



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Letras**

**O FOLCLÓRICO E O POLÍTICO NO TEATRO DE YEATS: ESTÉTICA
ROMÂNTICA E NACIONALISMO EM *THE COUNTESS CATHLEEN***

Bruno Rafael de Lima Vieira

João Pessoa, PB
Agosto
2015

Bruno Rafael de Lima Vieira

**O FOLCLÓRICO E O POLÍTICO NO TEATRO DE YEATS: ESTÉTICA
ROMÂNTICA E NACIONALISMO EM *THE COUNTESS CATHLEEN***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade.

Orientadora: Prof^ª. Dr^a Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo

João Pessoa, PB

Agosto
2015

V658f Vieira, Bruno Rafael de Lima.
 O folclórico e o político no teatro de Yeats: estética
 romântica e nacionalismo em *The Countess Cathleen* / Bruno
 Rafael de Lima Vieira.- João Pessoa, 2015.
 254f. : il.
 Orientadora: Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo
 Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA
 1. Yeats, William Butler, 1865-1939 - crítica e interpretação.
 2. Literatura e cultura. 3. Literatura irlandesa. 4. Nacionalismo
 irlandês. 5. Folclore Celta. 6. *The Countess Cathleen*.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

Banca Examinadora

Prof^a Dr^a Sandra Luna Amélia Cirne de Azevedo
(Orientadora)
UEPB

Prof^a Dr^a Rosângela Neres Araújo da Silva
(1^a Examinador)
UEPB

Prof Dr Michael Harold Smith
(2^o Examinador)
UEPB

Prof^a Dr^a. Lucia Fátima Fernandes Nobre
(3^a Examinadora)
UEPB

João Pessoa, 28 de agosto de 2015

“First we feel. Then we fall.”
James Joyce, *Finnegans Wake*

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora, Professora Sandra Luna, pelas suas considerações sempre intensas, responsáveis e minuciosas. Por suas orientações e correções rigorosas, mas que contribuíram imensamente para que a pesquisa pudesse ser levada adiante. Ficará eternamente comigo, o apreço, a energia, a amabilidade de alguém que contribuiu de maneira profunda para meu amadurecimento acadêmico.

Aos meus pais, pessoas que mais amo nessa vida, fica aqui meus infinitos agradecimentos por acreditarem em minha capacidade e estarem sempre ao meu lado mesmo nos momentos em que precisei me silenciar para alcançar o que eu desejava. Obrigado, pelo amor incondicional.

À minha irmã, Karol, agradeço por sempre acreditar em mim, dividir momentos doces e amargos. Além disso, não poderia deixar de externar um sincero agradecimento pelas inúmeras caronas, idas e vindas do dia a dia em que tecemos tantos planos e sonhos. Ao fim, chegaremos “lá”.

À minha amada tia Socorro, mulher que admiro e amo pela sua garra, firmeza inabalável, queria agradecer pelas conversas intensas, sempre vivas, cheias de risadas e energia que me faziam acalmar a mente depois de um longo dia de estudo.

Aos meus amigos de mais de uma década, Jennyfer, Mayara, Aline, Ludmila, João, Jorge, Juliana, que me suportam diariamente, mesmo com minha imensa (e eterna) rabugice, gostaria de agradecer pela sólida amizade e companheirismo, mesmo com a distância física, mas não sentimental.

A Cairo, Thalita e Leonardo, por terem se tornado tão importantes, primeiro no meio acadêmico, ainda na graduação, mas que aos poucos romperam as barreiras da Universidade e se tornaram amigos que levarei comigo para toda a vida, meus sinceros agradecimentos. Queria ainda agradecer a Janile, companheira do mestrado, com quem compartilhei as dores e emoções da pesquisa. Mesmo nos momentos mais vultosos, achamos em meio à poeira uma piada pronta para nos fazer rir, tentando sempre a um alívio cômico necessário para tornar a vida mais leve.

Aos meus amigos, de maneira geral, desde os mais antigos aos mais novos, pela paciência e compreensão nos momentos em que não pude estar com vocês. Agradeço o companheirismo e carinho.

A todos aqueles professores que me ajudaram ao longo dessa caminhada acadêmica e foram, de alguma forma, meu espelho, como: Maria Luiza Teixeira Batista, Michael Harold Smith, Ribamar Castro, Lúcia Nobre, Ana Adelaide Peixoto Tavares, dentre outros. Além disso, queria agradecer, em especial, à Professora Nadilza Martins De Barros Moreira por ceder, quando essa pesquisa ainda tomava forma, um material riquíssimo e grandioso em literatura irlandesa.

A Rosilene Marafon, funcionária do PPGL, pela sua eficiência e predisposição em sempre ajudar.

Por fim, ao CNPq pelo custeio da pesquisa.

RESUMO

Pesadas correntes mantinham a Irlanda presa ao sistema colonial inglês. Durante setecentos anos, os irlandeses lutaram por sua independência política, militar, financeira e religiosa. Os nacionalistas, resultado do processo de busca pela soberania, idealizaram nas raízes históricas do país as armas necessárias para que seu projeto nacional tivesse êxito. Esse caminho, porém, perpassava pelos Celtas, povo que se tornou para o movimento nacionalista o espírito da nação. Sendo assim, os mitos, os contos e as lendas folclóricas ancestrais gaulesas foram revividas. A literatura se tornou um dos pilares mais importantes no projeto de independência da Irlanda. William Butler Yeats (1865-1939) funda a Renascença Celta que ficou caracterizada como um grupo que começou de forma concisa a representação do povo irlandês, dando ênfase à herança céltica na cultura através da dramaturgia. Com isso, Yeats escreve *The Countess Cathleen*, peça do dramaturgo que inaugura a Renascença Celta e o *Abbey Theater*, na Irlanda. A trama encena os conflitos de uma comunidade devastada pela fome. Centralizada em uma personagem heróica, a Condessa Cathleen, a ação desenvolve-se como apelo ao sacrifício nacionalista. Ao ofertar sua alma em prol dos camponeses, Cathleen evoca mitos pagãos e cristãos, numa trama que mimetiza fatos históricos e ideais políticos. Diante desse cenário, nosso trabalho teve como proposta investigar a construção de Cathleen enquanto heroína irlandesa e como os contos folclóricos Celtas foram utilizados por Yeats nesse processo de aprendizado da personagem central da peça durante a ação. Para isso, nos voltamos a teóricos como Propp (1984), Sperber (2009), Campbell (2007), Bettelheim (2012). Devido à estética Romântica que reveste a trama de Yeats, tivemos ainda que fazer uma análise histórica e teórica dos principais pontos Romantismo, principalmente o movimento que reviveu no século XIX os valores e sentimentos medievais através do *Medieval Revival*. A análise constrói-se, como uma literatura simbólica e alegórica refletindo, respectivamente, o débito da obra ao folclore Celta e ao propósito político da luta nacionalista travada por Yeats.

