de rebeldia ou desobediência. É o símbolo da sujeição e do medo, e entende que não se deve ir contra a imposição dos fatos, principalmente em uma realidade hierarquizada, como a sociedade representada na peça. A personagem, portanto, não acredita ser possível para uma mulher, como a jovem Deirdre, buscar mudar ou se opor a uma realidade opressiva. Ela entende na existência de um poder superior, masculino e supremo que reside no topo da hierarquia e não deve ser contrariado.

Se Old Woman é o tipo de personagem feminino que poderia se enquadrar nos padrões dos mesmos analisados na tradução para o mito, de Kinsella, não se pode dizer o mesmo sobre Lavarcham, em Synge. A ama de Deirdre age como uma mãe protetora que, além de desejar que nada de ruim aconteça com sua filha, encara todos aqueles que possam demonstrar alguma ameaça para a felicidade de sua protegida. Sendo assim, Lavarcham é caracterizada por Synge como uma sábia senhora capaz de entender o caráter obstinado de

Deirdre, mas que se mostra dura e adversa quando a jovem opta pela escolha que lhe proporcionará tanta tristeza.

No início do primeiro ato, Conchubor visita Deirdre, mas a jovem está colhendo flores na floresta. Lavarcham e o rei desenvolvem um diálogo no qual podemos identificar uma mulher que, apesar de ser serviçal do rei, não se submete por completo a ele. A ama busca convencer Conchubor de que a escolha em Deirdre como sua esposa se revela uma opção incongruente, uma vez que ele já é um rei de idade avançada e ela apenas uma menina. Lavarcham entende que a menina deveria ter outro destino a ser casada com ele e tenta fazer o rei entender que a jovem não nasceu para ser sua esposa:

CONCHUBOR [*um pouco inquieto*]: Ela está se mantendo sábia e ocupada desde a última vez que eu passei, e se preparando para sua vida em Emain?

LAVARCHAM [*secamente*]: Esta é uma pergunta que dará pouco prazer para você ou para mim. [*criando coragem para falar sem rodeios*]. Se for a verdade que eu lhe direi, ela está crescendo sábia demais para se casar com um grande rei e ela com apenas vinte anos. Que você não me leve a mal, Conchubor, mas você terá pouco proveito vendo-a esta noite, pois com toda minha conversa ela está crescendo cada vez mais cheia de determinação nesses dois ou três meses.

CONCHUBOR [*severamente, mas aliviado que as coisas não estão pior*]: Não é uma pena que você esteja fazendo tão pouco para educa-la para o que está para acontecer?

LAVARCHAM : Eu venho lhe servindo por quarenta anos, e eu lhe digo esta noite, Conchubor, ela pouco se importa com uma velha mulher quando ela tem os pássaros para educá-la, e as poças dos rios onde ela vai se banhar no sol. Eu lhe digo se você a visse naquela vez, com sua pele branca e lábios vermelhos, e a água azul e as plantas ao redor dela, você saberia, talvez, e mesmo você sendo ganancioso, não fora, de modo algum, para seu tipo que ela nasceu.

CONCHUBOR : Eu pouco me importo para o que ela nasceu; ela será minha companheira, certamente.

[*Ele examina a caixa de artesanato de Deirdre*]

LAVARCHAM [*mergulhando em tristeza novamente*]: Eu temo que eles estavam certos dizendo que ela trará destruição ao mundo, pois é uma pena quando você vê um homem estabelecido colocando o amor que ele tem em uma jovem criança, e o amor que ele tem por uma mulher completa, em uma garota como ela; e é uma pena, Conchubor, ver um grande rei, do jeito que você está hoje, bisbilhotando nas agulhas dela e contando as linhas de seu carretel.

CONCHUBOR [*Se levantando*]: Que você não se permita falar demais, e você mesma idosa. [*anda através do cômodo e volta*]. Ela sabe dos infortúnios que são preditos?

LAVARCHAM [*no tom da conversa anterior*]: Eu falei para ela uma vez ou outra, mas é tão inútil quanto falar com um cordeiro de dez semanas enquanto ele corre nas colinas... Não é o temor da morte ou dos infortúnios que iria domar alguém como ela (p. 216).⁶²

Lavarcham é uma senhora sensata que conhece o rei há muito tempo e tenta abrir seus olhos para o fato de que o casamento entre uma jovem e um rei “estabelecido”, segundo ela, ou seja, de idade bastante avançada, parece ser algo incoerente. A mulher também tenta alertá-lo para o tipo de personalidade que Deirdre vem desenvolvendo no decorrer dos anos; ou seja, de uma jovem que incorpora qualidades do ambiente rústico e da natureza que a circunda. Lavarcham reconhece que a jovem possui uma personalidade forte, determinada, e, além disso, Deirdre não teme a profecia que a acompanha. Mas nada disso parece abater o rei. Conchubor permanece convicto de sua decisão. Na verdade, na medida em que ele

⁶² CONCHUBOR [a little uneasily]: *Is she keeping wise and busy since I passed before, and growing ready for her life in Emain?* / LAVARCHAM . [dryly]: *That is a question will give small pleasure to yourself or me. [making up her mind to speak out.] If it's the truth I'll tell you, she's growing too wise to marry a big king and she a score only. Let you not be taking it bad, Conchubor, but you'll get little good seeing her this night, for with all my talking it's wilfuller she's growing these two months or three.* / CONCHUBOR [severely, but relieved things are no worse.]: *Isn't it a poor thing you're doing so little to school her to meet what is to come?* / LAVARCHAM : *I'm after serving you two score of years, and I'll tell you this night, Conchubor, she's little call to mind an old woman when she has the birds to school her, and the pools in the rivers where she goes bathing in the sun. I'll tell you if you'd seen her that time, with her white skin, and red lips, and the blue water and the ferns about her, you'd know, maybe, and you greedy itself, it wasn't for your like she was born at all.* / CONCHUBOR: *It's little I heed for what she was born; she'll be my comrade, surely.* / [he examines her workbox.] / LAVARCHAM [sinking into sadness again.]: *I'm dread so they were right saying she'd bring destruction on the world, for it's a poor thing when you see a settled man putting the love he has for a young child, and the love he has for a full woman, on a girl the like of her; and it's a poor thing, Conchubor, to see a High King, the way you are this day, prying after her needles and numbering her lines of thread.* / CONCHUBOR [Getting up.]: *Let you not be talking too far and you old itself.* [walks across the room and back.] *Does she know the troubles are foretold?* / LAVARCHAM [in the tone of the earlier talk.]: *I'm after telling her one time or another, but I'd do as well speaking to a lamb of ten weeks and it racing the hills... It's not the dread of death or troubles that would tame her like.*

começa a tomar conhecimento sobre como é a personalidade de Deirdre, sua decisão em se casar com ela se torna mais urgente.

A característica mais saliente que pode ser apontada da personalidade de Lavarcham é de seu papel protetor. Ao mesmo tempo em que ela tenta impedir o casamento de Deirdre com o rei, por entender que não significa uma união estabelecida com base no amor e sim na luxúria, Lavarcham repreende algumas das atitudes de Deirdre, por achar que a jovem age de modo imprudente e imaturo na tentativa de fuga com Naisi. Mesmo quando Deirdre deseja fugir com sua babá, ao receber a notícia da proximidade do matrimônio com Conchubor, Lavarcham é realista alegando que os soldados do rei as encontrariam prontamente.

Diferentemente da tradução do mito, em Synge, Lavarcham não revela à Deirdre sobre a existência de Naisi. Nesta peça, Deirdre não sonha ou fantasia com uma imagem de homem, que é na verdade o filho mais velho de Usna. Ela o encontra na floresta e lhe oferece estadia em sua casa. Durante o momento em que Deirdre, tomada pelo desespero, cogita possibilidades de escapar do matrimônio real, ela indaga Lavarcham se, na opinião da mulher, os filhos de Usna seriam capazes de derrotar Conchubor. Ao contrário do que ocorre no mito, Lavarcham não encoraja a jovem a procurar por Naisi, “que você não fique se preocupando com Naisi e seus irmãos”, diz a ama.⁶³ É a primeira vez que há menção, por parte de Deirdre, aos filhos de Usna. Mesmo quando o inevitável acontece, ou seja, Deirdre se encontra com Naisi e os dois decidem fugir juntos, a ama não demonstra consentimento na relação entre os dois jovens – talvez por saber o que o destino lhes reserva.

Lavarcham, a princípio, é rude com Naisi e seus irmãos. Ela tenta impedir a entrada dos jovens em sua casa. Mesmo quando eles a convencem de dar-lhes abrigo, a ama reprova os modos dos guerreiros. Ela fica nervosa com o constante questionamento de Naisi sobre

⁶³ *Let you not be dwelling on Naisi and his Brothers. ...* (p. 222).

onde estaria a menina que eles encontraram na floresta e de quem seria aquela casa decorada com adornos reais. Lavarcham não mede palavras, ela faz o possível para que o encontro entre o mais velho dos filhos de Usna e Deirdre não aconteça:

LAVARCHAM [*muito zangada*] : Vocês são ótimos garotos tendo boas-vindas, onde não lhes é dada, e perguntando questões as quais não lhes são pertinentes. ... Se você tivesse um local tranquilo acertado para estar se divertindo, talvez, com uma rainha gentil, o que você pensaria de jovens homens bisbilhotando por aí e contando histórias? Quando eu era uma jovem garota os grandes homens de Ulster tinham melhores maneiras, e eles como vocês três, em plena tola juventude. Esta seria uma história para contar em Tara que Naisi é um bêbado e um ladrão, e Ainnle um saqueador da rolha de um estranho. (p. 226) ⁶⁴

A comparação entre o comportamento dos filhos de Usna, que Lavarcham considera inaceitável, e o comportamento dos grandes guerreiros de Ulster serve como uma ameaça à honra e ao caráter dos heróis. Ao considera-los grosseiros, bêbados e ladrões – Naisi e Ainnle tomam o vinho de Conchubor – Lavarcham busca intimidá-los. A postura de um herói deve ser sempre impecável, transparecendo educação e cordialidade, o que não ocorre na cena. Mas todo esforço da ama em fazer com que eles desistam de se hospedar no local e se retirem é em vão, pois Deirdre logo entra em cena chamando a atenção de todos.

Quando Naisi e Deirdre decidem fugir, Lavarcham tenta alertar a menina que ao optar pelo filho de Usna, a jovem estará optando pela realização de sua profecia, e assim, pela destruição de todos, “Você está delirando, Deirdre? Você está escolhendo esta noite para destruir o mundo?” ⁶⁵ Lavarcham se recusa a fugir com o casal e também rejeita o convite

⁶⁴ LAVARCHAM [very crossly]: *You're great boys taking a welcome, where it isn't given, and asking questions where you've no call to. ... If you'd a quiet place settled up to be playing yourself, maybe, with a gentle queen, what'd you think of young men prying around and carrying tales? When I was a bit of a girl the big men of Ulster had better manners, and they the like of your three selves, in the top folly of youth. That'll be a story to tell out in Tara that Naisi is a tippler and stealer, and Ainnle the drawer of a stranger's cork.*

⁶⁵ *Are you raving Deirdre? Are you choosing this night to destroy the world?* (p. 231)

para celebrar a cerimônia de união entre Naisi e Deirdre. A ama se empenha em impedir que os dois jovens se casem e fujam, mas suas tentativas não geram o resultado esperado por ela.

Mesmo se demonstrando contrária à relação entre Deirdre e Naisi, é Lavarcham quem, primeiro, leva a notícia do aparente perdão concedido por Conchubor quando o casal está em Alba. Na verdade, Lavarcham desconfia da atitude do rei e procura abrir os olhos dos amantes.

LAVARCHAM : O tipo deles iria a qualquer lugar em que eles vissem a morte em pé. *[Com mais agitação]*. Eu estou com medo Conchubor queria ter você e matar Naisi, e que essa será a ruína dos filhos de Usna. Eu sou tola, talvez, em estar temendo algo parecido, mas aqueles que tem um grande amor por você tem o direito de estar sempre em temor. (p. 233)⁶⁶

Percebendo que Deirdre lida com indiferença perante a notícia, Lavarcham se desespera deixando sobressair seu papel protetor de mãe:

LAVARCHAM *[explodindo em raiva]*: É Naisi? Eu não me importaria se corvos estivessem dilacerando os ossos de suas coxas no amanhecer do dia. É para barrar seu próprio desespero e lamentação, e você acordando em uma cama fria, sem o homem pelo qual você assenta seu coração, que eu estou me enfurecendo agora. (p. 234)⁶⁷

Lavarcham incorpora o estereótipo materno que estabelece uma relação de proteção, cuidado e preocupação para com a figura amada. A relação entre Deirdre e Lavarcham se desenrola semelhante ao de uma filha e mãe, respectivamente. Aos olhos da ama, a jovem é

⁶⁶LAVARCHAM : *Their like would go any place where they'd see death standing. [With more agitation.] I'm in dread Conchubor wants to have yourself and to kill Naisi, and that that'll be the ruin of the Sons of Usna. I'm silly, maybe, to be dreading the like, but those who have a great love for yourself have a right to be in dread always.*

⁶⁷LAVARCHAM *[breaking out in anger.]*: *Naisi is it? I didn't care if the crows were stripping his thigh-bones at the dawn of day. It's to stop your own despair and wailing, and you waking up in a cold bed, without the man you have your heart on, I am raging now.*

uma criança desobediente. Cabe a ela, Lavarcham, abrir os olhos de sua “filha” para as atitudes que podem lhe custar a vida e a de muitos ali em Ulster.

Neste sentido, Synge criou duas personagens que se dedicam a cuidar da jovem Deirdre. Assim, criou Old Woman, servente de Lavarcham que cumpre sua função sem questionamentos, sendo totalmente obediente à sua posição subalterna perante o rei - tanto com relação à sua hierarquia social quanto à sua condição feminina. Ela teme qualquer ato que possa transparecer rebeldia e não entende a falta de aceitação de Deirdre em se casar com Conchubor; para ela, não existe a possibilidade de questionamento. É o símbolo da mulher passiva que enxerga o homem como o ser supremo, inquestionável e poderoso. A mulher, em sua visão, deve obedecer e sempre estar disposta a servir o sexo masculino. Já Lavarcham é o estereótipo da mãe que é tão protetora quanto severa. A ama é uma mulher forte que deixa transparecer a sinceridade de suas opiniões nos diálogos. Ela não teme a imponente figura do rei e tenta convencê-lo da incompatibilidade entre ele e Deirdre como um casal. Ainda assim, é contra o enlace e a fuga entre Deirdre e Naisi, pois sabe que a união é o princípio da ruína para todo o reino. Lavarcham não pode ser descrita como uma personagem passiva. Suas atitudes giram em torno de Deirdre, mas ela toma partido, defende seu ponto de vista, enfrenta a figura masculina e não se submete aos fatos, mesmo sendo contrário à eles, não fica a lamentar como Old Woman. Lavarcham expõe suas ideias, mesmo que aqueles com os quais ela dialoga não concordem com sua opinião. É uma mulher mais ousada. Synge lhe deu a voz que não conseguimos ouvir no mito de Kinsella.

Outra voz dotada de atitude e determinação, em Synge, é a de Deirdre – personagem principal. Em *Deirdre of the Sorrows*, Synge adaptou figura da trágica heroína com uma roupagem mais rústica. Conforme afirmado nesta dissertação, Deirdre de Synge é uma personagem que incorpora a natureza ao seu redor, ela se sente confortável com seu ambiente

simples e rural. Sendo assim, é dotada de traços que lhe conferem um caráter camponês. No entanto, o estilo campestre, peculiar à jovem menina, encontra contraste com o aspecto aristocrático que Deirdre reflete. A heroína se enxerga como uma rainha, faz menções a figuras femininas, como deusas e rainhas, da mitologia irlandesa e se compara a elas. A jovem é uma personagem de construção complexa que escolhe seu destino, mesmo sabendo que ele já está determinado, elege seu parceiro e enfrenta as consequências de seus atos.

Greene (1948, p.1315) afirma que, em Synge, “Deirdre é uma coisa selvagem ‘sem um pensamento, a não ser por sua beleza e estar vagueando pelos vales’”.⁶⁸ A personagem se trata de uma mulher bastante jovem que encontra identificação com o espaço que a circunda, os vales e florestas de Ulster, e que possui uma percepção de seus encantos físicos. O valor da beleza e da juventude é um dos grandes temas em Synge, como já apontamos aqui. Este aspecto se torna visível principalmente na personagem principal. Mantendo a tradição do mito, Synge enaltece as características físicas de Deirdre, sobretudo por meio da caracterização na fala de personagens como Lavarcham, Conchubor, Owen e Naisi. Neste sentido, a importância da beleza física de Deirdre, que é exaltada no mito de Kinsella, em Synge é valorizada em detrimento à degradação do tempo. Greene (p. 1315-1316) aponta que a temática de Synge reside neste ponto:

O segundo ato abre sete anos mais tarde em Alba, onde a felicidade de Deirdre e Naisi está começando a desgastar, com o medo da velhice e o passar de sua beleza. Da sujeira da sepultura ela nunca pode escapar. Esta, a temática da peça, é expressa com grande intensidade, possivelmente porque Synge estava ciente de sua própria proximidade com a morte.⁶⁹

⁶⁸ *Deirdre is a wild thing ‘without a thought but for her beauty and to be straying in the hills’.*

⁶⁹ *The second act opens seven years later in Alba, where Deirdre’s happiness with Naisi is beginning to pall, with the fear of old age and the passing of her beauty. From the filthy of the grave she can never flee. This, the theme of the play, is expressed with great intensity, possibly because Synge was aware of his own approaching death.*

A temática da velhice e da juventude é frequente no decorrer de toda a peça. E o frescor da mocidade é enfatizado no casal Deirdre e Naisi. Estes aspectos são perceptíveis no momento em que o casal se encontra pela primeira vez. A beleza de Deirdre deixa Naisi espantado, ela declara ser a Deirdre dos pesares. Naisi a reconhece como a pretendida por Conchubor, pela fama de sua beleza e seu destino profético.

[Deirdre entra pela esquerda vestida regamente e muito bonita. Ela para por um momento, e depois conforme a porta abre ela chama de modo suave].
 DEIRDRE : Naisi! Não me deixe, Naisi. Eu sou Deirdre dos Pesares.
 NAISI *[transfixado com espanto]*: E é você quem anda pelas matas fazendo os tordos ressentirem os céus pela doçura de sua voz cantando.
 (...)