Palavras-Chaves: Literatura Irlandesa, Nacionalismo irlandês, Romantismo, Folclore Celta, Yeats, *The Countess Cathleen*

ABSTRACT

Heavy chains had been keeping Ireland attached to the English colonial system. During seven hundred years, Ireland had been fighting for its political, military, financial and religious independence. The nationalists, arising from the process of seeking for sovereignty, had idealized on the historical roots and on the necessary weaponry for their national project to succeed. This path, nonetheless, pervaded the Celts, the people that became the nation's spirit for the national movement. Thus, the myths, tales and ancient Gaulish folk tales were freshened. Literature became one of the most important pillars for Ireland's independence enterprise. William Butler Yeats (1865-1939) founds the *Celtic Twilight* characterized by a group that started, in short, the presentation of the Irish people, by emphasizing to the Celtic inheritance over culture through drama. By this time, Yeats writes *The Countess Cathleen*, a play that opens both *Celtic Twilight* and *Abbey Theater*, in Ireland. The plot presents the conflicts of a community devastated by starvation. It spins around a heroic character, Countess Cathleen, the action evolves with the appeal for the nationalist sacrifice. By offering her soul towards the country people, Cathleen evokes pagan and Christian myths, in a plot that inspires historical facts and political ideals. In this scenario, our work has for its purpose to investigate the building of Cathleen as an Irish heroine, and the folkloric tales used by Yeats during this learning process of this main character for the play, during the action. For this, we turn to theorists like Propp (1984), Sperber (2009), Campbell (2007), Bettelheim (2012). Due to the Romantic aesthetics overlaid Yeats's plot, we also had to carry a historical and theoretical analysis on Romantic movement main aspects, especially the movement that brought to life medieval feelings through the Medieval Revival during the nineteenth century. The analysis is built as symbolic and allegorical literature reflecting, respectively, the engagement of the work to the Celtic folklore and the political purpose of the nationalist struggle waged by Yeats.

Key Words: Irish Literature, Irish Nationalism, Romanticism, Celtic Folklore, Yeats, *The Countess Cathleen*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>The Book of Kells</i>	25
Figura 2 - Divisão do poder na Irlanda em 1450	34
Figura 3 - Emigrantes deixando Cork indo para Liverpool. Martin (2001, p. 225)	49
Figura 4 - Números de imigrantes por ano na Irlanda de 1851 à 1911	50
Figura 5 - <i>Éire</i>	57
Figura 6 - Redução da língua Gaélica.	58
Figura 7 - Monomito	105
Figura 8 - Maud Gonne	125
Figura 9 - Símbolo da <i>Theosophical Society</i>	128
Figura 10 - Primeira capa de <i>The Countess Kathleen and Various Legends and Lyrics</i> , 1892.	146
Figura 11 - Pôster da primeira noite de encenação de <i>Kathleen ni Houlihan</i> (1904) – <i>National Library of England</i>	147
Figura 12 - Saltério	149
Figura 13 - Partitura para ajudar no falar lírico de <i>The Countess Cathleen</i> . Fonte: <i>Ideas of Good and Evil</i> . Yeats (1923).	150
Figura 14 - Performance de <i>The Countess Cathleen</i> , em 1899.	154

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Redução da Produção de Batatas (1844-1847)

48

SÚMARIO

Introdução	13
CAPÍTULO 1: <i>Cenários Da Irlanda: Religião, Política e Literatura na Construção do Nacionalismo.</i>	21
1. A Formação do Caleidoscópio Cultural Irlandês: Mitologia e Civilização Celta	21
2. Setecentos Anos De Colonização: A Chegada dos Normandos	30
3. A Ascensão Tudor e o Protestantismo da Irlanda	36
4. A Grande Fome: Dor e Diáspora Irlandesa	45
5. O Nacionalismo Literário do Pós-Fome	53
6. O Alvorecer Dos Palcos Irlandeses: Teatro e Nacionalismo	60
CAPÍTULO 2: <i>O Tear Romântico no Entrelaço das Tradições</i>	66
1. O Romantismo como Expoente Literário	66
2. Romantismo Medieval	70
3. O Romantismo Nacionalista Irlandês	77
4. Teatro Romântico: um Teatro Folclórico	81
5. Reerguendo Estruturas: A Estética e os Temas Medievais no Teatro Romântico	85
6. O Folclore como Gênese Literário	89
6.1 A Manutenção da Vida com os Contos de Fadas	95
6.2 O Mal e os Monstros Ascendem nos Contos de Fadas	100
6.3 A Trajetória Pelos Limiares do Herói dos Contos de Fadas	103
6.4 Algumas Características Importantes dos Contos de Fadas	108
6.5 O Mito aos Olhos da Literatura	110
6.6 Encontros e Desencontros dos Mitos e Contos de Fadas	113
7. Os Limites Moevidos dos Símbolos e Alegorias	116
Capítulo 3: <i>As Influências Pessoais de Yeats</i>	121

1. As Musas Literárias de Yeats	121
2. Ocultismo, Magia e Espiritismo: A Visão Religiosa de Yeats	127
3. Yeats entre Símbolos Pessoais e do Passado Irlandês	133
4. Yeats, o Folclórico e o Político como Influência	138
5. Encenações e Reações: <i>The Countess Cathleen</i>	152
6. Anos Finais: O Pôr Do Sol Do Império	162
Capítulo 4: Romantismo e Nacionalismo de Yeats: o Folclórico e o Político em <i>The Countess Cathleen</i>	165
1. A Genesis e o Enredo de <i>The Countess Cathleen</i>	165
2. A Estrada Real dos Sonhos e Fantasia: Cathleen no Universo dos Contos de Fadas	169
3. A Ascensão do Mal	173
4. O Mercado das Almas	186
5. Fome: Ficção e Realidade	196
6. Cathleen e o Relembrar Dos Deuses: A Iniciação De Uma Heroína	203
7. Aleel e o Costurar Da Heroína Através Do Folclore	209
8. As História de Aleel: do Irreal ao Real	215
9. O Adeus ao Mundo Físico	219
10. Sacrifício como Apoteose	225
11. Cathleen: A Grande Mãe-Irlandesa	232
Considerações Finais	237
Referências	243
Internet	250
Outras Referências	251
Outras Referências Internet	254

INTRODUÇÃO

A Irlanda (ou *Éire*, em gaúls) é um dos países mais a oeste da Europa. A ilha, segundo relatos de historiadores, era impenetrável. Um local que diziam ser o lar dos grandes heróis, dos bruxos, das fadas, dos seres mitológicos e dos deuses poderosos, mas que pereceu diante de um forte inimigo vindo do leste. Suas terras foram ocupadas e suas colheitas estragadas. Seu povo perdeu a língua, os costumes, a pátria, sendo dizimado. Tornou-se um lugar dominado, banhado por sangue de pessoas que lutaram para construir e preservar o seu lar. Os poetas e escritores, reflexos dessa realidade, desde o primeiro alvorecer da sociedade irlandesa, deixaram registrados em palavras a inquietação, as dores e a história da formação problemática da nação.

A literatura irlandesa, porém, não se rende ao mero historicismo. Vai além da factualidade mais objetiva, refletindo os dramas da sociedade, cujos membros buscavam se entender e, acima de tudo, se unir em prol de causas maiores, como a construção de uma identidade tipicamente nacional e a luta pela independência do país. Se reduzirmos a literatura feita na Irlanda apenas a fatores extrínsecos, apagaremos seu brilho e poder, assim como a universalidade que cabe ao seu legado. Entretanto, também não podemos fechar os olhos para a parceria que a literatura irlandesa construiu, a seu modo, com a história, recriando e recontando momentos cruciais à vida na nação, especialmente no que diz respeito à borbulhante comunidade que se agitava com o desejo de fazer vibrar seu grito nacionalista.