 NAISI *[se sentando]*: Você é a filha de Fedlimid que Conchubor resguardou nesta torre de todos os homens de Ulster.
 DEIRDRE : Muitos sabem o que é profetizado, que Deirdre será a ruína dos filhos de Usna, e ter uma pequena sepultura sozinha, e sua história será contada para sempre?
 NAISI : Há tempos homens andam falando de Deirdre, a criança que tinha todos os dons, e a beleza que não possui comparação; há muitos que sabem, e há reis que dariam um alto preço para estar em meu lugar nesta noite e você crescida para ser uma rainha. (p. 228) ⁷⁰

O desespero de Deirdre fica evidente quando a jovem se declara a Naisi como sendo a *Deirdre dos Pesares* e pedindo que ele não a deixe. Deirdre busca persuadir Naisi como pode. Diferentemente do mito traduzido de Kinsella, Synge optou por delinear a cena na qual o casal se apaixona de modo mais romântico, dramático e sentimental, características estas

⁷⁰ [Deirdre comes in on left royally dressed and very beautiful. She stands for a moment, and then as the door opens she calls softly.] / DEIRDRE : *Naisi! Do not leave me, Naisi. I am Deirdre of the Sorrows.* / NAISI [transfixed with amazement]: *And it is you who go around the woods making the thrushes bear a grudge against the heavens for the sweetness of your voice singing.* / (...) / NAISI : *[sitting down]. You are Fedlimid's daughter that Conchubor has walled up from all the men of Ulster.* / DEIRDRE : *Do many know what is foretold, that Deirdre will be the ruin of the Sons of Usna, and have a little grave by herself, and a story will be told forever?* / NAISI : *It's a long while men have been talking of Deirdre, the child who had all gifts, and the beauty has no equal; there are many know it, and there are kings would give a great price to be in my place this night and you grown to a queen.*

peculiares à personagem em questão. Enquanto no mito a rejeição de Naisi leva Deirdre a se irritar, segurando suas orelhas e maldizendo-o, aqui Deirdre seduz o guerreiro com suas doces palavras, demonstrando sua objeção em ser rainha de Emain e seu desejo de ter uma vida com ele. Buscando convencer Naisi a tomá-la como sua companheira a jovem ressalta o possível contentamento de se viver, mesmo que seja um curto período, gozando dos privilégios da juventude, ao invés de uma longa e segura vida envelhecendo ao lado de alguém que não se ama:

DEIRDRE : Não são muitos que eu chamaria, Naisi. ... Eu estava no bosque na lua cheia e ouvi uma voz cantando. Então eu segurei minhas saias, e corri em um pequeno caminho que eu tenho até a beira de uma pedra, e eu o vi passando por baixo, com seu manto vermelho, cantando uma música e você destacado além de seus irmãos chamado a Flor da Irlanda.

NAISI : É por isso que você nos chamou no crepúsculo?

NAISI [*com uma voz baixa*]: Desde então Naisi, eu tenho estado pela primeira vez como uma ovelha olhando para um cordeiro que foi tomado dela, e pela primeira vez vendo um novo dourado nas estrelas, e uma nova face na lua, e todas as vezes temendo Emain.

NAISI [*se recompondo e começando a se afastar um pouco*]: Ainda assim deve ser solitário estar neste lugar quando nasceste para uma grande companhia.

DEIRDRE [*suavemente*]: Esta noite eu tenho a melhor companhia de todo o mundo.

NAISI [*um pouco formal*]: Sou eu quem tem a melhor companhia, pois você é rainha em Emain e você não tem ninguém para ser seu parceiro ou amigo.

DEIRDRE : Eu não serei rainha em Emain.

NAISI : Conchubor fez uma promessa que você será, certamente.

DEIRDRE : É por isso, talvez, que eu me chame Deirdre, a menina de tantos pesares. ... pois é uma doce vida que nós poderemos ter Naisi. ... Deve ser coisa doce poder ter o que há de melhor e mais rico, mesmo se por um curto espaço.

NAISI [*muito angustiado*]: E nós temos um espaço curto para ser triunfantes e corajosos.

DEIRDRE : Você não deve ir, Naisi, e me deixar com o Alto Rei, um homem envelhecendo em seu castelo, com suas multidões ao seu redor, e sua prata e ouro. [*Mais rapidamente*]. Eu não viverei para ser trancada em Emain, e nós não faríamos bem pagando, Naisi, com silêncio e quase morte. [*Ela se levanta e se distancia dele*]. Eu tenho estado há tempos nos bosques sozinha, e eu tenho pouco medo da morte, e ela Obtida com riquezas que fariam o sol vermelho de inveja, e ele subindo aos céus; e a lua pálida e solitária, e ela se desgastando. [*Ela vai até ele colocando as mãos sob seus ombros*]. Não é

uma coisa insignificante o que é predita sobre a nossa ruína, Naisi, quando todos homens envelhecem e há uma grande ruína no final? (p. 229, 230).⁷¹

O trecho revela diversos indícios acerca da personagem principal da peça.

A

abordagem que Deirdre utiliza com Naisi é quase tão hipnotizante quanto deveria ser a sua beleza. Como nota-se, a jovem opta por utilizar um modo de sedução envolvente, suave e delicado. Mas a doçura de sua voz revela a determinação de sua escolha: sua opção pelo jovem guerreiro e a oposição em se tornar a rainha de Conchubor. Ele também ratifica o característico *ethos* heroico quando defende sua percepção de tempo como sendo o curto período para que ele se torne um guerreiro triunfante, ele sabe que ao escolhê-la, isso não será totalmente conquistado. Mas Naisi fica desconcertado com a beleza e o encantamento da jovem. Para Deirdre, pouco importa a efemeridade da vida e a iminente morte, se optarem por ficar juntos. Mesmo porque, segundo ela, a velhice, inevitável, é algo semelhante a uma

⁷¹ DEIRDRE : *It isn't many I'd call, Naisi. ... I was in the woods at the full moon and I heard a voice singing. Then I gathered up my skirts, and I ran on a little path I have to the verge of a rock, and I saw you pass by underneath, in your crimson cloak, singing a song, and you standing out beyond your brothers are called the Flower of Ireland.* / NAISI : *It's for that you called us in the dusk?/* DEIRDRE [in a low voice]: *Since that, Naisi, I have been one time the like of a ewe looking for a lamb that had been taken away from her, and one time seeing new gold on the stars, and a new face on the moon, and all times dreading in Emain.* / NAISI [pulling himself together and beginning to draw back a little]: *Yet it should be a lonesome thing to be in this place and you born for great company.* / DEIRDRE [softly]: *This night I have the best company in the whole world.* / NAISI [still a little formally]: *It is I who have the best company, for when you're queen in Emain you will have none to be your match or fellow.* DEIRDRE : *I will not be queen in Emain.* / NAISI : *Conchubor has made an oath on you will, surely.* / Deirdre. *It's for that maybe I'm called Deirdre, the girl of many sorrows...for it's a sweet life you and I could have, Naisi. ... It should be a sweet thing to have what is best and richest, if it's for a short space only.* / NAISI [very distressed]: *And we've a short space only to be triumphant and brave.* / DEIRDRE : *You must not go, Naisi, and leave me to the High King, a man is ageing in his dun, with his crowds round him, and his silver and gold. [More quickly.] I will not live to be shut up in Emain, and wouldn't we do well paying, Naisi, with silence and near death. [She stands up and walks away from him.] I'm a long while in the woods with my own self, and I'm in little dread of death, and it earned with riches would make the sun red with envy, and he going up the heavens; and the moon pale and lonesome, and she wasting away. [She comes to him and puts her hands on his shoulders.] Isn't it a small thing is foretold about the ruin of ourselves, Naisi, when all men have age coming and great ruin in the end?*

grande decadência, ou, em suas próprias palavras, uma ruína pela qual todos os homens devem passar.

Naisi tenta se esquivar de Deirdre, salientando os benefícios de ser uma pretendida do rei e ressaltando que Conchubor não desistirá dela. No entanto, Deirdre, de forma sutil, e firme, lhe revela que ela não se contentará em ser uma rainha frustrada, relegada ao silêncio e castrada. Deirdre não “viveria para ser calada em Emain, ou pagando com silêncio e quase morte” (1910, p 229-230). Para ela, envelhecer ao lado de Conchubor significaria a própria renúncia da vida. Este trecho da peça de Synge demonstra como se articula a personalidade de Deirdre. Apesar de ser uma jovem mulher caracterizada por gestos e palavras doces, Deirdre não se deixa abater pelo seu destino ou por o que as pessoas ao seu redor pensam ser o certo para ela.

Quando Naisi, enfatizado pelos encantos de Deirdre, tenta ser ponderado e lhe propõe ficar, por um tempo, se encontrando escondido do rei, a jovem logo utiliza um argumento que convenceria o guerreiro prontamente. Na verdade, ela lhe revela que Conchubor virá busca-la para o casamento real em poucos dias. Sabendo que isso poderia significar perder a chance de estar com Deirdre, Naisi se convence a fugir com ela, e isso ocorre no mesmo dia.

NAISI : Ainda assim é uma pena que eu deva trazer para você um conto de sangue e corpos mutilados, e a sujeira de uma sepultura. ... Não faríamos melhor em esperar, Deirdre, e eu a cada crepúsculo encontrando você ao lado das colinas?

DEIDRE [*desencorajadamente*] : Seus mensageiros estão vindo.

NAISI : Mensageiros estão vindo?

DEIDRE : Amanhã ou no dia seguinte, com certeza.

NAISI : Então nós devemos ir embora. Não serei eu que lhe darei para Conchubor, nem se a sepultura estivesse cavada para ser meu abrigo daqui a uma semana. [*Ele olha para fora*]. As estrelas estão no céu, Deirdre, e que você venha comigo logo, pois serão as estrelas nossas lanternas muitas noites e nós em um país estrangeiro em Alba, e tendo nossas viagens entre as pequenas ilhas no mar. Nunca houve algo parecido como a alegria que teremos, Deirdre, você e eu, tendo nosso abastecimento de amor na noite e na manhã até o sol estar alto.

DEIRDRE : E ainda assim eu temo deixar este lugar, onde eu sempre vivi. Não estaria eu solitária e pensando nas pequenas colinas do outro lado, e as macieiras, arrebentando botões na primavera na guarnição da porta? [*Um pouco abalada pelo que acabara de ocorrer*]. Eu não estarei em grande horror por estar trazendo destruição a você, Naisi, e você tão feliz e jovem? NAISI : Você está achando que eu continuarei vivendo depois desta noite, Deirdre, e você com Conchubor em Emain? Você está achando que eu irei caçando lebres quando tive seus lábios em minha vista? (p.230). ⁷²

Neste trecho é possível apreender que, apesar de determinada a escolher seu parceiro e buscar, nem que seja por um curto espaço de tempo, sua felicidade, Deirdre entende que está escolhendo o caminho do sofrimento, e vemos isso na aceitação de seu nome – Deirdre dos pesares. Percebe-se que Synge consegue moldar sua Deirdre conforme desejava e relatara em cartas. Na peça, a personagem é uma mulher que não desiste de seus sonhos, mas que também sofre com suas escolhas, comete erros e possui medos. Assim, Deirdre é humana. Longe de ser uma figura passiva ou rasa, como a personagem do mito, ou mesmo uma heroína benevolente e inatingível, em Synge, Deirdre toma suas próprias decisões, não vacila em seduzir seu companheiro, mas expressa pesar, pois sabe que sua felicidade tem como consequência um trágico destino. Apesar disso, não desiste de seguir seu caminho com Naisi.

Embora seja uma personagem marcada por uma história de guerra e sangue, cujo futuro esteja fadado a desgraças, dotada de uma beleza que desperta a luxúria dos homens e inserida dentro de um inescapável triângulo amoroso, Deirdre em Synge é uma mulher que se utiliza de sua personalidade sensível e dócil para buscar sua felicidade e conquistar seus

⁷² NAISI : *Yet it's a poor thing it's I should bring you to a tale of blood and broken bodies, and the filth of the grave. ... Wouldn't we do well to wait, Deirdre, and I each twilight meeting you on the sides of the hills?* / DEIRDRE [despondently]: *His messengers are coming.* / NAISI : *Messengers are coming?* / DEIRDRE : *Tomorrow morning or the next, surely.* / NAISI : *Then we'll go away. It isn't I will give your like to Conchubor, not if the grave was dug to be my lodging when a week was by.* [He looks out.] *The stars are out, Deirdre, and let you come with me quickly, for it is the stars will be our lamps many nights and we abroad in Alban, and taking our journeys among the little islands in the sea. There has never been the like of the joy we'll have, Deirdre, you and I, having our fill of love at the evening and the morning till the sun is high.* / DEIRDRE : *And yet I'm in dread leaving this place, where I have lived always. Won't I be lonesome and I thinking on the little hills beyond, and the apple-trees, do be budding in the springtime by the post of the door?* [A little shaken by what has passed.] *Won't I be in great dread to bring you to destruction, Naisi, and you so happy and young?* / NAISI : *Are you thinking I'd go on living after this night, Deirdre, and you with Conchubor in Emain? Are you thinking I'd go out after hares when I've had your lips in my sight?*

objetivos. Neste sentido, a personagem, que na mitologia irlandesa tradicional é caracterizada como sendo uma figura passiva, lamentosa e subordinada ao poder supremo do sexo masculino, aqui Deirdre utiliza sua beleza e doçura como ferramenta de conquista. Ela é sensível e delicada, mas essa aura dócil convive concomitantemente com uma personalidade dotada de atitude e que busca alcançar certo domínio pela sua própria vida.

Se considerarmos *empowerment*, “a capacidade de fazer escolhas, mas que deve também abranger ser capacitado a moldar as escolhas que lhes são oferecidas”, e que *empowerment* corresponde às mulheres desafiando as estruturas de poder existentes e que as subordinam” (Oxaal & Baden, 1997, p. 3), a determinação da jovem em *Deirdre of the Sorrows* é um modo de *empowerment*.

Deirdre não possui muitas escolhas: ou ela aceita o triste destino de se casar com o velho rei e viver infeliz, ou foge com seu amor, desencadeando, assim, um leque de desgraças e morte. Além da falta de opções, em Synge, ainda vemos a dificuldade e o temor de se lidar com a idade avançada, a velhice. Deirdre, destemido, opta por seguir seu desejo. Apesar de todos serem contrários as suas atitudes, inclusive Naisi a princípio, ela é quem escolhe seu parceiro, e o convence de fugir. Quando Fergus os encontra em Alba levando o consentimento de perdão do rei e pedido de retorno à Ulster é ela quem dá o ultimato e decide voltar. Sendo uma mulher inserida em uma realidade patriarcal, cuja história é reconhecida pela batalha travada entre dois homens que lutam pela sua posse e que não possui praticamente nenhuma voz ativa no mito tradicional, Deirdre de Synge é uma personagem *empowered*.

Assim como na peça *A Cry from Heaven*, que é apresentada a seguir, Deirdre é uma personagem moldada tanto por Synge quanto por Woods de modo a salientar o poder feminino e as maneiras com que a mulher lida de acordo com a supremacia do sexo

masculino. Sobre isso, Margaret Strain (2006, p. 4), em uma entrevista com Vincent Woods, apontou um aspecto importante das duas peças ao fazer referência a um comentário de Declan Kiberd. No caso, o crítico fez uma comparação com a personagem Deirdre da mitologia irlandesa com as adaptações dramáticas de Yeats e Synge. De acordo com Strain (p. 4):

Se referindo a *Deirdre* (1907) de William Butler Yeats e *Deirdre of the Sorrows* de John M. Synge (1910), Kiberd apontou o motivo do herói guerreiro, a importância da nacionalidade, e o sacrifício final que um indivíduo faz em favor de um bem maior. Esta leitura se foca nos personagens masculinos da narrativa, a saber, Naoise, Fergus, e Conor. *A Cry from Heaven* certamente não ignora estes temas; contudo, em contraste com adaptações anteriores, você colocou em primeiro plano as figuras femininas da lenda. Por exemplo, Leabharcham, uma senhora na lenda, é mais jovem e se torna uma mãe para Deirdre. Ness, a personagem marginal no mito, orchestra muito das ações na peça. Finalmente, Kiberd considera Deirdre um peão do desejo masculino. Aqui ela tem perspicácia, inteligência e presença. Ela é uma mulher forte. Em *A Cry from Heaven* as mulheres são tão capazes da agência, de buscar vingança, quanto os homens. ⁷³

Kiberd se refere às peças de Synge e Yeats, versões para o mito de Deirdre, afirmando que, nelas, os personagens masculinos são colocados em destaque. Como é peculiar à mitologia irlandesa, a capacidade de sacrifício físico e moral do *ethos* dos heróis e guerreiros são aspectos tradicionais destas narrativas. No entanto, em *Deirdre of the Sorrows*, o que é perceptível com relação aos personagens masculinos é a ganância por poder e a luxúria desmedida de Conchubor em paralelo com um guerreiro que admite ter medo de envelhecer e se cansar de Deirdre, em Naisi. Sendo assim, aquela que se destaca na liderança, atitudes e no

⁷³ Referring to William Butler Yeats' *Deirdre* (1907) and John M. Synge's *Deirdre of the Sorrows* (1910), Kiberd pointed out the motif of the hero warrior, the importance of nationality, and the ultimate sacrifice an individual makes on behalf of a greater good. This reading focuses upon the male characters of the narrative, namely, Naoise, Fergus, and Conor. *A Cry from Heaven* certainly doesn't ignore these themes; however, in contrast to previous adaptations, you've foregrounded female figures of the legend. For example, Leabharcham, an old woman in the legend, is younger and becomes a mother to Deirdre. Ness, a marginal character in the myth, orchestrates much of the action in the play. Finally, Kiberd regards Deirdre as a pawn of male desire. Here she has wit, intelligence, and presence. She is a woman to be reckoned with. In *A Cry from Heaven*, women are every bit as capable of agency, of seeking vengeance, as the men.

modo de agir para com as poderosas figuras masculinas é a mulher, no caso Deirdre, em Synge.

A relação de Deirdre e do rei é guiada, mesmo que de modo discreto, pela jovem.

Percebendo que ela se tornou uma mulher de personalidade forte e que não se intimida com seu destino ou com a figura imponente do rei, Conchubor decide antecipar o casamento, achando que ao tomar esta atitude poderá controlar os desejos de Deirdre. Mas a menina deixa claro que não tem desejo em se tornar rainha, mesmo percebendo o modo dominador com que o rei lida para com ela.

[Ela vai para dentro do quarto à esquerda. Conchubor se arruma diante de um espelho por um momento, então ele vai um pouco para esquerda e espera. Deirdre entra humildemente vestida, com uma pequena bolsa e um feixe de galhos em seus braços. Ela fica admirada por um momento quando vê Conchubor; então ela lhe faz cortesia, e vai até a lareira sem nenhum embaraço].

CONCHUBOR : Que os deuses a salvem, Deirdre. Eu vim lhe trazer anéis e joias de Emain Macha.

DEIRDRE : Que os deuses o salvem.

CONCHUBOR : O que você trouxe das colinas?

DEIRDRE *[bastante calma]*: Uma bolsa de nozes, e galhos para nosso fogo no amanhecer do dia.

CONCHUBOR *[demonstrando chateação apesar de si mesmo]*: E é este o jeito que você está escolhendo os modos que lhe fará rainha de Ulster?

DEIRDRE *[um pouco desafiada pelo seu tom]*: Eu não tenho desejo de ser uma rainha.

CONCHUBOR *[quase zombando]*: Você gostaria de estar vestida com seus panos cinzas, e arrebanhando seus gansos ou guiando seus bezerros para suas cabanas – como os tantos outros espalhados pelos vales.

DEIRDRE *[muito desafiadora]*: Eu não gostaria, Conchubor. *[Ela vai até sua tecelagem e começa a trabalhar]*. Uma garota nascida do jeito que eu nasci é mais provável desejar por um parceiro que seria seu semelhante. ... Um homem com o cabelo como o corvo, talvez, e sua pele como a neve e seus lábios como sangue derramado sob ela.

CONCHUBOR *[vê seu erro, e após um momento toma um tom elogioso, olhando o trabalho dela]*: Como você quiser, não há uma rainha que não estaria contente em ter seu talento em escolher as cores e fazer figuras no tecido. *[Olha de perto]*. O que é que você está desenhando?

DEIRDRE *[deliberadamente]*: Três jovens homens e eles caçando num verde desfiladeiro de uma floresta.

CONCHUBOR *[quase implorando]*: Será logo que você terá cachorros com correntes de prata para estar caçando nas matas de Emain, pois eu tenho cães

brancos e cavalos cinzentos sendo criados para você, que eu escolhi dos melhores em Ulster e Britânia e Gália.

DEIRDRE [*inflexível como antes*]: Eu ouvi dizer, em Ulster e na Britânia e Gália, Naisi e seus irmãos não possuem competidores e eles caçam nas florestas.

CONCHUBOR [*muito severamente*]: Não é algo estranho você estar falando de Naisi e seus irmãos, ou desenhando eles também, quando você sabe das coisas que são preditas sobre você e eles? Mas você tem pouco conhecimento, e eu estaria errado em levar a mal quando será da minha conta daqui para frente em lhe manter no caminho onde você vai ter pouco motivo de se preocupar sobre conhecimento ou falta dele.