Para Said (1997, p. 6), a alma identitária de uma nação é construída através de indivíduos que abrem mão de sua individualidade por um projeto maior. A identidade, portanto, é algo simbólico que passa por várias etapas, iniciando-se na instância individual até chegar ao nível social. Trata-se de uma construção fomentada pelos indivíduos ou grupos e se afirma através de um processo histórico de busca por características comuns à comunidade, como a língua, a cultura e a religião. A partir dessa concepção também nasce o sentido de nação e o sentimento de nacionalidade.

Segundo Ngoenha (2004, p. 22), é na Inglaterra, em meados do século XVI, que surge o ideal de nação. Esse processo não teria sido edificado e concretizado se os

indivíduos não tivessem se disponibilizado a abrir mão de suas identidades para algo maior, acreditando que a nação é uma família espiritual, não apenas um grupo que está junto em um local por causa de um pedaço de terra. É, contudo, uma comunidade que busca algo presente em suas características comuns, tais como as já citadas anteriormente.

A noção de nação irlandesa, ademais, tem em seu âmago, sobretudo nos séculos que antecedem a independência do país, um projeto de soberania e luta nacionalista. Cada homem que participava dos movimentos nacionalistas do país tinha em sua cabeça uma concepção e entendimento de uma nação ideal. Havia, no entanto, uma luta que os convocava à união identitária. A luta desses grupos era contra um colonizador que já estava em terras irlandesas por 700 anos: a Inglaterra. O país não apenas exercia poder sobre a Irlanda, mas impunha sua cultura ao povo irlandês, algo que não pôde ser apagado através da assinatura de um acordo de independência.

Sempre que há fricção histórica entre culturas, há uma troca entre elas. O colonizador, entretanto, comumente, vai ter poder e influência maior sobre o colonizado. Vários grupos tentaram apagar da cultura irlandesa os traços ingleses, especialmente com o advento do nacionalismo. Said (1997) diz que nacionalismo é uma palavra que vem sendo usada das mais variadas maneiras, mas que, em sua essência, serve para mobilizar uma força que é resistente a uma ocupação *alien*.

O nacionalismo é uma palavra que tem sido usada de todas as maneiras desleixadas e indiferenciadas, mas ainda serve de forma bastante adequada para identificar a força mobilizadora que coalesceu parte das pessoas a processar uma história, religião e língua comuns [...] O nacionalismo lembra, na minha opinião, uma problemática profundamente ideológica, bem como sociopolítica (pp. 8-9).¹

O autor ainda assegura que é através da literatura que parte dessa luta é travada na Irlanda. Por volta de 1870, com o advento do imperialismo mundial, surgem os movimentos mais fortes de independência do país, movimentos esses apoiados por poetas, escritores e dramaturgos (SAID, 1997).

No século XIX, florescia na Europa o Romantismo, que fez repercutir, dentre outras coisas, causas políticas e ideais nacionalistas. Inspirados pelas ideias das

¹ Nationalism is a word that has been used in all sorts of sloppy and undifferentiated ways, but still serves quite adequately to identify the mobilizing force that coalesced part of people processing a common history, religion and language [...] Nationalism reminds, in my opinion, a deeply problematic ideological as well as socio-political (SAID, 1997, pp. 8-9).

revoluções liberais, os Românticos desejavam fomentar no povo o amor pela pátria-mãe, a exaltação do “eu”, o apreço pela terra, a valorização da natureza, a busca pelo bucólico, a restauração de sentimentos que voltados ao “resgate” de valores que haviam sido esquecidos.

Tanto política quanto esteticamente, o Romantismo, tem sido definido como um movimento revolucionário, que se interessava pela mudança, pela ruptura, a quebra de barreiras estéticas e sociais objetivando o florescer do novo. Sem deixar de compor suas bases revisitando o passado. Os Românticos desejavam recriar, transformar, modificar, queriam a inovação de formas através de experiências com estéticas literárias distintas.

Eles, os poetas Românticos, passaram, dessa maneira, a mesclar diversos gêneros literários com a intenção para romper fronteiras e limites estéticos que haviam sido petrificados durante o Neoclassicismo. A linguagem utilizada passa a ser predominantemente a do “povo”, do homem “comum”. Para ancorar os sonhos dos Românticos, a Idade Média foi resgatada, tornando-se, aos olhos dos novos poetas e escritores, uma espécie de refúgio, uma terra de fantasia, um lugar ideacional, de onde sentimentos valorosos afloram, influenciando e dando vida a obras de vários autores.

Além disso, os Românticos estavam interessados em escavar o passado de seus países, trazendo à tona elementos que representassem o “espírito da nação”, sua alma ancestral. Eles encontraram nos enredos folclóricos, nos contos de fadas, nos mitos, uma fonte riquíssima para atender a seus ideais estéticos e políticos, inclusive para inspirar e sustentar as lutas nacionais. Na Irlanda, diversos autores se devotaram a essa missão. O folclore metamorfoseou-se, dessa forma, em um pilar importante, tanto do Romantismo como do movimento nacionalista irlandês, sendo a espinha dorsal deste. Na verdade, o Romantismo irlandês pode ser caracterizado como um Romantismo Nacionalista.

Nesse contexto, as antigas histórias dos Celtas, na Irlanda, foram rememoradas como uma maneira de acordar no povo o amor pelo país. Os poetas queriam que essas narrativas fizessem parte do processo de maturação no desejo de luta nacionalista. Os Românticos acreditavam que os irlandeses, ao lembrarem dos antigos enredos folclóricos, seriam tomados pela vontade de se lançar na luta pela pátria-mãe e pelos ideais da nação. Aliás, a Irlanda sempre teve uma forte ligação com suas histórias ancestrais, recorrendo a elas sempre que necessário. Esse aspecto mitológico foi

incorporado à literatura, e ao dia a dia do povo e que nem mesmo os devotos do Catolicismo esqueceram os mitos e os heróis das religiões ditas “pagãs”, como a dos Celtas.

Por volta de 1830, o Romantismo inglês, enquanto movimento estético, chegaria ao fim, mas suas raízes haviam deixado rastros profundos, influenciando autores, poetas e dramaturgos por décadas, sobretudo em contextos sociais e políticos no quais os ideais Românticos ainda faziam pulsar o desejo de revolução. William Butler Yeats é considerado por diversos teóricos e biógrafos, dentre eles Foster (1997), o último dos Românticos, mesmo estando cronologicamente inserido no período inaugural da estética Modernista.

Yeats nasceu em Dublin, em 1865, foi poeta, dramaturgo, teórico, crítico, literário e senador pela Irlanda. Suas obras ambicionavam uma expressão artística que refletisse o que considerava ser o “espírito da nação”, antevisto por Yeats, pelo viés histórico de cunho político. Durante a primeira fase de sua carreira (1892-1902), segundo Ellis-Fermor (1977), Yeats devotou-se à estética Romântica, ressuscitando em suas obras, poemas e peças, imagens que remetiam ao passado folclórico Celta. A peça que examinaremos nesta pesquisa, *The Countess Cathleen*, escrita em 1892, pertence a esta fase.