DEIDRE : Você deve ser sábio, com certeza. (p.217-218)⁷⁴

A presença do rei não causa comoção em Deirdre. Ao contrário, primeiro ela aparenta indiferença e, em seguida, a partir das investidas de Conchubor, ela demonstra uma atitude desafiadora. Deirdre age como se o rei, um representante masculino, poderoso e imponente, fosse uma pessoa qualquer. Ela ratifica que seria mais adequado, para ela, ter um companheiro equivalente à sua posição e idade, e menciona Naisi e seus irmãos, enfatizando o caráter heroico destes. Assim, a jovem afronta Conchubor que responde com ameaças relembrando-a de sua profecia. Apesar do modo desafiador com que lida para com o rei,

⁷⁴ [She goes into the room on the left. Conchubor arranges himself before a mirror for a moment, then goes a little to the left and waits. Deirdre comes in poorly dressed, with a little bag and a bundle of twigs in her arms. She is astonished for a moment when she sees Conchubor; then she makes a curtsy to him, and goes to the hearth without any embarrassment.] / CONCHUBOR : *The gods save you, Deirdre. I have come up bringing you rings and jewels from Emain Macha.* / DEIRDRE : *The gods save you.* / CONCHUBOR : *What have you brought from the hills?* / DEIRDRE [quite self-possessed]: *A bag of nuts, and twigs for our fires at the dawn of day.* / CONCHUBOR [showing annoyance in spite of himself]: *And it's that the way you're picking up the manners will fit you to be Queen of Ulster?* / DEIRDRE [made a little defiant by his tone]: *I have no wish to be a queen.* / CONCHUBOR [almost sneeringly]: *You'd wish to be dressing in your duns and grey, and you herding your geese or driving your calves to their shed – like the common lot scattered in the glens.* / DEIRDRE [very defiant]: *I would not, Conchubor.* [she goes to the tapestry and begins to work.] *A girl born the way I'm born is more likely to wish for a mate who'd be her likeness... A man with his hair like the raven, maybe, and his skin like the snow and his lips like blood spilt on it.* / CONCHUBOR [sees his mistake, after a moment takes a flattering tone, looking at her work]: *Whatever you wish, there's no queen but would be well pleased to have your skill at choosing colours and making pictures on the cloth.* [looking closely.] *What is it you're figuring?* / DEIRDRE [deliberately]: *Three young men and they chasing in the green gap of a wood.* / CONCHUBOR [now almost pleading]: *It's soon you'll have dogs with silver chains to be chasing in the woods of Emain, for I have white hounds rearing up for you, and grey horses, that I've chosen from the finest in Ulster and Britain and Gaul.* / DEIRDRE [unmoved as before]: *I've heard tell, in Ulster and Britain and Gaul, Naisi and his brothers have no match and they chasing in the woods.* / CONCHUBOR [very gravely]: *Isn't it a strange thing you'd be talking of Naisi and his brothers, or figuring them either, when you know the things are foretold about themselves and you? Yet you've little knowledge, and I'd do wrong taking it bad when it'll be my share from this out to keep you in the way you'll have little call to trouble for knowledge, or its want either.* / DEIRDRE : *Yoursself should be wise, surely.*

Deirdre não o desrespeita. Mas conforme o rei começa a pressioná-la, a jovem deixa claro que ela tem o poder de tomar as decisões de sua vida:

DEIRDRE: Você não me conhece e você terá pouca alegria em me levar Conchubor. ... Eu tenho estado há muito tempo vendo os dias tomar uma grande velocidade passando por mim. Eu estou há muito tempo tomando minhas decisões, e este é o jeito que eu estarei vivendo sempre. (p.220) ⁷⁵

A jovem segue tomando suas próprias decisões, no decorrer da peça. Logo após Conchubor deixar sua casa, tomada pelo desespero e em busca de uma saída para a situação, Deirdre se lembra de que, devido à chuva, as pedras irão alagar e os filhos de Usna, que ela encontrara na floresta, provavelmente irão pedir abrigo em sua casa. Assim, a jovem transita da aflição para a incorporação de uma imagem mais poderosa e aristocrática, se vestindo de rainha. Ela pede que os presentes de Conchubor, como a tapeçaria fina e os copos de ouro, sejam expostos e utilizados para decorar a casa.

A tentativa da jovem é a de desafiar o rei. Quando indaga Lavarcham sobre quem seria a única pessoa capaz de enfrentar Conchubor, a ama responde que somente uma mulher conseguiria isso, Maeve. Synge fez menção à poderosa rainha de Connacht e esposa de Ailill mac Máta. Maeve, como já esclarecido, era famosa por sua competitividade. Ela era uma rainha que desejava ser tão poderosa quanto seu marido. Ao enfatizar que somente uma mulher seria capaz de derrotar o rei Conchubor, Synge proporciona a criação de uma imagem de mulher dotada de poder e capaz de ir contra o supremacia do sexo masculino. Este traço se torna ainda mais significativo quando, em seguida, Deirdre decide se vestir e se portar como uma rainha, ela manifesta o *empowerment* ao incorporar não só a força de Maeve e Emer, mas dos guerreiros Cuchulain e Conall Cearneach:

⁷⁵DEIRDRE : *You don't know me and you'd have little joy taking me, Conchubor... I'm a long while watching the days getting a great speed passing me by. I'm too long taking my will, and it's that way I'll be living always.*

DEIRDRE [*juntando suas coisas em uma explosão de excitação*]: Eu me vestirei como Emer em Dundelgan, ou Maeve em sua casa em Connaught. Se Conchubor me fará uma rainha, eu terei o direito de uma rainha que é uma mestra, tomando sua própria escolha e fazendo um tumulto até as bordas dos oceanos. ... Suspenda seus tapetes e tapeçarias onde eu possa ficar esta noite e olhar ao meu redor. Pendure as peles de carneiros de Connaught e dos bodes do oeste. Eu não serei uma criança ou um brinquedo. Eu irei vestir meus mantos que são dos mais ricos, pois eu não serei levada para Emain como Cuchulain traz seu cavalo para o jugo, ou Conall Cearneach coloca seu escudo sob seu braço; e talvez a partir deste dia eu irei desviar os homens da Irlanda como um vento soprando na mata (p. 223). ⁷⁶

Deirdre demonstra sua recusa em se subordinar a uma vida que não deseja para si. Ela incorpora a força das rainhas, pois está escolhendo ir contra o rei e a favor de suas próprias decisões. Além disso, a jovem sabe que, tomando esta atitude, ela estará praticando o maior poder que ela poderia ter – que é o de alterar e abalar a vida de todos os “homens da Irlanda”.

Destemodo, manifesta-se dois tipos de poder, segundo a teoria acerca do *empowerment*, ou seja, o conceito de *power over*, ‘poder sobre’, e *power within*, ‘poder de dentro’. De acordo com Oxaal e Baden (1997, p. 1) *power over* é o tipo de poder que envolve um relacionamento de dominação e subordinação. Fundamentalmente, é baseada em uma ameaça socialmente sancionada de violência e intimidação, requer vigilância constante para se manter, e convida resistência passiva e ativa das partes. Allen (1998, p.33) define *power over* como o poder que se refere à habilidade que um ator, no caso o agente, possui em reprimir as escolhas disponíveis a outro ator, de um modo não trivial. Allen resgata a definição de Wartenberg (1990, p. 85) quando defende que “um agente social A possui o poder sobre outro agente social B se e somente se A estrategicamente reprimir as ações ambientais de B”.

⁷⁶DEIRDRE [*gathering her things with an outburst of excitement*.]: *I will dress like Emer in Dundelgan, or Maeve in her house in Connaught. If Conchubor'll make me a queen, I'll have the right of a queen who is a master, taking her own choice and making a stir to the edges of the seas. ... Lay out your mats and hangings where I can stand this night and look about me. Lay out the skins of the rams of Connaught and of the goats of the west. I will not be a child or plaything. I'll put on my robes that are the richest, for I will not be brought down to Emain as Cuchulain brings his horse to the yoke, or Conall Cearneach puts his shield upon his arm; and maybe from this day I will turn the men of Ireland like a wind of blowing on the heath.*

Este é o tipo de poder imposto, de modo geral pelo sexo masculino sob o feminino por meio da sociedade machista, e de modo específico é o poder que Conchubor exerce, ou tenta exercer sob Deirdre. O desejo do rei em ter Deirdre como sua esposa lhe obriga a tentar domar a vida da jovem, e controlar todas as escolhas que ela possa vir a ter. A ameaça referente à profecia e a exclusão de Deirdre da sociedade são atitudes que representam a manifestação deste *power over*.

Mas Deirdre se desprende do *power over* praticado pelo rei quando emprega o *power within*. Oxaal e Baden (1997, p.1) definem este tipo de poder como sendo aquele que se refere a autoconfiança, autoconscientização e assertividade. Ele é relacionado ao modo com que os indivíduos podem se reconhecer através da análise de suas experiências e de como o poder pode operar em suas vidas. Neste exercício eles são capazes de ganhar a confiança para agir e mudar sua realidade. Deste modo, *power within* se manifesta no momento em que o indivíduo se enxerga como capaz. Sendo levado pela sua auto-confiança esta pessoa se utiliza de suas experiências em busca de uma nova opção de vida, menos opressora. É o que acontece com Deirdre. Ela entende que sua vida está fadada a tragédia de um jeito ou de outro. Ficando com o rei ou fugindo com Naisi sua vida será marcada por pesares. Mas, mesmo assim, ela se esforça na busca de uma realidade na qual ela incorpore a função de agente, sendo autônoma e capaz de fazer suas opções.

Mesmo quando ao lado de Naisi, Deirdre opera como agente. A princípio, ela tenta ceder a preferencia da escolha para seu companheiro, Naisi. Quando recebem Fergus e o pedido para retornarem a Ulster ela declara que a decisão de voltar ou ficar será de seu marido, mas, no fim, quem acaba por dar o veredito é a jovem mulher. Fergus se empenha em convencer Naisi e Deirdre a voltarem para sua terra natal. No início, Deirdre deixa claro que irá

depositar a escolha na palavra de Naisi, “Eu deixo a decisão para Naisi” (p. 239).⁷⁷ Mas uma mudança ocorre. O medo de envelhecer, de perder o frescor da juventude e se deparar com a possibilidade de ver seu amado cansado da rotina e da relação, fazem com que a jovem pense melhor, decidindo voltar. Como disse Kiberd (2000, p. 414) Naisi e Deirdre preferem voltar para Emain a enfrentar a decadência de seu amor. No entanto, o crítico incluiu Naisi nesta opção de retorno. Na verdade, o responsável pela volta a Emain é Deirdre. Naisi, a princípio, é contrário, mas acaba sendo convencido pela inflexibilidade de sua companheira.

Deirdre toma a frente e decide voltar, pois escuta uma conversa entre Fergus e Naisi na qual o guerreiro admite ter medo do dia em que ele se cansar de sua esposa e os dois ficarem velhos.

[DEIRDRE sai da tenda com um chifre cheio de vinho, ela pega o começo do discurso de NAISI e para com inflexível surpresa].

NAISI *[muito pensativo]*: Eu não lhe contarei uma mentira. Tem tido dias pouco tempo atrás quando eu tenho estado jogando a vara para pegar um salmão ou vendo o correr das lebres, que eu tenho um temor sob mim de chegar um dia quando eu ficasse cansado da voz dela, *[muito lentamente]* e Deirdre visse que eu estava cansado.

FERGUS *[compreensivo, mas triunfante]*: Eu sabia, Naisi. ... E tome minha palavra, Deirdre viu seu temor e ela não terá paz daqui para frente nas matas.

NAISI *[com confiança]*: Ela não viu isso. ... Deirdre não tem um pensamento em ficar preocupada ou cansada; é isto que coloca a surpresa no jeito dela, e ela com humor que manteria a braveza e a risada em uma cidade com peste.

[DEIRDRE deixa cair o chifre com vinho e se agacha].

FERGUS : Este humor vai deixá-la. Mas nós não temos porque ir tão longe, com uma palavra emprestando outra. Você virá esta noite para Emain Macha? Naisi. Eu não irei Fergus. Eu tive sonhos de ficar velho e cansado, e perder meu prazer por Deirdre; mas meus sonhos são somente sonhos (...) (p. 240).⁷⁸

⁷⁷ *I leave the choice to Naisi.*

⁷⁸ *[DEIRDRE comes out of the tent with a horn of wine, she catches the beginning of NAISI'S speech and stops with stony wonder.] / Naisi [very thoughtfully.] I will not tell you a lie. There have been days a while past when I've been throwing a line for salmon or watching for the run of hares, that I've a dread upon me a day'd come I'd weary of her voice, [very slowly] and Deirdre'd see I'd wearied. / Fergus [sympathetic but triumphant.] I knew it, Naisi. ... And take my word, Deirdre's seen your dread and she'll have no peace from this out in the woods. / Naisi [with confidence]. She's not seen it. ... Deirdre's no thought of getting worried or wearied; it's that puts wonder in her ways, and she with spirits would keep bravery and laughter in a town with plague. / [DEIRDRE drops the horn of wine and crouches down where she is.] Fergus. That humor'll leave her. But we've no call going too far, with one word borrowing another. Will you come this night to Emain Macha? /*

Neste momento, Naisi toma a decisão de não voltar com Fergus. Apesar de ter medo da velhice e de se cansar de Deirdre, isso não é o suficiente para que ele desista da vida que estão levando até aquele momento. O guerreiro acredita que sua companheira não sofre do mesmo temor que ele. Mas ele percebe que estava errado quando Deirdre revela que ouvira sua conversa com Fergus. Mesmo sabendo que irá ao encontro da morte, ela opta por morrer no ápice da juventude, pois a possibilidade de ser reconhecida como a Deirdre que um dia teve tantas glórias é algo inconcebível para ela.

NAISI : Você ouviu minhas palavras para Fergus? *[Ela não responde. Uma pausa. Ele coloca seu braço envolta dela.]* Deixe de se preocupar, e nós iremos esta noite para Glen da Ruadh, onde o salmão estará correndo com a maré.

[atravessa e se senta].

DEIRDRE *[em uma voz bem baixa]*: Com a maré daqui um pouco nós estaremos viajando novamente, ou será nosso próprio sangue que estará correndo. *[Ela se vira e o segura]*. A madrugada e a noite duram pouco, o inverno e o verão passaram rapidamente, e de que modo eu e você, Naisi, teríamos alegria para sempre?

NAISI : Nós teremos a alegria que é a maior até nossa idade chegar, pois não são as conversas de Fergus sobre grandes feitos que podem nos levar de volta a Emain.

DEIRDRE : Não é para os grandes feitos que você está indo, mas para os problemas próximos, e o encurtamento de seus dias o tempo em que eles são brilhantes e ensolarados; não é uma pena que eu, Deirdre, não posso lhe segurar?

NAISI : Já disse que ficaríamos em Alba para sempre.

DEIRDRE : Não há lugar para ficar sempre. ... Já é um longo tempo que nós tivemos, pressionando os lábios juntos, subindo e descendo, descansando nossos braços, Naisi, acordando com o cheiro de junho nos topos das gramas, e ouvindo aos pássaros nos galhos mais altos. ... É um longo tempo que tivemos, mas o fim chegou, certamente.

(...)

DEIRDRE *[balançando sua cabeça lentamente]*: Há tantos modos de murchar o amor quanto há estrelas nas noites de Samhain; mas não há um jeito de manter a vida, ou o amor junto, um curto espaço somente. ... É por isso que não há nada mais solitário do que amor vendo o tempo passar enquanto a maioria dos amantes estiver dormindo. ... É por isso que nós estamos partindo para Emain Macha quando a maré virar na areia.

Naisi. I will not go, Fergus. I've had dreams of getting old and weary, and losing my delight in Deirdre; but my dreams are dreams only (...).

NAISI *[cedendo]*: Você está certa, talvez. Deve ser uma pena ver grandes amores e eles cansados e velhos. (p. 241-243) ⁷⁹

Apesar de tomar uma atitude a partir do que ouvira de seu amante, Deirdre é a agente da cena. Ela poderia ter aceitado a proposta de Naisi e ficar em Alba ou seguir para Glen da Ruadh, dando pouco valor ao que ouvira antes e seguindo sua vida. Mas o orgulho e o temor de se imaginar cansada e poder ver seu marido cansado dela não lhe permite enfrentar a situação de lidar com a velhice. Adiante, ao fim deste segundo ato, quando questionada sobre o motivo de estarem voltando para Ulster – o que simboliza ir ao encontro da morte – Deirdre afirma que não quer ver Naisi ao lado de uma velha mulher, com garotas apontando para eles e dizendo “lá são Deirdre e Naisi que tiveram uma grande beleza durante a juventude”.⁸⁰

Assim, a jovem opta por um final semelhante ao que um guerreiro poderia escolher. Para ela a fama e o reconhecimento de sua beleza é algo mais desejado do que a própria vida. Ela decide que é melhor para eles partir no ápice da juventude do que enfrentar as decadências de uma vida desgastada, quando todo o frescor, que é seu prestígio tão característico, terá se esvaído. Neste sentido, a Deirdre de Synge é sua aparência, sua beleza, e isso ela não aceita perder.

⁷⁹ NAISI : *You've heard my words to Fergus?* [She does not answer. A pause. He puts his arm around her.] *Leave troubling, and we'll go this night to Glen da Ruadh, where the salmon will be running with the tide.* / [Crosses and sits down.] / DEIRDRE [in a very low voice]: *With the tide in a little while we will be journeying again, or it is our own blood maybe will be running away.* [She turns and clings to him.] *The dawn and evening are a little while, the winter and the summer pass quickly, and what way would you and I, Naisi, have joy forever?* / NAISI : *We'll have the joy is highest till our age is come, for it isn't Fergus's talk of great deeds could take us back to Emain.* / DEIRDRE : *It isn't to great deeds you're going but to near troubles, and the shortening of your days the time that they are bright and sunny; and isn't a poor thing that I, Deirdre, could not hold you away?* / NAISI : *I've said we'd stay in Alba always.* / DEIRDRE : *There's no place to stay always. ... It's a long time we've had, pressing the lips together, going up and down, resting our arms, Naisi, waking with the smell of June in the tops of the grasses, and listening to the birds in the branches that are highest. ... It's a long time we've had, but the end has come, surely.* / (...) / DEIRDRE [shaking her head slowly]: *There are as many ways to wither love as there are stars in a night of Samhain; but there is no way to keep life, or love with it, a short space only. ... It's for that there's nothing lonesome like a love is watching out the time most lovers do be sleeping. ... It's for that we're setting out for Emain Macha when the tide turns on the sand.* / NAISI [giving in]: *You're right, maybe. It should be a poor thing to see great lovers and they sleepy and old.*

⁸⁰ *That is Deirdre and Naisi had great beauty in their youth.*

Ao final da peça, quando Naisi e seus irmãos percebem que existe uma armadilha preparada para eles em Emain e que Conchubor mobilizara seu exército para matá-los, Deirdre e Naisi se desentendem. Synge fez suas personagens parecerem tão sentimentais e humanos, que mesmo à beira da morte, eles demonstram suas inseguranças e cometem falhas. No calor de uma situação conturbada, ao invés de declararem seu amor um pelo outro, eles discutem e se maldizem. Deirdre não aceita que Naisi a deixe e vá ao encontro de sua morte. É uma atitude de negação, pois ela sabe do trágico e inevitável fim, mas ela não abre mão de tentar convencê-lo no que ela acredita ser uma saída. Não há flexibilidade das partes e a despedida deles acaba ocorrendo após uma briga do casal. Este jogo de valores e a discussão do casal mostram quão emotivos eles são, principalmente Deirdre, e persistente naquilo que ela acha que seria o certo a ser feito. Sua personalidade forte se torna visível principalmente à beira do desespero.