Se olharmos as obras que Yeats nos deixou como herança literária sem trilharmos os caminhos de sua vida, podemos perder de vista elementos importantes que compõem o caleidoscópio literário do autor. O próprio Yeats acreditava que a poesia e a vida pessoal formavam um elo que não podia ser desfeito ou ignorado, sendo a literatura um “grito” de sua expressão pessoal. Contudo, ele sabia que nem sempre o “eu-lírico” era o “eu-autor” na literatura. Yeats compreendia que o “eu-lírico” e ele, enquanto pessoa, eram entidades diferentes, mesmo acreditando que a primazia da vida pessoal era a inspiração poética e que isso deveria ser mantido na mente de quem escreve literatura. Para o dramaturgo, segundo Foster (1997), o “eu-interno” lutava para se mostrar nos textos literários, como o pulsar de um coração (p.150). Fato é que, nas obras de Yeats, a história da Irlanda, o folclore, a política, a religião, o ocultismo, o nacionalismo, o espiritismo, as mulheres, dentre outros elementos, se aglutinam e se refinam sob o crivo de sua personalidade.

Segundo Ellmann (2013), Yeats fazia críticas à sociedade irlandesa por esta se encontrar politicamente e intelectualmente estagnada. De acordo com Donoghue (1988), ele sentia que os irlandeses estavam sofrendo de ignorância em relação a sua história e aos seus heróis ancestrais, que haviam se sacrificado pelo país no passado. Ao lado de sua amiga Lady Gregory, Yeats funda uma das organizações literárias mais importantes da Irlanda nacionalista: a Renascença Celta (*Celtic Twilight*). A Renascença Celta ficou caracterizada como um grupo que começou a atuar de forma concisa com tendência para representar o povo irlandês, dando ênfase à representação da herança céltica na cultura através da dramaturgia.

Foi a partir da inauguração da Renascença Celta que Yeats acreditou na possibilidade de proporcionar à Irlanda alguma forma de “esperança”, trazendo aos poemas e às peças de teatro uma visão do passado que instrísse seus contemporâneos. Yeats passou a defender que sua visão de “Irlanda” poderia se expressar melhor nos palcos. Mesmo com seus poemas fazendo sucesso, o autor concluiu que eles restringiam o que pensava e queria dizer, chegando a apenas um pequeno grupo de leitores. Daí sua opção por devotar-se ao teatro.

Um dos trabalhos do dramaturgo irlandês que melhor evidencia sua estética Romântica, e sua visão de nacionalismo, sendo o primeiro fruto da Renascença Celta, é a peça *The Countess Cathleen*, de 1892. Em sua ação, a peça dramatiza a história de uma grande fome atinge um vilarejo em uma região da Irlanda. Um dos personagens, o pai de uma família pobre, sem ter quase o que comer, conjura demônios para tentar ajudar sua família a resolver a penúria que enfrentam. Os “diabos”, travestidos de mercadores, ao chegarem ao local, ajudam a família e os moradores da região a conseguir ouro para com isso sanar suas necessidades. Porém, em troca do ouro, os demônios exigem algo de muito valioso para os camponeses: as suas almas. A condessa Cathleen, uma nobre da região, ao saber dos acontecimentos, pede que toda sua fortuna seja usada para reaver as almas desses pobres, mas fica impossibilitada de ajudar a sua comunidade, porque todo o seu dinheiro fora roubado. Em um ato de sacrifício, Cathleen entrega sua própria alma pelo resgate das almas dos camponeses.

Diante desse cenário alegórico, em que o folclore e a política se entrecruzam numa obra devedora dos padrões estéticos Românticos, nosso projeto de pesquisa de

mestrado tem como proposta refazer os passos de Cathleen em busca de sua modelagem como heroína irlandesa, estratégia que se fundamenta nos contos folclóricos Celtas, e no desejo de fazer reviver a Grande-Mãe, tão urgida pelos nacionalistas da Irlanda. Para compor nossa trajetória investigativa, não pudemos fechar nossos olhos para a história da Irlanda, pois a mesma nos fornece o alicerce necessário para que se possa entender os processos de fundamentação do nacionalismo, o papel da literatura na luta política, assim como o contexto no qual a peça é levada aos palcos. *The Countess Cathleen* carrega consigo um legado próprio dentro da história do teatro irlandês.

Sendo assim, nossa dissertação se divide em quatro capítulos, sendo os três primeiros devotados à fundamentação histórica e teórica, necessária ao embasamento da análise do *corpus* no capítulo final. O primeiro capítulo gira em torno da reconstituição de caminhos traçados para o surgimento do nacionalismo irlandês. Recuperamos, em linhas gerais, a história da Irlanda, buscaremos identificar vários grupos ideológicos cujas ações e intervenções convergem para a compreensão de fatos políticos, de motivos e de aspirações da literatura nacional irlandesa, que é, particularmente, nacionalista, principalmente no século XIX.

Ao recorrermos à contribuição da história para atingir nosso objetivo, não deixamos, por isso, de moldar nossa pesquisa especialmente pelo viés literário, sempre apontando como a literatura refletiu cada passo desse percurso em direção ao nacionalismo que contextualiza nosso objeto de análise. Lançaremos luz apenas aos fatos históricos que julgamos imprescindíveis ao nosso interesse. Perpassando a história da Irlanda, em relação aos conflitos relativos à sua condição de país colonizado e movido pelo desejo de libertação.

Em nosso segundo capítulo, seguimos os passos da formação histórica do Romantismo, observando sua estética, principais diretrizes e a retomada medieval feita por esse movimento literário, principalmente nas ilhas britânicas. Além disso, seguimos os passos do Romantismo na Irlanda, considerando e como essa estética foi adaptada ao nacionalismo político, especialmente, com o despertar da consciência para os tesouros nacionais, como o folclore nacional que consisti basicamente de um processo de revigoramento dos mitos e contos Celtas, submetidos a um tratamento político dos enredos.

Ainda neste capítulo, abordamos as teorias pertinentes aos gêneros ligados ao folclore, como os contos de fadas e os mitos. Para fundamentar nossa compreensão recorremos, a nomes como Propp, Bruno Bettelheim, Campbell, Sperber e Fyre, que nos ajudam a entender como o folclore e seus gêneros, apropriados pelo Romantismo, contribuem para a causa política irlandesa e alimentavam sua necessidade nacionalistas.

No terceiro capítulo, seguimos pela biografia de Yeats com foco em dados importantes para fundamentar a análise do nosso *corpus*. Como já apontamos, Yeats acreditava que a obra do poeta estava integralmente ligada a sua vida, e parte da influência para escrever *The Countess Cathleen* advém da vida pessoal do dramaturgo irlandês. Além disso, trazemos à tona a fortuna crítica associada à primeira encenação de *The Countess Cathleen*, em palcos irlandeses, em 1894, considerada por teóricos que estudam o teatro irlandês, o evento cultural do século XX na Irlanda. A esse respeito, deve-se dizer que a peça foi recebida com reações negativas fortíssimas, contrárias a sua encenação, principalmente, por parte da Igreja Católica, que lançou o panfleto *Gold for Souls*, dias antes da *première*, acenando para as possíveis heresias cometidas pelo texto de Yeats.

Por fim, analisaremos a peça *The Countess Cathleen*, tentando identificar em sua trama as linhas teóricas e históricas entretecidas nos capítulos anteriores, buscando uma leitura do *corpus* que se adéque aos fundamentos teóricos e históricos-literários. Como nossa dissertação é umas das primeiras leituras do texto de Yeats no Brasil, de acordo com o banco de dado do CNPq/CAPES²², oferecemos uma interpretação inaugural do texto com o propósito de contribuir para a formação, em nosso contexto, de uma fortuna crítica da obra citada.

Gostaríamos, finalmente, de salientar que, em nossa análise, utilizamo-nos da última versão de *The Countess Cathleen*, de 1919, lançada pela editora Digereads.com

²² Segundo o site: <http://bancodeteses.capes.gov.br/#>, acessado no dia 25.06.2015, há como referência entre as teses e dissertações da CAPES um único trabalho de mestrado sobre Yeats intitulado: *A Mulher Na Mitologia E Dramaturgia Irlandesa: O Feminino No Mito De Deirdre, Em Peças De John M. Synge E Vincent Woods*, escrito por Tokio (2012). Já o site da IBICT (Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia), acessado no dia 26.05.2012, consta o trabalho: *Tradition And Dialogic Interactions Between William Butler Yeats's Poetry And Irish Pop Music*, de Stankiewicz (2005).

Books, no ano 2011. Importante que se deixe claro, ainda, que são nossas todas as traduções contidas no corpo do texto, ou em notas de rodapé, ao longo da dissertação, exceto aquelas presente no último capítulo do nosso trabalho, o da análise, para a qual recorreremos ao texto de *The Countess Cathleen* traduzido por Paulo Mendes Campos³, em 1963.

³ Nas citações do último capítulo a numeração das páginas da peça no corpo do texto corresponde à paginação da tradução de Paulo Mendes Campos, enquanto que nas notas de rodapé segue a paginação do original.

Capítulo 1: Cenários da Irlanda: Religião, Política e Literatura na Construção do Nacionalismo

*The world is full of magic things, patiently waiting
for our senses to grow sharper*

Yeats

1. A formação do caleidoscópio cultural irlandês: mitologia e civilização Celta

O passado irlandês foi tecido a partir de várias civilizações que contribuíram para a formação do caleidoscópio cultural do país. Ao longo dos séculos de sua história, a Irlanda foi alvo de diversas invasões até se transformar, por fim, em uma colônia inglesa por volta do século XIV.

Devido a séculos de opressão do colonizador, os irlandeses reagiram com um intenso sentimento de nacionalidade, resultando em várias tentativas de apagamento, mesmo que artificial, das tradições estrangeiras que teceram o país, especialmente a inglesa. Kearney (2007) informa que a Irlanda enfrentou processos antinaturais em sua história, a maioria relacionada às divisões impostas arbitrariamente na consideração de questões geográficas, econômicas, sociais e religiosas.

A Irlanda não ofereceu facilidade aos primeiros homens que chegaram às suas terras. Martin (2001) aponta que o início dos assentamentos em solo irlandês se deu por volta de 1500 a. C. O país era uma terra impenetrável, com florestas densas e um relevo inóspito. Além disso, lá não havia animais grandes que pudessem atrair os caçadores para formar agrupamentos com a intenção de estabelecer comunidades criadoras. Esses desbravadores acabaram por vir de terras ao norte do que é hoje a Inglaterra, chegando à ilha através de pequenos barcos.

Por volta de 150 a. C. as terras irlandesas seriam conquistadas pelos Celtas, chamados também de Gauleses, que vinham dominando várias civilizações européias. Tentando explicar a origem gaulesa, a mitologia Grega apontava que eles eram filhos de

Polyphemus e *Galatea* ou do gigante *Keltos*. De acordo com Connolly (2011), os Gauleses se dividiram em várias pequenas tribos por toda a Irlanda e não formavam um governo central. Eles deixaram na cultura do país a língua, os costumes, a religião, a arte, etc.

Há evidências históricas na Irlanda, obtidas através de pesquisas arqueológicas, indicando que os Celtas que chegaram ao país vieram da península Ibérica, devido a traços simbólicos usados nas tumbas e armas que lhes eram comuns.

É importante que seja destacado um dado relevante sobre a colonização Celta na Irlanda, que muitas vezes é negligenciado. Boyce (1995) aponta que os primeiros Gauleses, ao desembarcaram em terras irlandesas, dizimaram a população que já havia se estabelecido anteriormente. O massacre se deu em nome de uma “purificação” da terra para que as raças não se misturassem.

Os traços culturais Celtas foram tão fortes que ainda na contemporaneidade podem ser percebidos, especialmente no tocante à língua. Segundo Connolly (2011, p. 315), a língua Celta insular, por volta do século II a. C, se dividia em dois tipos: a *Q-Celtic*, que foi falada em grande parte da Inglaterra e Irlanda, e a *P-Celtic*, falada em parte da Escócia. Acredita-se que a *P-Celtic* chegou à Escócia a partir da invasão de grupos irlandeses.

Segundo uma periodização moderna, acadêmica, a língua irlandesa sofreu ainda uma forte influência do Latim falado pelos primeiros missionários cristãos. A primeira escrita vernácula da Irlanda ficou conhecida como *Ogham* e está grafada em pedras de adorações religiosas. O idioma irlandês acabou sendo dividido posteriormente em *Old Irish* (650-900 d. C.), *Middle Irish* (900-1200 d.C.), *Early Modern Irish* (1200-1600 a. C.), *Modern Irish* (1600-).

A religião trazida pelos celtas, de acordo com MacCulloch (1984), vai ser outro ponto fundamental na formação do país. A crença dos Celtas se baseava em um emaranhado de deuses: acredita-se que havia mais de 200 divindades que formam o que é hoje conhecido como a “mitologia Celta”, também chamada de “mitologia irlandesa”. O autor aponta que a maioria dos deuses eram tribais. Essas deidades eram replicadas com diversos nomes nas comunidades que haviam se estabelecido ao longo das terras irlandesas, apresentando, no entanto, características iguais, como a não sujeição a uma

figura central que monopolizasse o poder, algo recorrente em outras mitologias, a exemplo de Zeus na tradição Grega.

O'Connor (1984) afirma que os mitos irlandeses não são lineares, isto é, se configuravam por um eterno retorno, sendo processados através de estágios de nascimento, vida e morte, em ciclos que visam à restauração eterna. O ponto mais difuso entre a mitologia irlandesa e as outras grandes mitologias ocidentais é a forte influência, e importância, da figura da mulher, que foi responsável por moldar os ciclos mitológicos.