Ainnle e Ardan vão para batalha antes de Naisi, deixando Naisi preocupado. Ele decide seguir e enfrentar a guerra, mas Deirdre tenta impedi-lo. Ela pede que ele não a abandone; porém, ao perceber que não existe outra opção, ela se prontifica a ir com ele. Todas as atitudes da personagem, neste momento, são uma tentativa de estar com seu marido, sua escolha amorosa até o fim. Para ela, não existe a opção de ser entregue ao rei – ela sabe que isso certamente ocorrerá se seu marido morrer naquela noite. O desespero leva a jovem a praguejar contra seu relacionamento e desonrar seu companheiro:

DEIRDRE : Tivemos um sonho, mas esta noite nos acordou, certamente. Em pouco tempo nós teremos vivido muito. Naisi, e não é uma pena que nos devemos sentir falta da segurança da sepultura, e nós pulando no seu precipício?

AINNLE *[atrás]*: Naisi, Naisi, estamos atacados e arruinados!

Deirdre. Deixe você ir para onde é chamado. *[Ela olha para ele por um instante friamente]*. Você não tem vergonha se demorando e conversando, e uma morte cruel encontrando Ainnle e Ardan nas matas?

NAISI [*franco*]: Eles não terão uma morte que é cruel, e eles com homens somente. São as mulheres que tiveram amor que são cruéis somente; e se eu continuasse vivendo a partir deste dia eu estaria colocando uma praga nelas que eu estivesse a encontrar no leste ou oeste, e nas garança da erva-pinheira que coloca o vermelho em seus mantos.

DEIRDRE [*amargamente*]: Eu estou bem satisfeita que não há ninguém neste lugar que fará uma história de que Naisi era um estúpido na noite em que morreu (p. 257-258).⁸¹

Deirdre não se debulha em lágrimas na despedida de seu marido. Ao contrário, percebendo que ele não fará o que ela pensa ser o correto, ficar com ela ou leva-la para a batalha, ela chega a ser cruel com ele. Naisi, por sua vez, se coloca no papel de vítima ao maldizer todo o gênero feminino como sendo o responsável pela crueldade humana. Assim, o guerreiro parte para batalha e é morto por Conchubor. Demonstrando suas falhas humanas, as personagens se deixam levar pelo calor do momento. Após a morte de Naisi, Deirdre demonstra remorso por ter agido desta maneira momentos antes da morte de seu amado, mas ainda assim encontra forças para afirmar que não será a rainha de Conchubor. Mesmo amedrontada pelo que acabara de ocorrer, a jovem é perseverante em não se entregar ao rei. Ao fim do ato, ela utiliza a faca de Naisi para se matar, caindo na mesma sepultura onde o corpo de seu marido estava.

Sendo assim, a personagem Deirdre na peça de Synge é uma mulher determinada, que assume suas atitudes e luta pelo direito de tomar suas próprias decisões. Humana, comete falhas, tem medos e se arrepende de algumas de suas posturas. Mas não abre mão de declarar seus desejos, se recusa a ser calada, obediente e subordinada a uma vida que não aceita para

⁸¹ DEIRDRE : *We've had a dream, but this night has waked us surely. In a little while we've lived too long, Naisi, and isn't it a poor thing we should miss the safety of the grave, and we trampling its edge?* / AINNLE [*behind*] : *Naisi, Naisi, we are attacked and ruined!* / NAISI [*frantic*] : *They'll not get a death that's cruel, and they with men alone. It's women that have loved are cruel only; and if I went on living from this day I'd be putting a curse on the sun that gave them beauty, and on the madder and the stone-crop put red upon their cloaks.* / DEIRDRE [*bitterly*] : *I'm well pleased there's no one in this place to make a story that Naisi was a laughing-stock the night he died.*

si. Deirdre em *Deirdre of the Sorrows* é uma mulher *empowered* por se utilizar dos recursos e das opções que lhes são oferecidas para buscar sua felicidade, mesmo que por um curto espaço de tempo. Emotiva, dócil e sedutora faz uso de sua beleza e seu jeito sensível para conquistar Naisi e convencê-lo a fugir ou voltar de e para Ulster. Assim, Synge moldou sua personagem principal como sendo uma mulher que busca sua independência, uma figura que, apesar de identificada como a Deirdre do mito de *Exile of the Sons of Uisliu*, possui voz ativa, personalidade e atitude perante a realidade que se desenrola em sua vida.

A figura feminina também é colocada em destaque na peça *A Cry from Heaven* (2005). A peça de Vincent Woods apresenta três personagens femininas, sendo elas a ama de Deirdre, Leabharcham, a rainha e mãe do rei Conor, Ness, e a personagem principal, Deirdre. O interessante neste caso é o fato de que todas as personagens do sexo feminino, aqui, possuem parceiros. Leabharcham é casada com o druida Cathach, Ness com o antigo rei Feargus, e Deirdre é cortejada por Conor, mas se une a Naoise. Concedendo companheiros para as figuras femininas, na peça, Woods construiu personagens que possuem vida própria.

Diferentemente de Synge ou do mito, as mulheres na peça de Woods são casadas e apresentam preocupações individuais que não são só relacionadas ao círculo de atitudes e situações que envolvem a personagem principal Deirdre. Elas possuem seus próprios problemas em suas relações. Woods cedeu espaço para as questões femininas e criou personagens capazes de enfrentar o sexo oposto de igual para igual. Vincent Woods concentrou o poder nas mãos das personagens femininas, minimizando a força do sexo masculino e dotando a figura feminina da peça com *empowerment*.

Na já citada entrevista concedida a Margaret Straín (2006, p. 5), Vincent Woods declara que era realmente sua ambição construir personagens femininas dotadas de presença e força. Ele afirma que uma de suas pretensões era de deixar transparecer a temática de certa

política sexual feminina, assim como a luta entre o sexo masculino e feminino, que segundo ele é central ao mito de Deirdre. Nesta entrevista, Straín reitera que, se comparada a versões anteriores do mito, a peça de Woods coloca as mulheres em primeiro plano. Assim, Deirdre é vista como o maior símbolo desta afirmação. A entrevistadora defende que a jovem da peça é uma personagem inteligente, que possui presença além de ser uma mulher que pode ser vista como um modelo de independência. Neste sentido, Straín traça um perspicaz comentário ao enfatizar que em *A Cry from Heaven* as mulheres são tão capazes de lutar e de se vingar contra os percalços e a favor de situações apropriadas a elas quanto os homens.

Em *A Cry from Heaven*, Leabharcham é quem cria Deirdre juntamente com seu marido Cathach. Em Woods, a mãe de criação é uma mulher mais jovem do que a mesma representada em versões anteriores, como a de Synge por exemplo. Seu pai de criação, Cathach, é o druida do rei e lhe demonstra fidelidade e subordinação. Sendo assim, possui pouco contato ou afinidade com Deirdre, deixando o papel de protetora e cuidadora somente nas mãos de sua esposa Leabharcham.

Leabharcham é caracterizada de modo similar a Synge, em um sentido apenas. Ela também incorpora o papel de mãe protetora, estando desde o início da peça tentando poupar a vida da, ainda bebê, Deirdre. E ela continua desempenhando este papel no decorrer da peça. A relação de cuidado que a ama estabelece para com Deirdre demonstra que, na verdade, Leabharcham deseja que a jovem encontre a felicidade. Ela não é contra a fuga do casal Deirdre e Naoise, como ocorre em Synge, ao contrário ela é cúmplice e facilita o encontro dos amantes.

A princípio, a ama não vê outra saída para Deirdre a não ser se casar com Conor. Ela entende que muitas outras mulheres dariam a vida para estarem no lugar de Deirdre e tenta convencer a jovem disto. Conforme Deirdre começa a revelar os sonhos que teve com Naisi e

os filhos de Usna, Leabharcham demonstra sofreguidão, se recusando a ouvir o que a jovem lhe relata. Mas percebendo a agonia de Deirdre diante do possível infeliz casamento com Conor, ela acaba cedendo e revela a identidade e moradia do guerreiro que povoa seus sonhos. Sendo assim, de modo similar ao mito, em Woods Leabharcham é quem decide revelar a Deirdre sobre o paradeiro de Naoise.

Apesar de demonstrar pesar e quase arrependimento em ter revelado sobre Naoise, Leabharcham o faz por desejar que Deirdre seja feliz e encontre seu verdadeiro amor, mesmo sabendo que está conduzindo a menina para seu trágico fim. Ao contrário do mito, a ama apresenta seus argumentos por ter confessado o paradeiro do guerreiro à Deirdre. Ela o faz por não desejar que a menina viva um relacionamento frustrado e decadente como é o seu com Cathach. Quando, em seguida, Deirdre segue em busca de Naoise, Cathach logo percebe a ausência da menina e questiona Leabharcham. A ama é enfática e pressiona seu marido dizendo que ela não deseja ver Deirdre presa a alguém que não ama.

Neste momento, é perceptível a personalidade de Leabharcham. Ela é uma mulher que vive um relacionamento infeliz com Cathach. No início da peça, no segundo ato, Woods apresenta a insatisfação de Leabharcham para com seu marido. Durante dados momentos na peça, nota-se como, mesmo vivendo um casamento decadente, a ama não se subordina ou aceita sua situação passivamente. Leabharcham interroga o motivo da constante ausência de seu marido. Ela indaga sobre seu paradeiro, demanda mais atenção dele e chega a questionar sua sexualidade.

LEABHARCHAM : O coração e a mente podem se esconder nos homens.
 Porque você ficou fora tanto tempo?
 O que eu fiz para ser deixada sozinha?
 CATHACH : Você não está sozinha:
 Deirdre está aqui com você.
 LEABHARCHAM : Sozinha para você.
 CATHACH : Agora não é hora.

LEABHARCHAM : Nunca, nunca é a hora:
 Nunca a hora para conversar,
 Nunca a hora para mim.
 Eu fiquei tão velha, tão usada
 Que você prefere ficar fora?
 Você preferiria que eu fosse um garoto ou um homem?
 CATHACH : Como você pode me perguntar isso?
 Leabharcham: Bem, qual é a verdade?
 CATHACH : O rei tem necessidade de mim;
 Eu preciso partir. (p. 27) ⁸²

Os questionamentos de Leabharcham demonstram sua insatisfação como esposa e seu descontentamento sexual. Assim, Woods permite a esta personagem feminina, uma mulher adulta e casada, que não só admita sentir desejo quanto exija uma explicação pela ausência de seu marido. A ama não é uma figura desprovida de traços ou características sexuais, como é o caso da mesma em versões anteriores. Ela possui desejos como qualquer outra mulher e demanda atenção de seu marido. A frustração de Leabharcham, neste sentido, é constante, pois, de acordo com Woods, em entrevista à Stráin (2006, p. 5), seu marido Cathach é, na verdade, a incorporação do misógino.

De acordo com Bonnici (2007, p. 182) misoginia ou ginecofobia advém da palavra grega *misos*, ódio; e *fobia*, medo; *gune*, mulher. Sendo assim, o misoginista é aquele indivíduo que demonstra repulsão ou aversão, de algum modo, às mulheres. Cathach, além de, desde o início, ser a favor da morte de Deirdre, não demonstra nenhuma afeição ou carinho para com sua esposa. E o fato de Leabharcham o questionar repetidas vezes, pressionando-o e dando a entender que ele poderia ter uma tendência ao homossexualismo à torna uma mulher *empowered*.

⁸²LEABHARCHAM : *The heart and mind can hide in men. / Why have you stayed away so long? / What have I done to be left alone?* / CATHACH : *You're not alone: / Deirdre is here with you. / LEABHARCHAM : Alone for you. / CATHACH : Now is not the time. / LEABHARCHAM : Never, never is the time: / Never the time to talk, / Never the time for me. / Am I grown so old, so worn / That you'd rather stay away? / Would you sooner I was a boy or man?* / CATHACH : *How can you ask me that?* / LEABHARCHAM : *Well, what's the truth?* / CATHACH : *the King has need of me; / I must be gone.*

Além de questionar as atitudes do sexo masculino, sua inclinação sexual, e demandar atitude na relação íntima dos dois, Leabharcham está se recusando a ser uma mulher passiva, subalterna a seu marido, e ousada quando declara suas insatisfações:

CATHACH : Onde ela está?
 LEABHARCHAM : Salva. Fugida.
 CATHACH : Fugida para onde?
 Onde ela foi?
 LEABHARCHAM : Talvez para onde você vai à noite:
 Seguindo os caminhos que você percorre
 Para encontrar um guerreiro.
 Todo pássaro encontra seu próprio.
 CATHACH : Ela sabe de Naoise...
 Você contou para ela.
 LEABHARCHAM : Não. Ela *me* contou *dele*.
 Por anos ela sonha com ele,
 Eu não tive escolha a não ser conta-la
 O que ela já sabia.
 CATHACH : Ela não sabia,
 E talvez nunca soubesse
 Se não fosse por sua língua solta.

Você não está preocupada
 Pelo que você fez?
 LEABHARCHAM : Eu tenho estado faminta por amor;
 Eu não a verei esfomeada
 Ou presa a um corpo
 Que ela aprenderia a detestar (p. 49-50). ⁸³

A mãe de criação de Deirdre não possui atitude somente diante de seu marido. Ela defende Deirdre perante Conor e Ness e, ao fim da peça, é ela quem decide dar cabo à vida do bebê de Deirdre. Após a morte de Deirdre, e da dúvida que paira sobre se a criança que nasceu seria filho de Naoise ou de Conor, há na corte uma reunião e Fergus, o rei e Ness

⁸³CATHACH : *Where is she?* / LEABHARCHAM : *Safe. Flown.* / CATHACH : *Flown to where? / Where is she gone?* / Leabharcham: *Maybe to where you go at night: / Tracking the paths you follow / To find a warrior./ Every songbird find its own.* / CATHACH : *She knows of Naoise...* / *You've told her.* / LEABHARCHAM : *No. She told me of him: / For years she dreamt him, / I had no choice but tell her / What she knew.* / CATHACH : *She didn't know it, / And might never have / But for your loose tongue / Have you no heed / For what you've done?* / LEABHARCHAM : *I've been starved of love; / I'll not see her famished / Or tied to a body / She'd grow to hate.*

querem que Leabharcham lhes entregue o bebê. Sabendo que, caso permitir a Conor e Ness ficarem com a criança, estará contendo um futuro de sofrimento para o filho de Deirdre, Leabharcham decide matar o bebê com suas próprias mãos. Leabharcham não acredita nas promessas de Ness ou Conor sobre poupar a vida da criança. Ela declara ser melhor que o bebê fosse morto pelas mãos do amor do que por aquelas que lhe desejam o mal. Assim, ela mata o bebê.

Leabharcham é retratada por Woods como uma mulher que age para proteger Deirdre e que não teme enfrentar a figura masculina. Dotada de desejo sexual, ela não é castrada e demonstra atitude quando demanda atenção e questiona a sexualidade de seu marido. Woods moldou uma personagem muito distinta da mesma em Synge. Ambas são mulheres fortes e determinadas, mas, em Woods, percebe-se uma mulher completa, com anseios, desejos e frustrações. A ama não se cala nem se submete às situações que lhes são impostas na vida.

Se Leabharcham é a incorporação da figura protetora de Deirdre, a rainha Ness, mãe de Conor é manifestação da crueldade, empreendendo um senso de rivalidade e competição para com a jovem. Impiedosa, vingativa e perversa, a personagem de Ness poderia ser simbolizada pela rainha má, ou pela metáfora da bruxa. Ela é o símbolo da maldade que, nos contos de fadas, é caracterizada pela força do mal que visa impedir as empreitadas da heroína. Sendo assim, a rainha Ness possui um papel importante no desenrolar dos fatos. Na peça, Woods a criou para ser uma das personagens que mais possui o controle das ações do enredo.

Ness, no mito, é de uma figura marginal. Na verdade, na tradução de Kinsella ela só é mencionada como sendo a mãe de Conor. Em Synge, esta personagem nem sequer aparece. No entanto, como Woods informou (2006, p.5) há no nome de Conor um interessante aspecto que deve ser levado em consideração e analisado com cautela. Conor, um célebre rei, leva

consigo o nome de sua mãe Ness. Seu pai é, em algumas traduções, apontado como sendo o druida Cathach. Mas, a relação familiar dos dois é pouco explorada tanto no mito quanto nas versões dramáticas de Synge e Woods. Com relação ao vínculo materno ocorre o contrário.

Explorando a relação familiar de Ness e seu filho Conor, Woods trouxe a tona não só a particularidade da mitologia irlandesa de possuir personagens femininas fortes, mas também a possibilidade de ter existido, na história, reis que demonstrassem insegurança e fraqueza.

Sobre isso Woods (2006, p. 5) atesta:

Quando eu comecei a pensar sobre Conor, eu me encontrei pensando muito sobre seu nome Conor McNessa e sua mãe Nessa, ou Ness, e sobre as várias mulheres poderosas que podemos ver na mitologia irlandesa. Qualquer coisa que eu tenha lido sobre o Ciclo de Ulster sugere esta força. (...) Na verdade, quando eu vejo a peça agora eu penso que talvez deveria ter trabalhado mais em Naoise. A retratação de Conor é decisão do diretor. Há uma fraqueza em Conor no texto, não tanto talvez quanto ele seja retratado na produção, mas, novamente, é uma área muito interessante abrir para a possibilidade que pode ter havido líderes fracos.⁸⁴

Conferindo poder às personagens femininas de sua peça, Woods acabou por minimizar a força e a virilidade dos heroicos personagens masculinos, como é o caso de Naoise. Kiberd aponta, na citada entrevista de Straín (2006), que algumas adaptações do mito de Deirdre se utilizam da metáfora do sacrifício sobre-humano que os guerreiros e heróis são capazes de enfrentar em nome da nação, ou de seu povo. Em Woods o que se destaca é o modo com que as mulheres gerenciam os atos. De modo geral, ao invés de dar ênfase para o *ethos* do herói guerreiro, Woods põe em evidência o jogo de poderes, liderança do sexo feminino em contraponto com sua relação com a figura masculina.

⁸⁴ *When I began to think about Conor, I found myself thinking a lot about his name Conor McNessa and his mother Nessa, or Ness, and about the various powerful women that we see in Irish mythology. Anything I've read about the Ulster cycle suggests that strength. (...) In fact, when I look at the play now I think perhaps I should have done more work on Naoise. The portrayal of Conor is the director's choice. There's a weakness in Conor in the text, not as much perhaps as he is portrayed in the production, but again it's a very interesting area to open up to this possibility that there must have been weak leaders.*

A rainha Ness demonstra, na peça de Woods, ser muito próxima de seu filho. Nesta proximidade, por vezes, a relação parece se confusa ao ponto de proporcionar certos indícios de possessão e desejo por parte da rainha para com Conor. Ness é capaz de assumir qualquer tipo de atitude para que seu filho seja mantido no poder, o que é tão comum ao papel de mãe. Além disso, ela empenha todo esforço para que ele seja protegido do que ela possa entender como ameaça. A posição de Conor no trono é um exemplo deste fato. Como mencionado anteriormente, quando seu marido faleceu a rainha concordou em se casar com seu cunhado, Fergus, contando que este cedesse o posto de rei para seu filho, Conor, durante um ano. Conor e Ness manipularam a situação e Fergus nunca mais voltou a ser rei.

O relacionamento entre a rainha e seu filho se desenvolve, de modo que, é possível apreender a obsessão que Ness nutre por Conor. De certo modo, pode-se afirmar que a maneira com que a rainha se porta com relação a seu filho é a semelhante ao complexo de Electra.