Pode-se perceber que a mitologia irlandesa põe nas mãos das divindades femininas uma tarefa primordial para a sobrevivência da comunidade: a agricultura. A Grande Deusa, ou Grande Mãe, é a responsável pelo papel de fertilização da terra. Era ainda tarefa da deusa, segundo MacCulloch (1984), a definição do futuro dos reis da comunidade através de rituais, em sua maioria de iniciação. Um soberano, por exemplo, só seria próspero em sua trajetória se fosse abençoado pela divindade, tendo ainda a obrigação de fecunda-lá, germinando a terra.

As deusas geralmente eram vingativas, causando a destruição de tribos inteiras, caso fossem desafiadas. Uma colheita boa e próspera era sinal de que a Grande Deusa tinha abençoado o líder da tribo. Por outro lado, uma colheita ruim e fraca era sinal de um veemente fracasso do rei. Aos deuses masculinos cabia o papel de protetores do clã. De modo geral, diz MacCulloch (1984), os deuses ajudavam os homens nas mais diversas tarefas: “Assim, nos mitos Celtas, as divindades eram muitas vezes gentilmente dispostas para com os homens ou os assistiam, algumas vezes para fins próprios”⁴ (p.62).

Ainda de acordo com MacCulloch (1984), os Celtas acreditavam na existência de Outros Mundos (*Otherworlds*), locais onde se encontravam as divindades, que equivaleriam à crença cristã no “Paraíso”, apesar de serem imaginados muitas vezes como “infernos”, dependendo de quem estava transmitindo as histórias míticas. Os mortais geralmente não tinham permissão de entrar nesses mundos, protegidos por magia ou densas névoas que os deixavam invisíveis aos olhos de todos aqueles que a eles não podiam ter acesso. Esses locais ficavam em aéreas inóspitas, como dunas,

⁴ “So in Celtic myth deities were often kindly disposed toward men or assisted them, sometimes for ends of their own” (MACCULLOCH, 1984, p. 62)

montanhas, florestas, rios e lagos, ou poderiam se apresentar em forma de grandes castelos ou humildes cabanas. Apareciam durante a noite e tendiam a desaparecer pela manhã. Os locais das aparições frequentemente se davam em regiões a oeste do país, mas não eram fixos, podendo se mover livremente para qualquer local.

Completando a composição dos Outros Mundos, segundo MacCulloch (1984, p. 122), a mitologia irlandesa era ainda composta pelos mundos subterrâneos, chamados de *Síd*, *Sídh*, ou *Sídhe*, correspondendo ao “Forte das Fadas”, (*Fairy Fort*) ou “Terra das Fadas” (*Land of Fairies*). E a *Elysium*, “chamado por muitos nomes Celtas bonitos, é a terra dos deuses e nunca é associada com os mortos”⁵ (MacCulloch, 1984, p. 114). A esses locais só haveria acesso humano para aqueles que fossem convidados. Porém, os homens convocados, quando retornassem à Terra, seriam “punidos” com um corpo velho e decrepito. O tempo para os humanos que visitavam esses locais se passava como num sonho. Os deuses podiam, quando necessário, criar na terra uma *Elysium*.

Essas lendas e mitos sobreviveram porque, no século V d.C., os primeiros religiosos cristãos chegaram ao país, e o legado que deixaram vai muito além da disseminação de uma nova religião. O fato é que os monges foram responsáveis, de acordo com Martin (2001), por preservar de forma escrita os mitos irlandeses. Toda a transmissão dos relatos míticos se dava através de narrações orais até a chegada deles.

A tradição oral era usada como forma de perpetuar os grandes feitos dos Celtas. Contadas pelos mais velhos, essas histórias são classificadas, de acordo com Cunliffe (1997), como “Narrativas Épicas”. Os principais propósitos dos relatos eram preservar a gênese da própria tribo, manter a cultura e o legado dos antepassados vivos, além de lembrar os poderes dos deuses.

A sobrevivência desses épicos, se é que eles sobreviveram, é uma questão de acaso. Da Europa Continental e Grã-Bretanha, pouco resta do que deve ter sido um *corpus* de tradição rico e vívido, exceto por alusões obscuras e parciais na arte Celta, difícil agora de interpretarmos. Mas, na Irlanda, onde a cultura Celta sobreviveu intocada pela mão pesada da romanização, uma seleção dessa tradição narrativa estava comprometida com a escrita e, dessa forma, foi-nos transmitida ao longo dos tempos (CUNLIFFE, 1997, p. 25).⁶

⁵ “called by many beautiful Celtic names, is the god’s land and is never associated with the dead” (MacCulloch, 1984, p. 114).

⁶ “The survival of such epics, if they survive at all, is a matter of chance. From continental Europe and Britain little remains of what must have been a rich and vivid corpus of tradition, except for obscure and partial allusions in Celtic art, difficult now for us to interpret. But in Ireland, where Celtic culture survived untouched by the heavy hand of Romanization, a selection of this narrative tradition was committed to writing and in this form has been transmitted to us across the ages” (CUNLIFFE, 1981, p. 25).

Das transcrições dos monges, apenas alguns livros foram preservados, com destaque para *The Book of Conquest Ireland*⁷ (ou *Lebor Gabála*, em irlandês), que narra a chegada dos primeiros conquistadores na Irlanda e a sua colonização, apesar de muitos estudiosos da área acreditarem que seus relatos são apenas ficcionais, como aponta Powell (1965); *The Book of Du Cow*⁸ (*Lebor na hUidre*, em irlandês); *The History of Places*⁹ (*Dinnshenchas*, em irlandês); *The Book of Leinster*¹⁰ e *The Book of Invasions*¹¹, um dos mais conhecidos. Talvez o mais famoso livro dessa época seja *The Book of Kells* (*Leabhar Cheanannais*¹², em irlandês), transcrito por monges cristãos, é a principal peça (litúrgica) dos primeiros anos do cristianismo na Irlanda.



Figura 1 - *The Book of Kells*. Fonte: <https://irelandincontext.wordpress.com/tag/book-of-kells/>

Ainda conservou-se um material chamado *Old Irish Law*¹³, datado de um período que corresponderia aos séculos VII e VIII d.C. São documentos incompletos que mostram aspectos da estrutura social da época, como as relações pessoais, tradições, propriedades, leis, contratos e ensino, dando uma visão geral do que foi a população Celta inicial na Irlanda.

⁷ *O Livro da Conquista da Irlanda*, em português.

⁸ *O Livro de Du Cow*, em português.

⁹ *História dos Lugares*, em português.

¹⁰ *O Livro de Leinster*, em português.

¹¹ *O Livro das Invasões*, em português.

¹² *Grande Evangeliário de São Columba*, em português

¹³ *Antigas Leis da Irlanda*.

MacCulloch (1984) aponta que as narrativas preservadas nas transcrições podem ser classificadas segundo algumas características, tais como: destruição, conquista amorosa, batalhas, peregrinações, mortes, festas e aventuras. Muitas aventuras românticas mostravam o envolvimento de deuses e homens, “como os deuses da Grécia e da Índia, as divindades dos Celtas tiveram muitas aventuras amorosas, e histórias referentes a essas, geralmente, tinham um aspecto romântico” ¹⁴ (1984, p. 78). Essas histórias levavam a frente valores do celticismo, como a honra, a lealdade, a honestidade, a justiça, a coragem, o idealismo, o amor pelos seus pares e pela Mãe-terra, a bondade, o auto-sacrifício por causas nobres, tudo isso buscando uma eterna auto-regeneração da sociedade.