Se entendermos o complexo de Electra nos moldes de Freud, ou seja, que no período da segunda infância quando está iniciando o processo de reconhecimento e diferenciação dos sexos, a criança desenvolve um sentimento de identificação e desejo pelo pai do sexo oposto; ou seja, a filha sente necessidade de aproximação e posse pelo pai, e desenvolve um sentimento de rivalidade para com a mãe. Percebemos que, na peça, o laço se desenvolve partindo da mãe para o filho. A necessidade de proteção por parte de Ness ultrapassa o limite do vínculo materno.

Conor gesticula para Fergus e Felim saírem. Eles se retiram. Ness vai até ele, segura-o em seus braços.

NESS : Você não vai dar ouvidos a eles:

Você é meu filho e tem minha força.

Porque deveríamos confiar neles?

Quem sabe dizer quais armações eles estão concebendo,

O que eles farão quando Naoise voltar.

Tudo estava conveniente para Fergus –
 Deixar você correr cego dentro da tempestade,
 Com ele ao seu lado, agora atrás, agora
 Revirando o vento para te colocar a baixo.
 Não é por amor a você ou a mim que ele quer eles de volta.
 Ele nunca nos perdoou por termos tomado o trono de Ulster.
 Felim é o pai dela, enfatuado com remorso.
 Eles teriam toda Ulster para si;
 Eles não demonstrariam nenhuma misericórdia para conosco.
 CONOR : O que eu devo fazer?
 Eu ainda a quero.
Ness sussurra na orelha de Conor, abraça-o quase como uma amante (p.71).

85

Ness abraça seu filho como uma amante, e o domina como um fantoche. Conor, em Woods, é um rei inseguro e egoísta, e sua luxúria por Deirdre é muito mais evidente do que na tradução de Kinsella ou na peça de Synge. No entanto, o desejo do rei lhe torna vulnerável, lhe impedindo de tomar atitudes. Conor, em *A Cry from Heaven* é uma marionete nas mãos de sua mãe, pois, na verdade, grande parte de suas ações são ordens de Ness e obedecidas por Conor. Sendo assim, a batalha empenhada na peça tem Conor como ator cujas ações são ordenadas por sua mãe.

Ness é a incorporação do *power over*. Neste sentido, a rainha – que possui praticamente todo poder real e supremo em suas mãos –, se utiliza do domínio que tem sobre seu filho para comandar as intrigas da peça. A rainha aproveita sua influencia sob seu esposo, Fergus, assim como sob seu filho. Quando Conor, desesperado pela fuga de Deirdre e Naoise não sabe que atitude tomar para ter sua pretendente de volta, Ness, fazendo uso do conselho de Fergus em conceder o perdão aos filhos de Usna e Deirdre, pedindo que eles voltem, tenta

⁸⁵Conor gestures for Fergus and Felim to leave. They exit. Ness goes to him, holds him in her arms./ NESS: *You'll not heed them:/ You're my son and have my strength. / Why should we trust in them?/ Who's to say what plots they're hatching,/ What they'll do when Naoise's back. / All suited Fergus –/ To let your run on blind into the storm,/ With him beside you, now behind, now / Whipping up the wind to blow you down./ It's not for love of you or me he wants them back./ He never forgave us taking Ulster's throne. / Felim is her father, and smitten with remorse./ They'd have all Ulster for themselves;/ They'd not show us any mercy. / CONOR : What am I to do? / I want her still./ Ness whispers in Conor's ear, holds him almost like a lover.*

convencer seu esposo de ir levar a boa nova. Assim, ela sabe que os guerreiros acreditarão na conduta e na palavra do antigo rei e voltarão para Ulster, onde a rainha e seu filho terão uma armadilha preparada para os quatro.

NESS : Se eu persuadir Conor,
Fazê-lo concordar com tudo isso,
Você irá até a Escócia –
Trazê-los de volta?
É o único jeito que eles saberão
Que nossa palavra é verdadeira.
Você fará isso?
Você fará isso por mim?
Você irá? (p. 74) ⁸⁶

Destemodo, a rainha Ness, que possui *power over* seu marido e seu filho, forja perdão, convence Conor e Fergus e domina a situação de modo que os dois homens agem como ela deseja. Sendo assim, entende-se que o poder das intrigas está concentrado nas mãos do sexo feminino.

Há uma inversão dos papéis se estabelecidos de acordo com a sociedade patriarcal machista – que é o caso da sociedade medieval irlandesa – uma vez que, aqui, a mulher comanda os atos. Concomitantemente com Leabharcham, na peça de Woods, a rainha Ness é uma mulher que manifesta o *empowerment* de modo bastante explícito. Na verdade ela não oscila de uma situação passiva para uma de controle mais ativa, pois nota-se que desde o início ela já é dotada de poder. A peça já tem início com a rainha sendo uma figura *empowered*, principalmente se for possível resgatá-la das versões anteriores e do mito tradicional. Uma das cenas na qual o poder de Ness é explícito é ao fim da peça, quando os

⁸⁶NESS : *If I persuade Conor, / Make him agree all this, / Will you go to Scotland – Bring them back? – It's the only way they'll know / Our word is true. / Will you do it? / Will you do it for me? / Will you go?*

guerreiros do *Red Branch* foram mortos e há uma sensação de decadência e fracasso, já que os objetivos da rainha e de seu filho não foram alcançados:

Ness e Conor. Emhain Macha. Uma sensação de decadência, as coisas são arruinadas. Ambos desgrenhados.
 NESS : Tolo, Fergus partido para se rebelar contra Connaught:
 Você escreveu nosso fracasso
 Na neve cheia de sangue.
 Eu vi as faces dos soldados
 Quando você matou os três;
 Elas eram máscaras de ódio silenciado.
 E apesar de você ter ganhado uma vitória,
 As mesmas rédeas que segurávamos escaparam
 De nós em todo este atoleiro.
 Você matou os homens que precisávamos,
 Tudo por ela,
 Ela é quem deveria morrer.
 87
 CONOR : Você me disse o que fazer. (p. 104)

Conor só fez o que sua mãe lhe ordenou, e ele deixa claro que se eles fracassaram em seus planos, a culpa é dela. O *power over* de Ness é notado também em sua relação com seu marido, Fergus. Quando estão sozinhos no Hall de Emain logo após Conor ter decidido poupar a vida do bebê Deirdre, a rainha está tomada por rancor, pois, para ela a criança deveria ter morrido naquela noite. Fergus se aproxima e começa a tocar a rainha, dando a entender uma investida sexual. A rainha não só demonstra, neste instante, o poder sobre o sexo masculino, mas a independência, principalmente sexual, que ela possui em relação a ele.

Ness está quieta. Não responde as atitudes amorosas de Fergus.
 FERGUS : Eu sei que eles estão dormindo em seu peito.
 NESS : Então você não aprendeu nada em seu exílio.
 Cinco anos eu conheci alívio,
 Nenhum homem para se intrometer em minha carne;
 Nenhum corpo roncando em minha cama a noite

⁸⁷ Ness and Conor. Eamhain Macha. A sense of decay, things come undone. Both disheveled. / NESS: *Fool, Fergus gone to rouse up Connaught: / You've written our undoing / In the bloodied snow. / I watched the soldiers faces / When you killed the three; / They were masks of quiet hate. / And though you've gained a victory, / The very reins we hold have slipped / From us in all this mire. / You killed the men we needed, / All for her, / She's the one should die. / CONOR: You told me what to do.*

Para afastar meu sono.
 Eu não tive nenhuma necessidade de homem,
 Minhas mãos podem fazer este trabalho,
 Podem tocar as melodias do corpo
 Sem seu peso e suor.
 Tanto alívio: se ao menos todas as mulheres
 Soubessem. (p. 21) ⁸⁸

Ness, até certo ponto, é o símbolo da independência feminina. Ela declara abertamente que não possui nenhuma necessidade em ter um homem. Defendendo sua autonomia sexual, ela reitera que, se todas as mulheres soubessem ter domínio sobre seu próprio corpo, sua sexualidade e seu prazer, elas não precisariam mais dos homens. Fechando a cena de modo a demonstrar que longe de ser uma mulher subalterna e passiva, Ness controla o ato sexual que se desenrola entre ela e seu marido, dando a entender que eles chegam a praticar a cópula é porque ela cede:

Fergus beija Ness apaixonadamente. Ela responde vagarosamente, quase desapaixonadamente, então cede, saboreia o poder de seu corpo **e seu poder sobre Fergus**. Eles fazem amor (negrito *nosso*, p. 23). ⁸⁹

O poder de Ness encontra empecilho para se expandir quando a rainha se depara com Deirdre. A relação entre Ness e Deirdre é conturbada, pois a rainha vê a jovem como uma possível rival que poderá dominar o coração de seu filho. Além do medo de que Conor possa se magoar insistindo em seu amor por Deirdre, Ness demonstra ciúme e inveja da jovem. O desejo que Conor desenvolve por Deirdre é o único sentimento que a rainha não consegue controlar em seu filho, e isso lhe enfurece.

⁸⁸ Ness is silent. Does not respond to Fergus's love-making. / *Fergus: I know they're sleeping in your breast. / Ness: Then you learned nothing in your exile. Five years I've known ease, / No men to meddle with my flesh; / No snoring body in my bed at night / To keep my sleep at bay. / I had no need of a man, / My hands can do this work, / Can play the body's tunes / Without his weight and sweat. / Such ease: if only every woman / Knew it.*

⁸⁹ *Fergus kisses Ness passionately. She responds slowly, almost dispassionately, then gives way, relishes the power of her body and her power over Fergus. They make love.*

Ness e Fergus sozinhos no Hall. Ele se move para tocá-la.

NESS : Não

Como você pode vê-la poupada,

Uma cadela que mal nasceu.

Um bicho chorão cuja vida pode ser nossa ruína.

Você ouviu o que Cathach disse –

Talvez você queira, Conor caído.

FERGUS : Nós carregamos nossa ruína conosco e dentro de nós.

Ela é tão inocente quanto qualquer outro.

NESS : E se casar... Você ouviu ele pronunciar ‘casar’?

Com aquela criatura em seus braços.

Que conversa tola é essa? (p. 18) ⁹⁰

Ness não consegue conceber a ideia de ver seu filho se casando com outra mulher. Sua obsessão é evidente na cena acima, mas seu desejo em ser, ela, a mulher que deveria ocupar a posição de esposa de seu filho é claro a partir de uma metáfora presente na peça – o colar dado à Deirdre, por Conor, como presente de noivado. Deirdre não aceita o colar que Conor lhe presentearia e, quando o rei recebe a notícia da fuga do jovem casal, arrebatado por ódio ele joga longe o colar – que é tomado por Ness. A rainha o veste, no ato seguinte a cena da fuga. Fica claro o desejo da rainha em ser a única mulher da vida de seu filho, pois ela usa o colar que simboliza o casamento e a união de Conor com Deirdre. Ness incorpora a inveja e o ciúme, neste sentido.

Conor bate sua cabeça contra seus punhos juntos, quase chora, quase engasga, todo ódio, humilhação e tristeza. Ness vai confortá-lo, coloca seus braços ao redor dele; ele a empurra para longe. Ela pega o colar. (p. 62)

Felim e Fergus solicitam ao Conor e Ness na corte de Emahin Macha. Cathach e Leabharcham podem estar presentes. Ness veste o colar que Conor deu à Deirdre. (p. 67) ⁹¹

⁹⁰ Ness and Fergus alone in the Hall. He moves to touch her. / NESS : Don't / How could you see her spared, / A bitchling hardly born. / A screeching thing whose life may be our ruin. / You heard what Cathach said –/ Maybe you want it, Conor downed./ FERGUS : We carry our ruin with us and within us. She's as innocent as any other./ NESS : And marry... Did you hear him utter 'marry' / With that creature in his arms. / What fool talk is that?

⁹¹ Conor pounds his head against his joined fists, half-sobs, half-chokes, all anger, humiliation, sorrow. Ness comes to comfort him, puts her arms around him; he pushes her away. She picks up the necklace.

A rainha, mãe de Conor, é uma personagem extremamente importante no desenrolar das intrigas na peça de Woods. *Empowered* pelo dramaturgo, a personagem que quase não aparece em adaptações anteriores do mito, é uma mulher forte; possui poder sobre os homens ao seu redor e utiliza sua influência com maestria para obter aquilo que deseja. Ness invoca todo seu poder para conseguir manipular aqueles que estão ao seu redor e a impedem de realizar suas vontades. Exemplos de personagens femininas potentes como ela, podem ser encontrados tanto na literatura clássica quanto na mitologia. Ramos (2009, p. 278-279) utiliza os Lady Macbeth, Medeia e Clitemnestra, neste sentido. Ramos (idem) compara a força feroz de Lady Macbeth com as personagens mitológicas como forma de demonstrar a construção da mulher com a imagem da figura “potente, cruel, bárbara, capaz de tudo para atingir seus objetivos, sejam eles materiais ou sentimentais”.

Sendo assim, a mulher ocupa um lugar de agente nas histórias. Ela acaba por ser a principal “arquiteta” das atividades nos enredos em que são inseridas. Ramos (2009, p. 278 apud SHAKESPEARE, 1912, p. XV-XVII) utiliza um comentário contido na tradução portuguesa de *Macbeth* para ilustrar o caráter ativo da mulher na citada peça:

Mas ainda assim, se não fosse Lady, Macbeth não cometeria o crime nem o teria pensado; é ela quem atíça a coragem, quem dá á ferocidade a firmeza que lhe falece: Macbeth é apenas o instrumento do homicídio; a alma verdadeira do crime é a mulher, é Lady Macbeth. O caracter d’este personagem é tão notável pela sua simplicidade, como o de Macbeth é notável pelo seu conjunto. Lady, grandiosa, trágica, desenhada com uma nitidez toda clássica, creada d’um só jacto do gênio, firme, preciso, é merecedora de tomar logar ao lado das creações mais dramáticas da antiguidade, por que, sem contestação, ninguém concebeu, depois da Medéa e da Clytemnestra, typo que represente com mais energia os pensamentos sombrios da negra humanidade.

Felim and Fergus petition Conor and Ness in the court at Emhain Macha. Cathach and Leabharcham may be present. Ness wears the necklace Conor gave to Deirdre.

Ao lado de Lady Macbeth, Medéia – quem matou seus filhos para atingir os sentimentos do marido Jasão – e Clitemnestra – ela planejara a morte de seu filho e marido junto de seu amante Egistro – a rainha Ness se enquadra nesta categoria de mulheres “ferozes e poderosas, capazes de grandes atrocidades” (RAMOS, 2009, p. 278). Elas invocam a ambição humana na busca pelos seus objetivos. São mulheres poderosas e temidas por possuírem o domínio e a manipulação das ações em prol de seus interesses.

O poder de Ness encontra empecilho somente diante de outra mulher – Deirdre. A rainha desenvolve um sentimento de ódio e ciúme, sendo cruel e vingativa, pois em sua opinião, Deirdre é uma rival que deve ser derrotada. Encontrando rival à sua altura somente em uma personagem do mesmo sexo, feminino, a rainha simboliza a força e independência das mulheres com relação aos homens, principalmente com relação à sexualidade.

A personagem que pode ser apontada como detentora de mais poder do que a rainha Ness, em *A Cry from Heaven*, é justamente a personagem principal Deirdre. Se, por um lado, Ness pode ser indicada como a manifestação do mal, a recíproca não é verdadeira com relação à Deirdre. No caso, a protagonista de Woods não pode ser caracterizada como sendo uma típica e tradicional heroína. Assim, Deirdre não se porta como uma donzela bondosa, bela e inocente.

Deirdre é uma personagem que, assim como em Synge, apresenta qualidades e defeitos. Woods atesta que seu desejo era o de criar uma personagem que transparecesse ser humana – demonstrando o mesmo desejo que Synge já declarara sobre *Deirdre of the Sorrows*. Woods afirma que “não queria que Deirdre fosse, simplesmente, este peão em um jogo entre Conor e

Fergus ou Conor e Naoise. Eu queria que ela também possuísse seu próprio poder, ser complexa – não necessariamente amável, mas humana” (2006, p. 5). ⁹²

Ao informar seus anseios acerca da caracterização de Deirdre, Woods deixa claro que, além de ser sua preocupação dotar a personagem de poder próprio, ele desejava que ela representasse uma figura feminina comum, humana. Este fato poderia fazer que sua personagem perder o encantamento normalmente esperado de uma heroína feminina tradicional, mas Woods reitera dizendo que não desejava que sua personagem despertasse o encantamento do público por ser amável, mas por ser complexa. Neste sentido, Woods é um dos autores que quebra a barreira existente entre as personagens femininas normalmente criadas a partir da autoria masculina.

Susan Gubar e Sandra Gilbert (1979) desenvolveram uma tese cujo tema central visa demonstrar como muitos dos escritores tendiam a moldar suas personagens de acordo com dois padrões apenas. Destemodo, elas só poderiam ser a incorporação da imagem do anjo – as mulheres dóceis, amáveis, inocentes e subalternas – ou a imagem do monstro, ou da bruxa má, que eram aquelas que teimavam em lutar contra o poder masculino e por isso eram vistas como rebeldes, em consequência, simbolizadas como ‘aberrações’. As autoras defendem que algumas escritoras ao utilizarem a imagem do monstro e do anjo, utilizaram estratégias sutis que colocavam em dúvida os conceitos e imagens patriarcais. Esta era uma forma estratégica na qual as escritoras deveriam se engajar, uma vez que, destemodo, a identificação da autora com seu personagem refletisse a ira contra a opressão patriarcal (BONNICI, 2007, p. 23).

A ira, neste sentido, se torna a forma de que as mulheres encontravam de demonstrar a subversão dos preceitos machistas, sendo exemplificados por meio de personagens que encarnassem a revolta e a rebeldia. Bonnici (2007, p. 23) esclarece que:

⁹²*I didn't want Deirdre simply to be this pawn in a game between Conor and Fergus or Conor and Naoise. I wanted her also to have power in her own right, to be complex--not necessarily lovable, but human.*

o construto “anjo-monstro” é uma das estratégias das autoras, independente de seu estado de humor, em criar personagens desenvolvendo as ações simbólicas que subvertem a opressão patriarcal e denunciam a exclusão feminina enraizada na cultura e, conseqüentemente, na literatura. Antoinette / Bertha Mason, objetificada pelo patriarcalismo / colonialismo, em *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rhys, põe fogo na mansão de seu marido, que a havia rotulado de louca, prostituta e marionete.

Modos de subversão encontrados nas entrelinhas que descrevem personagens femininas de acordo com as duas imagens opostas descritas acima é o que Woods faz em sua peça. Apesar de ser um escritor do sexo masculino, o dramaturgo molda duas personagens mulheres que são exemplos das imagens que poderiam ser enquadradas como o monstro – Ness, e o anjo – Deirdre. No entanto, tanto o monstro quanto o anjo de Woods subvertem a imagem tradicional que estes papéis deveriam obedecer. Enquanto a rainha Ness é, realmente, a incorporação do mal e deseja destruir sua jovem rival, ela domina o sexo masculino e impõe seu poder sobre eles. Deirdre por sua vez, encarnada como o anjo na tradução do mito é, em Woods, uma mulher inteligente, que utiliza estratégias e, também, pratica seu poder sobre o sexo masculino. São duas mulheres, que, apesar de competirem entre si são símbolos de dominação do sexo feminino e subversão das relações machistas e patriarcais.

A origem do mito de Deirdre torna a peça de Woods ainda mais enfática, neste sentido. Conforme esclarecido anteriormente, a personagem Deirdre foi relacionada, durante o *Irish Revival*, à imagem do anjo passivo e da mulher que permanece a espera do bravo herói que a liberte. Imagens como esta são frequentes em contos de origem popular, contos de fadas, mitos ou histórias antigas. Gubar e Gilbert (1979, p. 20) informam que estes são construtos ficcionais que os homens sempre sonharam elaborar:

O ideal de mulher que os homens autores sonham em gerar é sempre o anjo, como o comentário de Norman O. Brown sobre Laura / a poesia sugeriu. Ao mesmo tempo, do ponto de vista de Virginia Woolf, o “anjo na casa” é a imagem mais perniciosa que os autores masculinos já impuseram sobre a mulher literária. Onde e como essa imagem ambígua se originou, particularmente o anjo da casa Vitoriano tão trivializado que tanto perturbou Woolf? Na Idade Média, é claro, a grande professora da pureza humana foi a Virgem Maria, uma deusa mãe que perfeitamente se encaixava no papel feminino que Ortner define como “uma distribuidora misericordiosa da salvação”. No mais secular século dezanove, no entanto, o eterno tipo de pureza feminina foi representado não pela Madona no céu, mas pelo anjo na casa. Todavia, há uma clara linha de descendência literária da divina Virgem para o anjo doméstico, passando por (entre muitos outros) Dante, Milton, e Goethe.⁹³

A figura da Virgem Maria ou a imagem do anjo da casa são estereótipos de mulheres que encarnam o mesmo tipo de personalidade passiva, misericordiosa e inocente e que, quando descritas por alguns escritores do sexo masculino, possuem complexidade rasa e aceitam as implicações da vida. Elas não ousam enfrentar o poder que a sociedade patriarcal relega às mãos masculinas.

Gilbert e Gubar (1979, p. 21) explicam que, para Goethe, por exemplo, o “ideal de pureza contemplativa é sempre feminino enquanto o ideal de ação significativa é masculino”.⁹⁴ Portanto, as mulheres são definidas a partir da noção de passividade e destituídas de qualquer noção de poder. Neste sentido, apresentam um vazio metafísico na qual sua pureza significa que elas são, na verdade, *self-less*, ou desprovidas de identidade. Nos termos de Simone de Beauvoir (1949, p. 15) a definição de ser mulher é sugerida a partir da noção de ser homem, o ser Absoluto. Ser o Outro significa ser o não-sujeito, a não-pessoa,

⁹³ *The ideal woman the male authors dream of generating is always an angel, as Norman O. Brown's comment about Laura/poetry suggested. At the same time, from Virginia's Woolf point of view, the "angel in the house" is the most pernicious image male authors have ever imposed upon literary women. Where and how did this ambiguous image originate, particularly the trivialized Victorian angel in the house that so disturbed Woolf? In the Middle Ages, of course, mankind's great teacher of purity was the Virgin Mary, a mother goddess who perfect fitted the female role Ortner defines as "merciful dispenser of salvation." For the more secular nineteenth century, however, the eternal type of female purity was represented not by a Madonna in heaven but by an angel in the house. Nevertheless, there is a clear line of literary descent from divine Virgin to domestic angel, passing through (among many others) Dante, Milton, and Goethe.*

⁹⁴

The ideal of contemplative purity is always feminine while the ideal of significant action is masculine.

o não-agente. Sem identidade e sem capacidade de agir, a mulher acaba sendo relegada apenas a concretude de seu ser, tornando-se apenas seu corpo feminino que pode ser dominado e possuído pelo seu companheiro do sexo masculino. Neste tipo de estereótipo cultural e literário, em vários casos, a identidade da mulher foi sendo diminuída, menosprezada, e subordinada. No entanto, apesar de ser representada por dois escritores do sexo masculino, a Deirdre em *Deirdre of the Sorrows* e a Deirdre em *A Cry from Heaven* são personagens que tentam se libertar do poder sufocante e repressor do ser Absoluto e Supremo, os homens que as cortejam.

Tanto em Synge quanto em Woods, não só Deirdre, mas as mulheres das peças escapam da noção de pureza. Apesar da Deirdre de Synge possuir um caráter mais dócil, ela se utiliza do poder que possui para impor seus sonhos e desejos, manifestando sua personalidade e sua determinação. A Deirdre de Woods é uma personagem sagaz, que faz uso de sua beleza e seu poder de sedução, envolvendo os homens. Esteempowerment ocorre também como a personagem de Woods, Ness. Ambas são representantes da inversão de papéis com relação ao poder masculino que é representado por Conor, Naoise e Fergus.

Em *A Cry from Heaven*, Deirdre cresce para se tornar uma criança inteligente e madura. Longe de ser o símbolo da pureza, desde muito jovem ela já demonstra ser consciente de seu poder de sedução sob os homens. Inteligente, Woods a construiu como uma mulher de alma livre, que experimenta as relações e vive de modo tranquilo, não demonstrando aflições ou temores – como nota-se na Deirdre de Synge.

A peça de Woods recria a cena em que Deirdre grita do ventre de sua mãe quando ainda é um feto, causando temor a todos que estavam na celebração da corte de Conor. Como no mito, há a interpretação do ocorrido, feita pelo druida que revela ser o grito a maldição causada pela beleza da jovem que trará a destruição de Ulster. O grito se torna um aspecto

importante da peça de Woods, principalmente porque é relacionado ao título da peça. De acordo com Woods, ao invés de prover uma interpretação monolítica para ele, este grito pode ser analisado de acordo com múltiplos pontos de vista:

Há aquela imagem extraordinária do grito do ventre da mãe dela antes de nascer. Por muito tempo eu pensei comigo, aquele choro foi ouvido? Se ela gritou, foi porque ela estava prevendo seu próprio futuro? Foi inventado com intuito de destruí-la? Cathach, que eu criei como um possível misógino, queria ela morta no momento de seu nascimento? Teria ele inventado seu destino para vê-la morta? Eu queria abrir para uma miríade de possibilidades em vez de prover respostas de A a Z (2006, p. 5). ⁹⁵

Se Deirdre é, realmente, uma personagem que busca se libertar das amarras da sociedade machista patriarcal, sendo capaz de agir em busca de seus sonhos e de seu livre arbítrio, este choro simboliza a força feminina que assusta os homens, e reconhece a dificuldade de se estabelecer como indivíduo e luta contra a imposição de um poder sobre o outro.

A relação de Deirdre com Naoise é um reflexo de que, nesta peça, a figura feminina se reconhece como agente em um jogo de conquista, tendo, as mulheres, o poder de seduzir e dominar a relação e seus parceiros. Quando descobre a existência de Naoise, Deirdre decide busca-lo, relatando a sua ama que, ao lhe revelar o paradeiro do guerreiro, Leabharcham lhe concedera o nome de sua liberdade, no caso, Naoise. A jovem vai em busca de seu futuro companheiro. Na cena em que eles se encontram pela primeira vez, Deirdre utiliza táticas para chamar a atenção e conquistar Naoise. Ela simula estar com o tornozelo machucado e grita, novamente, para que ele a note. O envolvimento dos dois é permeado por uma atitude ousada da parte da jovem que simula um ato de caça, sendo ela vitoriosa ao final:

⁹⁵ *There's that extraordinary image of the cry from her mother's womb before she was born. For so long I wondered, was that cry heard? If she did cry, was it because she was foreseeing her own future? Was it invented in order to destroy her? Did Cathach, as I have created him as a possible misogynist, want her killed from the moment she is born? Did he invent this destiny in order to have her killed? I wanted to open up a myriad of possibilities rather than providing answers A to Z.*

Deirdre se deita e acaricia seu tornozelo, como se tivesse torcido. Ouvimos um choro, uma mistura do choro que antecedeu o nascimento de Deirdre e o choro de um veado. Naoise percebe o barulho, escuta, se move na direção do som. Ardan e Ainle se distanciam, saem. Naoise se aproxima ao lado de Deirdre; os dois se encaram.

NAOISE : Em todos meus dias de caça,
Meus olhos nunca tiveram
Uma visão mais bela.

DEIRDRE : Eu sinto,
Machuquei meu pé.

NAOISE : Então me deixe cuidar dele.

Ele se ajoelha para afagar seu tornozelo, olha para ela. Logo depois, Deirdre mutila ou corta Naoise.

NAOISE : Porque sinto que tudo isso já aconteceu antes?
Que nós já nos encontramos aqui – ou dois
Que já tiveram nossos espíritos e nossos olhos?
Toda vida está parada:

Eu sinto que posso esticar minha mão
E tocar a pele do tempo.

DEIRDRE : Você me viu em um sonho.

NAOISE : Sim. Este é o sonho.

Eu vejo você agora.

DEIRDRE : Não. Esta é a vida.

Sua mão sob minha pele.

NAOISE : Você sonhou também?

DEIRDRE : Eu sabia que o que vi era real;
Não sombras claras de uma mente sonolenta.

NAOISE : E você caiu para a terra esta manhã...

DEIRDRE : Para você me encontrar.

Eles se abraçam, beijam. Canto de pássaro é ouvido.

DEIRDRE : Que pássaro é aquele?

Eu nunca ouvi tão doce canto em toda minha vida antes.

NAOISE : Como você pôde ouvir?

A porta do amor estava fechada e trancada,
O corredor frio por dentro.

Aquela música que o pássaro verde canta é só ouvida
Quando amante e amado são um:

Duas almas, um corpo,
Dois peixes nadando lado a lado,
Dois corações com uma única batida,
Lábio amado lábio,
Coxa amada coxa.

DEIRDRE : Quem lhe deu esta doce língua?

NAOISE : Não é minha, é sua;

Tome-a –

Morda-a a raiz

DEIRDRE : E cortar o amor?

Não, ao invés este fogo –

Você o sente?

Aqui – e aqui – e ali.

NAOISE : Sim.
 Quão rápida a chama,
 Quão quente o desejo da mão.
 DEIRDRE : Eu sou a caçadora;
 Você é o veado,
 Eu rastejo até onde você se deita:
 eu ataco...
 NAOISE : E assim eu morro.
 Meu pescoço é seu,
 Meu coração, minhas ancas;
 Sinta o pulsar da paixão.
 DEIRDRE : Sinta os dentes do amor.
 NAOISE : E assim ...
 DEIRDRE : E assim...
 NAOISE : E assim...
Eles fazem amor (p.50-53). ⁹⁶

Esta cena é essencial para o entendimento de Deirdre simbolizando a figura feminina que transita do papel passivo de subordinação desempenhando uma função mais ativa de controle, e se tornando, assim uma mulher *empowered*. Deirdre finge estar com o tornozelo quebrado, simulando uma situação de vítima passiva e utiliza a imagem do veado ao chorar para chamar a atenção de Naoise. Ao vê-la, Naoise fica enfeitiçado. O encantamento é tanto que o guerreiro não é capaz de identificar se aquela visão se trata de um sonho ou realidade. Neste momento, Naoise se abaixa para cuidar do tornozelo de Deirdre e a jovem,

⁹⁶ Deirdre lies down and strokes her ankle, as if she has sprained it. We hear a cry, a mingling of Deirdre's pre-birth cry and the cry of a deer. Naoise becomes aware of it, listens, moves toward the sound. Ardan and Ainle move off, exit. Naoise reaches Deirdre's side; the two gaze at each other. / NAOISE : *In all my days of hunting / My eyes have never seen / A sight more lovely.* / DEIRDRE : *I feel, I hurt my foot.* / NAOISE : *Then let me tend to it.* / He kneels to stroke her ankle, stares at her. In a short while, Deirdre maims or cuts Naoise. / NAOISE : *Why do I feel all this took place before? / That we met here – or two / Who had our spirits and our eyes? / All life is stilled: / I feel I could stretch out my hand / And touch the skin of time.* / DEIRDRE : *You saw me in a dream.* / NAOISE : *Yes. This is the dream. I see you now.* / DEIRDRE : *No. This is life. Your hand upon my skin.* / NAOISE : *Did you dream it, too?* / DEIRDRE : *I knew that what I saw was real; Not bright shadows of a sleeping mind.* / NAOISE : *And you fell upon the earth this morning...* / DEIRDRE : *For you to find. / They embrace, kiss. Birdsong is heard.* / DEIRDRE : *What bird is that? / I have never heard so sweet a sound in all my life before.* / NAOISE : *How could you hear? / Love's door was shut and bolted, / The hallway cold inside. / That song the green bird sings is only heard / When lover and beloved are one: / Two souls, one body, / Two fish swimming eye to eye, / Two hearts with a single beat, / Beloved lip to lip, / Beloved thigh to thigh.* / DEIRDRE : *Who gave you this sweet tongue?* / NAOISE : *it's not mine, it's yours; / take it - / Bite it to the root* / DEIRDRE : *And sever love? / No, instead this fire - / Do you feel it? / Here – and here – and there.* / NAOISE : *Yes. / How quick the flame, / How hot the hand's desire.* / DEIRDRE : *I am the huntress; / You are the deer, / I creep to where you lie: / I pounce...* / NAOISE : *And so I die. / My neck is yours, / My heart, my haunch; / Feel here the pulse of passion.* / DEIRDRE : *Feel the teeth of love.* / NAOISE : *And so...* / DEIRDRE : *And so...* / NAOISE : *And so...* / They make love.

repentinamente, se aproveita da situação e o fere. Como se pode notar na rubrica “Deirdre mutila ou corta Naoise”. Quando Deirdre machuca Naoise é como se ela tivesse aplicado um feitiço sobre ele. Ao ferir, a jovem deixa sua marca no futuro companheiro, uma marca dolorosa que nunca mais será apagada. Após ser ferido pela paixão, Naoise parece estar confuso, imaginando que toda aquela situação seja um sonho. Enquanto Deirdre demonstra encarnar a racionalidade, trazendo Naoise para a realidade e esclarecendo que tudo está realmente acontecendo, a atitude do guerreiro revela uma aura de romantismo, de paixão e ternura, características normalmente associadas à figura feminina.

Deirdre inicia sua transição de veado para se tornar, ao fim da cena, a caçadora. Ela se declara abertamente como sendo a figura ativa da ação. A mulher é a caçadora que se prepara para dar o bote em sua presa – que, neste momento, é Naoise. A inversão de papéis é clara. Deirdre, que a princípio era a presa, se torna caçadora, e Naoise, a figura tradicionalmente ativa e poderosa simbolizado pelo sexo masculino, é acuado pela sagacidade da jovem mulher. Naoise, como presa, se entrega de corpo e alma para sua amada que finaliza seu ataque com uma mordida de amor.

Logo após fazerem amor, Naoise fica pensativo, ponderando sobre o trágico futuro que lhes aguarda. Ele amaldiçoa os deuses por serem cruéis ao determinar destinos dolorosos como o que lhes reserva. Deirdre não compartilha de seu pensamento ou de sua possível demonstração de arrependimento. Quando o guerreiro aparenta estar confuso ao ponto de não conseguir pensar em uma solução para que os dois possam ficar juntos – ele defende que seria uma afronta e demasiada humilhação ir até o rei reivindicar sua pretendida – Deirdre é quem sugere que eles fujam. A jovem lida com naturalidade diante do desenrolar das ações, enquanto Naoise sofre com a união por saber que sua escolha amorosa trará muita tristeza, os problemas e o futuro não parecem perturbar ela, nem ao menos ocupar seus pensamentos.

Na Escócia, Naoise está sempre alerta para qualquer tentativa de perseguição por parte do exército de Conor; ele sabe que o rei não deixaria sua fuga barata e iria atrás deles. Este é um dos motivos que leva o casal a se desentender algumas vezes. Quando Naoise revela que os guerreiros do rei sabem de seu paradeiro, ao invés de transparecer preocupação ou medo, a jovem acha que os filhos de Usna são capazes de derrotar os homens de Conor. Além disso, ela declara friamente que possui o desejo de voltar para Ulster.

Deirdre confronta Naoise. Ela se mostra cansada da vida nômade que eles vêm levando, fugindo de um lugar para outro. Na opinião de Deirdre, eles deveriam voltar para Emain, para Naoise lutar com Conor e o derrotar e, assim, ela tornar rainha. Neste momento, conforme Naoise se irrita com ela, Deirdre o provoca; a mulher zomba da coragem de seu companheiro, acusando-o de ter medo de Conor.

Deirdre não se conforma com o tipo de vida que eles estão levando. Ela prefere ver seus companheiros enfrentando a guerra do que viver a executar serviços domésticos, por exemplo. Aqui há a exposição da natureza selvagem de Deirdre, pois ela declara que prefere exercer uma função de caça, sendo ela a caçadora, do que cumprir uma típica função feminina – de costurar e bordar. Informando de que estas atividades são o desgosto feminino, Deirdre se recusa a ocupar o espaço tradicional de anjo doméstico e da típica mulher submissa que se contenta com suas tarefas do lar. A jovem defende que possui olhos para caçar e mãos de caçadora. Há, novamente, a recusa em ocupar o espaço da subordinação e passividade. Deirdre escolhe ser a agente e lutar, mesmo que isso seja ir de encontro à morte. Ela não quer esperar o desenrolar dos fatos, fugindo, costurando e bordando, ou seja, enfrentando a vida de um modo submisso e impotente:

DEIRDRE : Eu preferiria ir do que ficar:
Olhe – é para isto que eu nasci?

Para tecer e costurar e costurar e tecer
 E dar pontos e emendar e coser.
 Eu não tenho olhos para caçar
 E mãos de caçadora –
 Este trabalho é a desgraça feminina.
 Se eu fosse Rainha em Ulster
 Eu não estaria presa a isto –
 Eu teria escravos para fazê-lo.
 Como você pode me ver tão reduzida?
 Se você fosse um homem
 Você me levaria de volta,
 Enfrentaria e venceria Conor,
 Eu sei que ele desistiria por mim.
 NAOISE : E ter todos nós mortos?
 Meu tio se entregar!
 Seria loucura voltar,
 Por mais que meus sentimentos me pressionem.
 DEIRDRE : É loucura ficar aqui –
 E está me levando aos braços da insanidade.
 NAOISE : Eu achava que nosso amor fosse um lugar suficiente.
 DEIRDRE : E é –
 Você é meu mundo,
 Mas aqui o céu encolheu,
 O solo por onde andamos está ficando pequeno,
 Estas paredes se estreitam a cada dia.
 Você não vê:
 Meu coração está murchando,
 Meus olhos estão vedados
 Pelo confinamento e por este trabalho enfadonho.
 Me leve de volta a Ulster –
 Eu aliciarei Conor a perdoar,
 Nossa fama irá pavimentar um caminho para nós.
 NAOISE : Um caminho direto para a cova.
 DEIRDRE : Você soa mais como uma mulher
 Do que um guerreiro.
 Você está com medo de Conor?
 NAOISE : Eu não temo nenhum homem ou mulher
 Eu não temo nenhum Rei. (p. 76-77) ⁹⁷

⁹⁷ DEIRDRE : *I'd sooner go than stay: / Look – is this what I was born for? / To weave and loom and loom and weave / And stitch and darn and sew. / Have I not eye to hunt / And hunter's hands – / This work is woman's woe. / If I were Queen in Ulster / I'd not be fixed to this – / I'd have slaves to do it. / How can you see me so reduced? / If you were a man / You'd take me back, / Face Conor down, / I know that he'd give in to me. /*
 NAOISE : *And have us killed? / My uncle to give in! / It would be madness to go back, / Much as my heartstring pull me. /*
 DEIRDRE : *It's madness to stay here – And drives me to the arms of madness. /*
 NAOISE : *I thought our love was world enough. /*
 DEIRDRE : *It is – You are my world, / But here the sky has shrunk, / The ground we walk grows smaller, / These walls edge closer every day. / Don't you see: / My heart is withering, / My eyes are smothered / By confinement and this drudgery. / Take me back to Ulster- / I'll inveigle Conor to forgive, / Our fame will pave a path for us. /*
 NAOISE : *A path straight to the grave. /*
 DEIRDRE : *You sound more like a woman / Than a warrior. / Are you afraid of Conor? /*
 NAOISE : *I fear no man or woman. / I fear no King.*

As atitudes de Deirdre demonstram que ela não se sente confortável desempenhando funções que seriam típicas de uma mulher de seu tempo. Na peça de Synge, a jovem não só costura como o faz bem e parece se orgulhar de seu trabalho. Mas, em Woods, a personalidade da jovem é moldada a transparecer mais rebeldia e busca por independência, sendo relutante em aceitar ser enquadrada dentro de um estereótipo tradicional e reducionista de mulher. O fato de não aceitar ser enquadrada em no papel do Outro é um ato de oposição em aceitar o lugar comum da mulher criado pela sociedade machista.