Os relatos ainda são divididos, de maneira simplificada, em quatro ciclos históricos: *Ciclo Mitológico* (eventos ocorridos por volta de 1500 a.C), *Ciclo de Ulster* (primeiro século d.C.), *Ciclo de Fenian* (terceiro século d.C), e *Ciclos históricos* ou *Ciclos dos Reis* (do terceiro ao oitavo século d.C.). Essas divisões não são rígidas, podendo os personagens de um ciclo aparecerem em outro. MacCulloch (1984) diz que os irlandeses da época não faziam essa separação, que, na verdade, é uma divisão puramente acadêmica.

Os monges compilaram ainda um vasto número de relatos mitológicos do que seria a gênese da colonização das terras irlandesas antes da chegada dos Celtas (com o passar o tempo, essas histórias passaram a fazer parte da mitologia gaulesa). Há, contudo, cinco processos colonizadores: *Cessair*, *Pathlón*, *Nemed*, *The Fir Bolg* e *Tuatha Dé Danan*. Apresentaremos a seguir, algumas características da colonização efetuada pelo povo *Tuatha Dé Danan*, sendo possível notar em alguns momentos um sincretismo dos eventos tidos como “pagãos”, com traços cristãos ou bíblicos.

Tuatha Dé Danann, ou povo da deusa Danu, de acordo com MacCulloch (1984), foi uma das primeiras raças a se instalar na Irlanda antes da chegada dos *Milesians*, ancestrais dos gaélicos. Eles seriam os descendentes diretos da deusa Danu. Desembarcaram na Irlanda através das nuvens escuras, descendo pelas montanhas que ficavam a oeste do país. A chegada deles culminou com três dias de eclipse lunar. A magia, a ciência e a poesia formavam o tripé de sustentação da sociedade. Acabaram

¹⁴ “like the gods of Greece and India, the deities of the Celts had many love adventures, and the stories concerning these generally have a romantic aspect” (MACCULLOCH, 1984, p. 78).

vencidos pelos *Milesians* e com isso se retiraram para a “Terra da Juventude” (*Land of Youth*). Nos Outros Mundos, o povo da deusa Danu se transformou em um grupo de jovens e imortais (MACCULLOCH, 1984, p. 181).

Dessa tradição, ainda surge o deus Dagda, filho da divindade supracitada, que pode ser considerado um dos deuses masculinos mais importantes da tradição mitológica irlandesa/Celta. Ademais, em sua essência, ele apresenta traços profundamente femininos. Pai da deusa Brigit¹⁵, Dagda ficou conhecido por ser bom em tudo o que faz. Era senhor da morte e da vida, além de controlador do Grande Caldeirão (herança do povo *Tuatha Dé Danann*). MacCulloch (1984) faz uma ressalva importante, apontando que o caldeirão seria um elemento da feminilidade do deus, mostrando seu forte dualismo sexual. Sendo assim, é a partir do ciclo de *Tuatha Dé Danann* que a mitologia passa a incorporar componentes mais claros da feminilidade nas divindades.

A imagem da Grande Mãe Terra simboliza o nascimento e a fertilidade, ou seja, as bases da mitologia irlandesa, segundo O’Connor (2002):

A deusa é a personificação da Natureza. O terreno físico da Irlanda é seu corpo. As deusas são as próprias forças que as figuras masculinas lutam para superar a fim de fazer com que a Natureza os sirva. No entanto, a Natureza é apenas temporariamente superada, já que ela pode prover ou destruir à vontade. Da mesma forma, a mente, lógica e racional, a arma do homem moderno com o qual o ego é identificado, é impotente contra as forças da psique inconsciente que Jung uma vez descreveu como um fenômeno natural. Em ambas mitologias, Irlandesa antiga ou Junguiana moderna, vemos a luta para se chegar a um acordo viável com as forças da Natureza, para que nem tentemos triunfar sobre ela, nem ingenuamente sucumbir a ela. A primeira estratégia leva a um sentimento de inflação e esterilidade emocional, a segunda à loucura (O’CONNOR, 2002, p. 43)¹⁶

Powell (1984) diz ainda que essa figura vai representar inteligência e conhecimento. Elementos concretos da natureza como os vulcões e tempestades

¹⁵ A deusa foi sendo transformada ao longo dos anos e hoje é venerada como Santa Brígida. Para os católicos irlandeses, ela é a segunda figura religiosa mais importante do país, sendo a primeira São Patrício.

¹⁶ The goddess is the personification of Nature. The physical land of Ireland is her body. The goddesses are the very forces that the male figures struggle to overcome in order to have Nature serve them. However, Nature is only temporarily overcome, since she can provide or destroy at will. Likewise the logical, rational mind, that weapon of modern man with which the ego is identified, is powerless against the forces of the unconscious psyche which Jung once described as a natural phenomenon. In either mythology, ancient Irish or modern Jungian, we see the struggle to arrive at a workable arrangement with the forces of Nature, so that we neither try to triumph over her nor naively succumb to her. The first strategy leads to a sense of inflation and emotional sterility, the second to madness. (O’CONNOR, 2002, p.43)

simbolizam a ira e a força destrutiva, enquanto que o Sol é a representação do ciclo de renovação da vida e a força que vence as trevas. Os deuses masculinos não têm controle sobre os seus destinos.

Os deuses de *Tuatha Dé Danann* não são as figuras dominantes ou todo-poderosas. Na verdade, são as deusas que emergem como as divindades mais poderosas nos mitos irlandeses. Parece haver dentro mitologia irlandesa uma supremacia permanente das mulheres divinas, e as divindades masculinas devem reconhecer essa supremacia (O'CONNOR , 2002, p. 46, [itálico nosso]).¹⁷

Danu, que é considerada a mãe dos deuses, é a responsável pela fertilização da terra. Essa deusa vai ser adorada por poetas como a “Grande Mãe Irlandesa”. É ela, de acordo com O'connor (2002), quem agrupa o símbolo eterno de aceitação e integração de três processos que se ligavam à agricultura: o nascimento, a vida e a morte. Mais à frente, ela se metamorfoseia em uma fada, sendo essa sua característica não influenciada pelos cristãos.

A mitologia irlandesa é ainda repleta de heróis. O'Connon (2002) diz que o aparecimento dos heróis “humanos” é um resquício do aumento do poder do homem nas histórias míticas. Os heróis vão aparecer como aqueles que carregam um ideal e uma qualidade única, lutando por toda uma raça. Podendo ser um mortal que faz algum trabalho importante pela comunidade, mas que necessita da ajuda dos deuses: “O herói simboliza a terceira posição que se encontra entre deuses e homens: ele é mortal e algumas vezes o filho de um deus”¹⁸ (2002, p. 126).