Beauvoir (1949, p. 19) explica que, quando a mulher parece ser o inessencial que nunca chega a se tornar o essencial, é porque ela falha em estabelecer esta mudança de status. Há uma aceitação das mulheres em se submeter a este espaço social ao qual foram relegadas. Portanto, a responsabilidade por serem obrigadas a aceitar a tradição do silêncio, da passividade e da subordinação não é só dos homens, mas é, em maior parte, delas mesmas. Beauvoir defende que as mulheres não assumem uma atitude de sujeito ao se denominarem a partir de uma qualidade, ou um nome, criado e estabelecido por sujeitos masculinos. Ao invés de se reinventarem, elas aceitam sua condição. Sobre isso a filósofa (1949, p. 18) questiona:

Por que é que as mulheres não disputam a soberania masculina? Nenhum sujeito irá prontamente se voluntariar a se tornar o objeto, o inessencial; não é o um quem, em se auto definir como o Outro, estabelece o Um. O Outro é colocado deste modo pelo Um ao se auto definir como sendo o Um. Mas e se o Outro não recuperar o status de ser o Um, ele deve ser submisso o suficiente para aceitar este ponto de vista estrangeiro.⁹⁸

⁹⁸*Why is it that women do not dispute male sovereignty? No subject will readily volunteer to become the object, the inessential; it is not the One who, in defining himself as the Other, establishes the One. The Other is posed as such by the One in defining himself as the One. But if the Other is not to regain the status of being the One, he must be submissive enough to accept this alien point of view.*

Em *A Cry from Heaven*, Deirdre está tentando estabelecer um outro tipo de identidade feminina que não é a mesma que a personagem apresenta em versões anteriores. Caminhando na direção oposta do anjo da casa e da virgem, ela deseja tomar as atitudes em sua vida e demonstra desgosto em desempenhar funções domésticas. Esta identidade indomável, de certo modo, não aceita, por exemplo, um dos papéis mais típicos e essenciais que uma mulher pode desempenhar – o de mãe.

Deirdre revela a Naoise estar grávida, o que deixa o guerreiro contente, mas a jovem não compartilha da alegria de seu marido. Ao contrário, ela não se sente confortável em ter um ‘estranho’ dentro de seu ventre. Deirdre não reconhece seu bebê como filho, assim como não se reconhece como mãe. Sendo contrária ao papel da maternidade ela vai contra uma das qualidades mais salientes do sexo feminino. No final da peça, quando Naoise e seus irmãos estão mortos, ela não consegue se identificar com seu filho. Relatando que não consegue ser capaz de olhar para seu bebê e não detestá-lo, pois, de acordo com ela ele a remete à morte e a ausência de Naoise. Deirdre entrega seu filho a Leabharcham, e segue para a morte. Conforme Woods declarou (2006, p.5), ele não desejava que Deirdre fosse amável, mas humana. Uma mulher em busca de se libertar das armaduras de uma sociedade opressora e que comete atos capazes de despertar um sentimento de cólera ao público da peça. Mas ela o faz tentando recriar uma imagem de mulher, sendo rebelde, contestadora e insubmissa.

Esta identidade indomável de Deirdre também pode ser notada na relação estabelecida entre ela e o rei Conor. No começo da peça, quando ainda é uma criança, Deirdre é convidada a corte do rei para um encontro. Ao invés de demonstrar aversão à figura de Conor, a princípio, Deirdre, ela ainda não sabe o que é um homem, experimenta a situação com maestria. A criança que está descobrindo o mundo se disponibiliza a tentar entender a figura

masculina e, talvez, fazendo-o ela pode acabar por se interessar pelo rei. Deirdre toma as rédeas da situação quando ela seduz o rei, guiando o jogo de sedução:

Conor coloca o colar nela, a senta em seu joelho, sente seus seios.
 CONOR : Como estas flores cresceram –
 Dos menores grãos que os olhos já puderam ver.
 DEIRDRE : Elas agradam ao rei?
 CONOR : O cheiro do trevo do campo agrada a abelha?
 DEIRDRE : Então agrade a flor assim como a abelha deve fazer – me beije.
Ele a beija, um pouco atrapalhado, quase grosseiramente.
 DEIRDRE : mais suavemente, mais suavemente.
 A abelha ao retirar o pólen ferroa a flor?
Ela o beija.
 CONOR : Se eu não soubesse juraria que você é mais velha –
 Mais uma mulher do que uma moça (p. 43).⁹⁹

Uma vez que ela nunca vira um homem antes, a menina tenta experimentar nos lábios de Conor o sexo masculino. Mas ela não permite que o rei lidere o jogo de sedução, e ela o conduz ensinando-o como deve beijá-la. No entanto, logo Deirdre percebe que o rei é velho e muito grosseiro para ela, e perde o interesse em seduzi-lo. A maestria com que Deirdre parece lidar com a situação assusta Conor por saber que ela ainda é só uma criança. A relação que Deirdre estabelece com Naoise e Conor, os dois homens de sua vida que lutam pelo seu amor, se desenvolve em oposição à tradição da submissão.

Se dedicar a cuidar de um homem e servi-lo são funções estreitamente conectadas com a identidade feminina. Servir seu companheiro e demonstrar dedicação nesta tarefa, de acordo com Gubar e Gilbert (1979, p. 24) não são só funções peculiares à figura da mulher anjo, mas, de um modo mais universal, são modos apropriados a uma genuína dama. Esta

⁹⁹ Conor puts the necklace on her, sits her on his knee, feels her breasts. /Conor: *How these flowers have grown – / From the smallest seedlings that eye could see. / Deirdre: Do they please the King? / Conor: Does the scent of meadow clover please the bee? /Deirdre: Then please the flower as the bee must do – / Kiss me. / He kisses her, a little awkwardly, almost roughly. / Deirdre: Gentler. Gentler. / Does the bee in taking pollen sting the flower? / She kisses him. / Conor: if I did not know better I'd swear you older – / More a woman than a maid.*

dedicação deve ser obedecida silenciosamente, sem que a mulher chame a atenção para si, demonstrando devoção e altruísmo.

Esta imagem não pode ser relacionada à personagem Deirdre, em Woods, pois ela se mostra, muitas vezes, interessada na dedicação que os homens demonstram ter por ela, e não o contrário. Ainda assim, ela, de modo algum, pode ser indicada por simbolizar a abnegação de seus desejos em detrimento dos de seu companheiro do sexo masculino. Ao contrário, ela tenta impor suas escolhas e o faz, pois é ciente do efeito estarrecedor que sua beleza provoca no sexo oposto. Assim, Deirdre é capaz de utilizar sua beleza em seu próprio benefício. Ao invés de ser escrava de seus encantamentos físicos, relacionados à maldição, ela articula suas ações de modo a se servir destes atributos para sua vantagem. Conforme já citado no capítulo II, “Deirdre não é só o símbolo de feminilidade e o direito de igualdade em um mundo dominado por machos, ela é o símbolo do espírito incansável que se recusa a aceitar a escravidão” (EICKHOFF, 2000, p. 19).

Além de se mostrar uma mulher determinada e independente da figura tradicionalmente opressiva masculina, Deirdre não é uma personagem de caráter humilde e submisso, também, quando lidando com a figura feminina. Ciente do caráter cruel de Ness e da aversão que a rainha nutre pela jovem, Deirdre devolve as afrontas expressas pela rainha. Há um embate de poderes entre elas. O encontro acontece quando Deirdre ainda é uma criança. Devido à maneira com que a menina lida com a rainha, é possível afirmar, que apesar de não ser uma batalha declarada, ao fim da cena Deirdre vence por não se deixar abater pelas acusações da rainha. A jovem menina responde com firmeza e a altura das ameaças de Ness:

*Deirdre anda para encontrar Ness. Não faz reverência quando a vê.
Leabharcham pode rondar, sem ser vista por Ness, assistindo a cena.
(...)*

DEIRDRE : Você é uma sereia?

NESS : É meu vestido, ou cabelo, que faz você pensar isso?
 DEIRDRE : Não, é porque você cheira a peixe.
As duas se encaram, cada uma tomando a medida da outra.
Ness puxa o cabelo de Deirdre.
 NESS : Isso te machuca?
 DEIRDRE : Não.
 Ness belisca fortemente o braço de Deirdre.
 NESS : Ou isso?
 DEIRDRE : Não.
 NESS : Eu poderia queimar sua mão no fogo.
 DEIRDRE : Eu posso segurar meu dedo numa chama de vela.
 Ness cutuca o canto do olho de Deirdre.
 NESS : Machucaria se eu arrancasse seu olho?
 DEIRDRE : Eu ainda teria o outro para ver.
 De qualquer modo, você não faria.
 O rei lhe mataria.
Ness acessa Deirdre novamente. Reconhece uma igual. Sorri. Procura por uma maneira de dominá-la (p. 31-32). ¹⁰⁰

Novamente, há uma inversão dos tradicionais papéis de anjo e monstro. O anjo que Deirdre de modo algum incorpora, mas que já foi a ela relacionado, geralmente encontra como empecilho às suas conquistas em outra figura semelhante, outra mulher que, neste caso, é representante da imagem do monstro. A diferença que ocorre na peça de Woods é que a personagem que deveria encarnar a mocinha, a vítima, da história não se enquadra dentro destes padrões.

Gubar e Gilbert (1979) defendem que a figura do monstro, exemplificada por elas como, entre outras, a madrasta de Branca de Neve, é inegavelmente mais ativa do que a donzela vitimada, no caso, a própria Branca de Neve. Porém, Woods tornou sua mocinha *empowered* o suficiente para embater tanto contra a supremacia do sexo masculino quanto à ameaça do sexo feminino. Assim, Deirdre se torna indomável, tão aterrorizante quanto sua

¹⁰⁰ Deirdre walks to meet Ness. Does not bow when she sees her. Leabharcham may hover, unseen by Ness, watching the scene./ (...) / DEIRDRE : *Are you a mermaid?* / NESS : *Is it my dress, or hair, that makes you wonder?* / DEIRDRE : *No, it's because you smell like a fish.* / The two stare at each other, each taking the other's measure. / Ness pulls Deirdre's hair. / NESS : *Does that hurt you?* / DEIRDRE : *No.* / Ness pinches Deirdre's arm sharply. / NESS : *or that?* / DEIRDRE : *No.* / NESS : *I could burn your hand in the fire.* / DEIRDRE : *I can hold my finger in a candle flame.* / Ness pokes at the corner of Deirdre's eye. / NESS : *Would it hurt if I put out your eye?* / DEIRDRE : *I'd still have the other one to watch with.* / *Anyway, you wouldn't do it: / The King would kill you.* / Ness sizes Deirdre up again. Recognizes an equal. Smiles. Searches for a way to subdue her.

correspondente Ness. Comparando as características do anjo e do monstro Gubar e Gilbert

(idem, p. 36) afirmam que

Como a lenda de Lilith mostra, e como psicanalistas a partir de Freud e Jung têm observado, muitas vezes mitos e contos de fadas atestam e também reforçam sentenças culturais com mais precisão do que textos literários mais sofisticados. Se a história de Lilith resume a gênese do monstro feminino em uma única útil parábola, o conto dos Grimm “A Branca de Neve” dramatiza a relação essencial mas equívoca entre a mulher-anjo e a mulher-monstro (...). “A Branca de Neve” que Walt Disney denominou “Branca de Neve e os Sete Anões”, deveria realmente ser chamada Branca de Neve e sua Maldosa Madrasta, pois a ação central do conto – de fato, sua única ação real – surge do relacionamento entre estas duas mulheres: uma clara, jovem, pálida, a outra tão clara quanto ela, mas mais velha, mais ameaçadora; uma é uma filha, a outra a mãe; uma é doce, ignorante, passiva, a outra habilidosa e ativa; uma um tipo de anjo, a outra uma inegável bruxa.¹⁰¹

Deirdre e Ness se assemelham, até certo ponto, com algumas das características pontuadas pelas autoras acima. No entanto, com relação à posse de poder, conferida, no caso da história dos irmãos Grimm, nas mãos da madrasta, em Woods, as duas mulheres dividem o domínio do desenvolvimento das ações. No caso, Deirdre compartilha mais com os traços peculiares da madrasta de Branca de Neve do que da doce donzela. Deirdre é tão ativa e habilidosa quanto Ness. As duas mulheres são detentoras de poder e demonstram isso nos seus relacionamentos com seus parceiros do sexo oposto.

As personagens que eram mulheres subordinadas e silenciadas na mitologia ganharam espaço e força na peça de Woods. Ness, personagem marginal no mito, se torna uma potente rainha que não mede esforços para proteger seu filho e se manter no domínio. Deirdre age

¹⁰¹ *As the legend of Lilith shows, and as psychoanalysts from Freud and Jung onward have observed, myths and fairy tales often both state and enforce culture's sentences with greater accuracy than more sophisticated literary texts. If Lilith's story summarizes the genesis of the female monster in a single useful parable, the Grimm tale of "Little Snow White" dramatizes the essential but equivocal relationship between the angel-woman and the monster-woman (...). "Little Snow White," which Walt Disney entitled "Snow White and the Seven Dwarves," should really be called Snow White and her Wicked Stepmother, for the central action of the tale – indeed, its only real action – arises from the relationship between these two women: the one fair, young, pale, the other just as fair, but older, fiercer; the one a daughter, the other a mother; the one sweet, ignorant, passive, the other both artful and active; the one a sort of angel, the other an undeniable witch.*

com perspicácia tirando vantagem de sua aparência para estabelecer seus desejos e conquistar sua independência. São mulheres com as quais o público pode se identificar por não simbolizarem categorias estanques, do bem ou do mal. São humanas, capazes de cometer erros e transparecer certo egoísmo, mas que não se deixam dominar, nem serem diminuídas pelo sexo oposto. Do mesmo modo se comporta a Deirdre em Synge. Dotada de uma aura mais emotiva e sensível, apesar de parecer frágil, na verdade, se mostra uma mulher poderosa e determinada a seguir em busca de seus sonhos e defender seu livre arbítrio. Estas são mulheres que se recusam a submissão imposta pela tradição machista e patriarcal. Ao manifestarem seus anseios e lutarem em busca de suas próprias escolhas, elas se utilizam do *empowerment*, tornando-se mulheres capazes e ativas.

O procedimento de tomada de poder requer que estas mulheres entrem em conflito e se confrontem com as figuras que, teoricamente, seriam os detentores do poder – o sexo masculino. Este é um processo, em que, no caso de *Deirdre of the Sorrows* e *A Cry from Heaven* há um aumento progressivo na capacitação da autoridade feminina de uma peça para outra. Sendo assim, vemos uma Deirdre mais contida, mas não menos *empowered*, em Synge, onde ela é a única personagem que simboliza o espírito feminino indomável, transitar para uma Deirdre em Woods que é mais ativa e fortalecida por dividir seu poder com outra mulher, Ness. No entanto, tanto em Synge quanto em Woods, o que se pode notar é a capacidade de agir das personagens femininas, em detrimento à manifestação da passividade inquestionável do mito. Desta maneira, as personagens femininas, tanto de Synge quanto de Woods, se utilizam do conceito da agência. De acordo com Thomas Bonnici (2007, p. 18) a agência é um conceito advindo da

teoria feminista e em todas as teorias referentes ao oprimido, a agência é a capacidade de agir sobre as circunstâncias históricas e sobre os eventos ou

com a própria autonomia ou na medida em que o campo ideológico em que se opera potencializa as atividades da pessoa. O antônimo é a tradição de passividade, comodismo, e impotência diante do patriarcalismo.

Ao invés de se enxergarem como impotentes, como ocorre no mito, Deirdre, Ness e Leabharcham se utilizam da agência para lutar pelo seu espaço. Questionando a figura masculina e aplicando seu poder sobre eles, elas são mulheres que podem servir de modelo para tantas outras. Mesmo vivendo em uma sociedade patriarcal, elas não se rendem ao sistema e, utilizando de seus talentos, conquistam o direito de redefinirem sua identidade. Estas são personagens dotadas de autoestima e autoafirmação, que, embora criadas a partir da caneta masculina não são diminuídas nem têm suas vozes silenciadas. São mulheres *empowered*, dotadas de presença e determinação que não se deixam influenciar pelas forças autoritárias masculinas, mas escrevem sua história na peça a partir de suas próprias vozes. São simbolizadas pelo grito que ecoa desde o título de *A Cry from Heaven* e que nunca mais se extingue.

6. CONCLUSÃO

Nesta dissertação, nos objetivamos a analisar caracterização feminina no mito irlandês de Deirdre, também conhecido como *The Exile of the Sons of Uisliu*, nas peças *Deirdre of the Sorrows* (1910), de John M. Synge e *A Cry from Heaven* (2005), de Vincent Woods. Por meio da análise comparativa, com a tradução e as peças, a pesquisa se empenhou em investigar qual tipo de papel feminino, e de mulher, os dramaturgos escolheram representar, principalmente, tendo em mente a personagem protagonista da antiga história, Deirdre.

Durante a modernidade irlandesa, ou seja, na virada de século XIX para XX, artistas como W.B. Yeats, John M. Synge, Sean O'Casey, entre outros, se engajaram em um movimento histórico-sócio-político e cultural de valorização da cultura irlandesa por meio do resgate de antigas histórias, mitos e folclore Celta, a este movimento deu o nome de *Irish Revival*. Sendo assim, uma das histórias que obtiveram destaque por ter tido um relevante número de adaptações, principalmente para o teatro, foi, justamente, *The Exile of the Sons of Uisliu*. No entanto, os dramaturgos do *Revival* preferiram destacar a figura de Deirdre, renomeando o mito a partir da personagem feminina.

Apesar das recorrentes adaptações do mito de Deirdre durante o *Revival*, alguns críticos, como Doyle (1999) e Mercier (1987) são unânimes em afirmar que muitos destes dramaturgos responsáveis por reavivar a personagem Deirdre, em suas peças, remodelaram a personalidade da trágica heroína; assim, ela acabou perdendo muito de seu espírito obstinado. Neste sentido, Deirdre teria sido reencarnada, no teatro, como uma figura mais lamentosa, sendo caracterizada como a mulher em perigo que deve ser salva por um bravo guerreiro.

A tradução utilizada, na pesquisa, para se estabelecer a comparação entre as peças foi a de Thomas Kinsella, *Exile of the Sons of Uisliu* (1969). Nela, pôde-se notar, de fato, uma

Deirdre lamentosa que se submete a figura masculina e quase não ouvimos a sua voz. A única personagem feminina além da protagonista é sua mãe de criação, Lavarcham. Uma satirista que parece ser de idade avançada, apenas se manifesta ao revelar para Deirdre sobre o paradeiro de Naoise. De acordo com o que afirmam Doyle e Mercier, a Deirdre, nesta tradução, é uma mulher que não pode ser caracterizada como indomável ou poderosa. Ela cumpre sua função de fugir com Naoise, mas pouco ouvimos sua voz e percebemos suas ações ao decorrer da história.

A escolha de *Deirdre of the Sorrows* foi feita devido ao fato de que críticos como Doyle (1999) e Kiberd (apud Straín 2006) incluíram a peça de Synge no grupo de adaptações que tendiam a focalizar a coragem e o papel heroico do guerreiro nacional, em Naoise, ao invés de enfatizar a natureza indomável de Deirdre. Por outro lado, a peça de Vincent Woods, *A Cry from Heaven*, é referida por críticos, como Straín (2006) por colocar em primeiro plano a figura feminina, não só em Deirdre, mas como Lavarcham e Ness, em detrimento do rei Conor e do guerreiro Naoise.

Nossa análise buscou averiguar se, realmente, este estereótipo feminino de passividade ocorre nas personagens femininas em Synge; enquanto em Woods as mulheres teriam sido incorporadas como figuras dominadoras. Simbolizando, assim o poder feminino que se impõe sobre a força masculina. Neste sentido, a pesquisa fez uso de um termo advindo das teorias sobre poder, ou seja, o *empowerment*. A personagem Deirdre teve seu caráter rebelde moldado por dramaturgos do *Revival*, e depois resgatado por Woods, seria possível afirmar que este proporcionou mais poder às suas personagens femininas. No entanto, notou-se que, apesar da personagem Deirdre ser caracterizada por Synge como uma mulher contida, sensível e delicada, isto talvez tenha feito algumas pessoas interpreta-la como sendo a encarnação da mulher passiva e subordinada, por detrás desta aura dócil existe uma jovem

determinada, sedutora em busca de conquistar a possibilidade de ser dona de sua vida e suas escolhas.

Para que a discussão acerca da identidade feminina pudesse se desenvolver, foi necessário apresentar, sucintamente, parte da história da mulher e de sua luta em busca de mais independência e oportunidades em um mundo que, durante tanto tempo foi dominado pelo poder masculino. O feminismo e os movimentos que se desencadearam a partir dele possibilitou que a mulher começasse a pronunciar seus anseios e fosse ouvida. Neste sentido, a definição de ‘ser mulher’ se tornou um projeto. Tendo como bases a teoria que nascia acerca da relação entre os gêneros e a divisão desigual de poder que se estabelecia entre eles, Simone de Beauvoir escreveu *The Second Sex* (1949). Na obra, a escritora francesa buscava definir o que é ser mulher. Uma vez que o a humanidade era relacionada ao sexo masculino, o que se pode notar a partir das associações entre os substantivos comuns da língua homem-humanidade. Ser homem significava ser o Absoluto, ou o Supremo, como ela informara. Ser mulher, por sua vez, significaria ser o Outro, o não-sujeito. A mulher se definiria, assim, a partir do sexo masculino e não a partir do modo com que elas se enxergavam.

Corroborando para este argumento, Gilbert e Gubar escreverem *The Madwoman in the Attic* (1979), no qual as escritoras defendem que a caracterização feminina na literatura de autoria masculina tendia a ser feita de modo a exibir dois únicos estereótipos, o da ‘mulher anjo’, que elas resgataram a partir da imagem do ‘anjo do quarto’ de Virginia Woolf (1957), ou o da mulher monstro. A mulher deveria ser vista como uma figura passiva, obediente e subordinada, caso contrário, ela era relacionada à rebeldia, crueldade e extravagância incitadas pela imagem da louca no sótão. Sendo assim, Gubar e Gilbert defendiam que a mulher deveria morta na literatura, neste caso, a mulher conforme os moldes definidos pela autoria masculina. Dessa forma, as escritoras poderiam ser livres para redefinir a figura

feminina na arte. Mesmo assim, elas acreditavam que haviam escritoras como Emily Brönte e Emily Dickinson que construíam personagens similares as figuras do anjo e do monstro, mas que as apresentavam com sutis críticas ao patriarcalismo.

A necessidade de se redefinir como sujeito era o que Beauvoir também defendia. A filósofa francesa pensava que se as mulheres foram definidas como o Outro é porque elas se permitiram ser o Outro. Assim, seria necessário um esforço coletivo em se reestabelecer a identidade feminina, a partir, agora, do ponto de vista das mulheres.

Quando Deirdre, em Synge, confronta o rei Conor, não aceitando se casar com ele, declarando abertamente a falta de interesse em se tornar a rainha de Emain e de, na verdade, desejar um parceiro mais parecido com ela, a jovem enfrenta o poder supremo e absoluto do rei. Conor é simboliza a imposição do poder autoritário imperioso que deseja submeter suas próprias convicções a um grupo de pessoas. De acordo com a teoria do *empowerment*, pode-se entender que o rei tenta sujeitar o outro ao seu *power over*. *Power over*, ou poder sobre, se trata do empenho de um agente tentar submeter o outro a fazer, pensar ou agir de acordo com suas convicções. É o poder autoritário que uma pessoa pode tentar estabelecer sobre a vida de outra. No entanto, a jovem não aceita ser comandada. Ela utiliza seu *power within*, ou poder de dentro. Fazendo uso de sua autoestima, reconhecendo suas experiências e como o poder opera em sua vida, Deirdre não se deixa influenciar pela persuasão e grandiosidade da posição do rei, se liberta das amarras do patriarcalismo e decide seguir seu próprio caminho. Neste sentido, entendemos que a personagem feminina de Synge longe de ser uma mulher lamentosa e passiva, ela se mostra uma mulher *empowered*, ou seja, *empowered*.

A teoria do *empowerment* se desenvolveu, principalmente durante o século XX, a partir das demandas, de grupos minoritários, por maior participação social. Os movimentos do *black power* e o feminismo se utilizaram do conceito na luta em busca de uma sociedade

mais democrática e igualitária. Destemodo, *empowerment*, ou empoderamento, é a habilidade do indivíduo de se enxergar como capaz de mudar sua situação. Sadan (1997) entende que *empowerment* se trata da transição de um estado passivo onde o indivíduo se vê impotente para uma realidade onde ele é capaz de manifestar certo controle sobre sua própria vida e suas escolhas. Esta transição ocorre quando a pessoa utiliza sua autoconfiança e autocontrole, refletindo-os na habilidade em se lidar com os outros, na capacidade de se cooperar com as frustrações e na luta para empenhar suas decisões.

Deirdre, em Synge, opera de acordo com sua realidade, fazendo uso da sua aparência física para ir em busca de sua felicidade. Sua mãe de criação, Lavarcham, também é uma mulher empoderada. Lavarcham, que no mito era uma mulher subordinada à figura masculina e silenciada, em Synge, defende suas opiniões. Sendo contrária ao casamento do rei com Deirdre, ela não mede esforços em abrir os olhos de Conor na tentativa que ele perceba a incoerência do casamento entre um homem velho como ele e uma jovem como Deirdre. Lavarcham e Deirdre enfrentam a supremacia do poder masculino e defendem suas ideias, seus desejos e suas escolhas.

O mesmo ocorre na peça de Woods. Em *A Cry from Heaven*, Woods (2006, p.5) atestou que realmente era seu objetivo criar personagens femininas que demonstrassem poder por meio de sua política sexual. Lavarcham, Ness e Deirdre são mulheres que reconhecem sua sexualidade e se utilizam dela como forma de domar o sexo oposto. Lavarcham, casada com Cathach, declara sua insatisfação sexual, acusa seu marido de ter relações homossexuais e demanda explicações sobre sua aparente ausência. Ness, a rainha e mãe de Conor, se mostra consciente de seu poder. Ela é uma das principais desencadeadora das ações na peça. A forma com que lida com seu marido e a influência sob seu filho são provas de que, em Woods, o poder se encontra nas mãos da mulher.

A única personagem mais *empowered* que Ness, em *A Cry from Heaven*, é Deirdre.

Como demonstramos, a jovem é bastante ousada, determinada e não parece se enquadrar nos moldes tradicionais aos quais uma mulher, ou uma dama, deveriam obedecer. Deirdre não se sente confortável com afazeres domésticos, para ela costurar é uma das tristezas femininas, e não aceita seu papel materno. A jovem se mostra agente, principalmente, quando seduz Naoise, pela primeira vez. Fingindo estar com o tornozelo quebrado e emitindo um choro similar ao de um veado, ela chama a atenção do guerreiro. Ao vê-la, Naoise fica tão encantado com sua beleza que mal consegue distinguir entre realidade e fantasia. Neste momento, Deirdre o corta, marcando seu pretendente na pele. A partir daí, ela transita da posição de vítima, que está ferida e chorosa, para o de agente da situação. Ela se declara a caçadora, colocando Naoise na posição de presa. Ao fim, ela o morde finalizando o bote.

Longe de serem a incorporação dos estereótipos de ‘anjo’ ou ‘monstro’ as mulheres nas peças de Synge e Woods são figuras femininas complexas. Elas não podem ser enquadradas no padrão da pureza e passividade, mas, também, a rebeldia que emanam quando elas enfrentam a supremacia imposta pelo sexo masculino não as associam como a figuração da loucura e da aberração. As mulheres em *Deirdre of the Sorrows* e *A Cry from Heaven* constroem um novo tipo de identidade feminina na literatura e dramaturgia irlandesa. De acordo com o proposto por Beauvoir (1949), elas se libertam das amarras edificadas pelas mãos masculinas e buscam uma nova forma de se identificar. É a redefinição do ser mulher, que ocorre, de fato, a partir da criação masculina, mas que não aceita as condições e definições advindas do patriarcalismo. São exemplos de luta pela independência feminina e de como, mesmo sendo relegadas à tradição da opressiva, as mulheres podem se enxergar como capazes, buscando forças dentro de si mesmas. São mulheres *empowered* em um

mundo criado por homens e para homens. Elas não se submetem, ao contrário, exigem seu espaço e não esperam que ele lhe seja dado como uma dádiva.

BIBLIOGRAFIA

- ABRANTES, E. *Marcas celtas na literatura irlandesa contemporânea* (em House of Splendid Isolation de Edna O'Brien), 2010. Disponível em: <http://www.casadosino.com.br/producao/modulo1/elisa/>. Acessado em 12 de janeiro de 2011.
- ALVES, B. M.; PITANGUY, J. *O que é feminismo*. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985.
- BASTOS, B. K. X. *Dramatizing Deirdre*. Comunicação proferida na Conferência Internacional da IASIL, Maynooth 2010, ainda inédita.
- BEAUVOIR, S. *The Second Sex*. London: Vintage Classics, 1949.
- BIRMINGHAM, G. A. The Literary Movement in Ireland. In: _____. *Irish Writing in the Twentieth Century: A Reader*. PIERCE, D. (Ed.). Cork: Cork University Press, 2000. p. 77-83.
- BONNICI, T. *Teoria e crítica literária feminista: Conceitos e Tendências*. Maringá: Eduem, 2007.
- CASCUDO, C. L. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro. Ministério da educação e cultura, 1962.
- CARLSON, M. *Teorias do Teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CAVE, R. A. The Dangers and Difficulties of Dramatising the Lives of Deirdre and Grania. In: _____. *Perspectives on Irish Drama and Theatre*. GENET, J.; CAVE, R. A. (Eds.). Gerrards Cross: Colin Smythe, 1991. p. 2-16.
- CONFORTIN, H. Discurso e gênero: a mulher em foco. In: _____. LUCENA, G. M. I. (Org.) *Representações do feminino*. Campinas-SP: Editora Átomo, 2003.
- COTTER, E. M. *The Deirdre Theme in Anglo-Irish Literature*. Dissertação de Ph.D. Universidade da Califórnia, Los Angeles, 1967.
- DIAS, M. O. L. da S. Teoria e método dos estudos feministas: perspectiva histórica e hermenêutica do cotidiano. In: _____. *Uma questão de gênero*. COSTA, A. de O.; BRUSCHINI, C. (Org.) Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. p. 39-53.
- DOYLE, M. E. A Spindle for Battle: Feminism, Myth, and the Woman-Nation in Irish Revival Drama. *Theatre Journal*. The Johns Hopkins University Press. Vol. 51, n. 1, p. 33-46, 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25068622>. Acessado em: 12/03/2010.

- EAMONN, J. (Ed.) *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Dublin: Carysfort Press, 2000.
- EICKHOFF, R. L. *The Sorrows: A Grand Retelling of the Three Sorrows – Book III of the Ulster Cycle*. New York: Forge, 2000.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Aspectos do mito*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1963.
- ESSLIN, M. *Uma Anatomia do Drama*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1976.
- FERNANDES, G. M. O pós-modernismo. In: _____. *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. Org. Maringá: Eduem, 2009.
- FOSTER, R. *The Oxford Illustrated History of Ireland*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- GALVÃO, W. N. *A donzela guerreira — um estudo de gênero*. São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 1998.
- GREENE, D. *Synge's unfinished Deirdre*. PMLA, Vol. 63, n. 4, Dec., 1948, p. 1314-1321. Published by Modern Language Association. Disponível em: www.jstor.org/stable/459618.
Acessado em 29/04/2011.
- GILBERT, S. M.; GUBAR, S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- GOODMAN, L. *Literature and Gender*. London: The Open University, 1999.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: SP&A, 1999.
- HOLLANDA, H. B. Feminismos em tempos modernos. In: _____. *Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HYDE, D. The Necessity for De-Anglicizing Ireland. In: _____. *Irish Writing in the Twentieth Century: A Reader*. PIERCE, D. (Ed.). Cork: Cork University Press, 2000. p. 02-13.
- JAUSS, H. R. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: _____. *Histórias de literatura*. OLINTO, H. K. (Org.). São Paulo: Ed. Ática, 1996. 1ª ed: 1978. p. 47-100.

- JONES, R. John Millington Synge (1871-1909). In: _____. *Irish Playwrights, 1880-1995*. A research and Production Sourcebook. Eds. SCHRANK, B.; DEMASTES, W.W. Westport: Greenwood Press 1997. p. 357-366.
- KELLEHER, M; O'LEARY, P. (Ed.) *The Cambridge History of Irish Literature*. V2: 1890-2000. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- KIBERD, D. Irish Literature and Irish History. In: _____. FOSTER, R. (Ed.) *The Illustrated History of Ireland*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- _____. Literature and Politics. In: _____. KELLEHER, M; O'LEARY, P. (Ed.) *The Cambridge History of Irish Literature*. V2. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- _____. *Inventing Ireland – the literature of the modern nation*. Great Britain: Vintage, 1995.
- _____. *Irish Classics*. London: Mackays of Chatham, 2000.
- _____. *Synge and the Irish Language*. 2 ed. London: Macmillan, 1993.
- KINSELLA, T. *The Táin: From the Irish Epic Táin Bó Cuailnge*. New York: Oxford University Press, 1969.
- LEBRUN, G. *O que é poder*. Tradução: Renato Janine Ribeiro; Silvia Lara. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- LUCENA, G. M. I. (Org.) *Representações do feminino*. Campinas-SP: Editora Átomo, 2003.
- LYDON, J. *The Making of Ireland: from ancient times to the present*. New York: Routledge, 1998, p. 1-35.
- MÁIRE; O'BRIEN, C. C. *A Concise History of Ireland*. London: Thames and Hudson, 1972.
- MATTELART, A.; NEVEU, E. Os anos de Birmingham (1964-1980) – A primavera dos estudos culturais. In: _____. *Introdução aos estudos culturais*. Trad. Marcos Maciolino. São Paulo: Parábola Editorial, 2004. p. 55-93.
- McCANA, P. Early and Middle Irish Literature (c.600-c.1600). In: _____. DEANE, S. (Ed.). *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Vol. I, II, III. Derry: Field Day Publications, 1991.
- McDONALD, M. Classics as Celtic Firebrand: Greek Tragedy, Irish Playwrights and Colonialism. In: _____. *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. JORDAN, E. (Ed.). Dublin: Carysfort Press, 2000. p. 16-26.
- MOLINIER, P.; LANG, D. W. Feminilidade, masculinidade, virilidade. . In: _____. *Dicionário Crítico do Feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 101-106.

- MOREIRA, N. M. B. *A condição feminina em Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. 1998. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, 1998.
- MURPHY, M. D.; MACKILLOP, J. *An Irish Literature Reader – Poetry, Prose, Drama*. New York: Syracuse, 2006.
- MURRAY, C. *Twentieth-century Irish Drama – Mirror up to nation*. Manchester: Manchester U. P., 1997.
- O'BRIEN, H. *A Cry from Heaven – Vincent Woods*. Culture Vulture.net: Choice for the Cognoscenti. Dublin, 2005. Disponível em: <http://www.culturevulture.net/Theater/CryfromHeaven.htm>. Acessado em: agosto/ 2009.
- OXAAL, Z.; BADEN, S. *Gender and Empowerment: Definitions, Approaches and Implications for Policy*. Brighton: BRIDGE, 1997.
- PASCOLATI, S. A. V. Operadores de leitura do texto dramático. In: _____. *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. Org. Maringá: Eduem, 2009.
- PIRES, V. L. A identidade do sujeito feminino: uma leitura das desigualdades. In: _____. LUCENA, G. M. I. (Org.) *Representações do feminino*. Campinas-SP: Editora Átomo, 2003.
- PREGUEIRO, A. M. Q. *A voz das mulheres nas peças de Synge: ponto e contraponto na realidade irlandesa*. Dissertação de Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Inglesas da Universidade do Minho. Braga: 2005. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/3960/1/TESE%2028.pdf>. Acessado em: 19 de janeiro de 2011.
- RAMOS, M. C. T. A paideia machadiana nas *Memórias Póstumas*: de Aquiles a Brás Cubas. *Itinerários*, Araraquara, n. 29, p. 271-285, jul./dez. 2009.
- RODRIGUES, A. D. E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia, 2010. CEIA, C. (Org.). Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1546&Itemid=2. Acesso em 11 de janeiro de 2011.
- SADAN, E. *Empowerment and Community Practice*. Trad. Richard Flantz. Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad Publishers, 1997. Disponível em: www.mpow.org. Acessado em: 15 de maio de 2010.

- SADDLEMYER, A. *The Collected Letters of John Millington Synge – Volume Two / 1907-1909*. London: Oxford University Press, 1984.
- SAKAUCHI, Futoshi. *Vincent Woods's "A Cry from Heaven" and W.B. Yeats's "Deirdre"*. Disponível em: <<http://dspace.wul.waseda.ac.jp/dspace/bitstream/2065/26922/1/002.pdf>>. Acesso em maio, 2009.
- SAMOYAULT, T. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 1968.
- SARCEY, R. M. Poder(es). Tradução: Naira Pinheiro. In: _____. *Dicionário Crítico do Feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 183-188.
- SCHWEBEL, D. F. Movimentos Feministas. In: _____. *Dicionário Crítico do Feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009. P. 144-149.
- SIMPSON, J.A.; WEINER, E. S. C.; *The Oxford English Dictionary: Second Edition*. Vol. V e XX. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: _____. *Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SYNGE, J. M. *Collected Plays*. London: Penguin Books, 1952.
- TALLONE, G. *A Voice from Beyond*. The Story of the Deirdre Story. Comunicação proferida na Conferência Internacional da IASIL, Maynooth 2010, ainda não publicada.
- ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: _____. *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. Org. Maringá: Eduem, 2009.
- WICKSTROM, G. M. *The Deirdre Plays of AE, Yeats, and Synge: Patterns of Irish Exile*. Dissertação de Ph.D. Stanford University, 1969.
- WOODS, V. *A Cry From Heaven*. London: Methuen Drama, 2005.
- _____. Interviewing Vincent Woods. [Novembro, 2008]. Entrevistadora: Beatriz K. X. Bastos. Transcrição de Peter J. Harris. *ABEI Journal – The Brazilian Journal of Irish Studies*. No. 10. p. 111 -127.
- _____. *Working with Words: An interview with Vincent Woods*. [2006].
- Entrevistadora: Margaret Stráin. Disponível em: <http://www.technorhetoric.net/11.2/interviews/Woods-interview-KAIROS-11-2.pdf>.
- Acessado em: 10 de agosto de 2009.
- WOOLF, V. *A Room of One's Own*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1957.

YEATS, W. B. The Literary Movement in Ireland. From Lady Gregory (Ed.), *Ideals in Ireland* (1901). In: _____. *Irish Writing in the Twentieth Century: A Reader*. PIERCE, D. (Ed.). Cork: Cork University Press, 2000. p. 38-44.