Um dos heróis mais famosos, sendo tema de inúmeros poemas, canções, peças de teatro, contos e lendas, é *Cú Chulainn*¹⁹, que faz parte do Ciclo de *Ulster*. Lady Gregory, umas das maiores compiladoras de histórias folclóricas irlandesas, escreveu seu *Cuchulain of Muirthemne* (1902) tratando exclusivamente da vida do herói: “Ele é imbatível na batalha, jovem, extremamente bonito e tem uma força superlativa. Ele é estritamente associado aos deuses, sua força tem origens sobrenaturais, e tem uma força

¹⁷ “The gods of the Tuatha Dé Danann are not dominant or all-powerful figures. Indeed it is the goddesses who emerge as the most powerful divinities in Irish myths. There seems to be within Irish mythology a permanent supremacy of divine women, and the male divinities must acknowledge this supremacy” (O'CONNOR , 2002, p. 46).

¹⁸ “The hero symbolizes the third position that lies between gods and men: he is mortal and sometimes the child of god” (O'CONNON, 2002, p. 126)

¹⁹ O nome do herói permite várias grafias, dentre elas *Cúchulainn*, *Cú Chulaind*, *Cúchulain* ou *Cuchullain*.

associada aos “Outros Mundos” durante o seu curto período de vida “²⁰ (1902, p. 200). De acordo com Powell (1965), *Cú Chulainn* é algumas vezes ligado à figura de Jesus Cristo, já que a ascensão do cristianismo aconteceu no mesmo período em que o Ciclo de *Ulster* começou a ganhar forma.

Os mediadores entre os deuses, os homens e os heróis eram os druidas (*Druad* em *Old Irish*). Trata-se de um grupo religioso da elite que controlava os sacrifícios públicos e também tratava de algumas questões agrárias. Druida, de acordo com Connolly (2011) representaria o mesmo que um “padre Cristão”, significando Conhecedor do Carvalho (*Knowledge of oak*).

Os Druidas aglutinavam em si tarefas terrenas e espirituais. Sendo ainda, eram os responsáveis por encaminhar os corpos dos mortos até sua libertação mundana, e consequente caminhada até os reinos sublimes. Os Celtas acreditavam que, após a morte, a alma passaria de um corpo para outro, ou para o “Paraíso” dos deuses, mas isso só era reservado a algumas almas humanas. Este pensamento levou a prática da cremação a se tornar mais difundida, especialmente em cultura Celta mais “recente”. Um dos papéis principais da queima dos corpos dos mortos era a libertação da alma para o “céu”.

Quando o Cristianismo avançou, e os Celtas e os druidas começaram a “sumir” da Irlanda, parte da história cultural do país se manteve devido a sua “exclusão do mundo”. Os romanos não colonizaram a Irlanda de forma ostensiva, diferentemente do que aconteceu, por exemplo, com a Inglaterra. Sendo assim, o país manteve sua cultura própria quase intacta. Os monges que lá se estabeleceram, inclusive, praticavam uma espécie de cristianismo diferenciado.

No tocante à religião cristã importada com os monges, pode-se dizer que os Celtas irlandeses não tiveram resistência em aceitar a nova fé. Martin (2001) afirma que a Irlanda foi a única nação da Europa a não criar mártires durante a sua cristianização. Podemos dizer que houve uma simbiose da religião Celta com a nova ordem religiosa que acabara de aportar no país, fundindo-se em um cristianismo que sincretizou dos mitos gauleses figuras que passaram a fazer parte do panteão de santos cristãos. MacCulloch (1984, p. 207), diz que “Os escribas irlandeses frequentemente criam novas

²⁰ “He is unsurpassed in battle, young, exceedingly handsome and of superlative strength. He is closely associated with the gods is of supernatural origins, and has strength associated with the otherworld during his short life” (1902, p. 200).

situações ou inventavam contos em que personagens míticos eram colocados em contacto com santos e missionários”²¹. Alguns personagens desse período, como São Patrício e Santa Brígida, ainda são reverenciados nos dias atuais.

A paz que havia se instalado entre os monges e os descendentes dos Celtas desmorona com a chegada dos *Vikings* por volta do século VIII d. C. Connolly (2011) afirma que os novos invasores trazem à Irlanda uma onda de medo e terror, com saques e destruição de várias tribos, em diversas partes do país, principalmente a monastérios dos monges cristãos para roubarem comida. O principal motivo apontado pela rápida e fácil invasão *Viking* é a descentralização política que a Irlanda vivia, ainda dividida em pequenos reinos gauleses.

As invasões *Vikings*, na Irlanda, seguiram até o século IX, quando eles começaram a se fixarem de maneira permanente, criando cidades (que funcionavam, na verdade, pequenos reinos), centralizando, de maneira muito superficial, o poder político do país. Segundo Connolly (2011), por volta do século X, a vida política irlandesa era influenciada pelo “rei” da cidade de Dublin, Niall Glúndub mac Áedo, servindo como uma autoridade para outras partes dos reinos-*Vikings* irlandeses.

Os *Vikings*, porém, deixam marcas importantes na cultura da Irlanda. Eles são os responsáveis por disseminar as técnicas de navegação e o processo de manufatura das armas. As suas contribuições chegaram à língua irlandesa, à qual eles proveram uma ampliação significativa do vocabulário. O próprio nome “Irlanda”, inclusive, descende da língua *viking*.

2. Setecentos anos de colonização: a chegada dos normandos

A Irlanda seguia por um caminho de relativa “prosperidade” ao comando de Brian Bórumha mac Cennétig, ou em inglês Brian Boru, que vinha se tornando um poderoso líder para o povo, podendo ser considerado algo próximo a um alto-rei. Por volta do século XII, os Normandos, que haviam dominado a Inglaterra, começaram a chegar à Irlanda. Martin (2001) diz que eles, sem dúvida, tinham a intenção de conquistar e transformar, mas tiveram que se adaptar ao país, como já havia acontecido

²¹ “The Irish scribes frequently create new situations or invented tales in which mythical personages were brought into contact with saints and missionaries” (MacCulloch, 1984, p. 207)

na Inglaterra, por exemplo. Uma prova disso seria o tratamento respeitoso que eles tiveram para com os líderes gaélicos, inclusive casando as suas filhas com os príncipes irlandeses.

Ademais, de acordo com Martin (2001), com a chegada dos Normandos, ou Anglo-Normandos, o ciclo natural da história irlandesa mudou, já que eles abriram as portas irlandesas para colonização inglesa que perdurou por cerca de 700 anos. As mudanças não são apenas no campo político, mas em diversos aspectos culturais, como na literatura, na música, na religião, na arquitetura, etc. Nota-se que os Normandos que chegavam à Irlanda, mesmo tendo vindo da Inglaterra, eram na verdade franceses:

Esses Normandos eram franceses na fala e na origem, membros inquietos do melhor estoque de combate da Europa. Muitos tinham casado com a nobreza galesa, mas seus filhos estavam fora de qualquer aliança especial à Inglaterra, Gales ou França. Eles eram implacáveis e especialistas astutos como marinheiros e cavaleiros, construtores de castelo e igrejas, homens com um instinto para disciplina e ordem. Eles eram duros, inteligentes e famintos por terra (MARTIN, 2001, p. 98).²²

Henry II²³ (1133-1189), que, de acordo com Martin (2001, p. 97), “era francês mais que inglês”²⁴, viveu a maior parte de sua vida na França. Nesse período, de acordo com Martin (2001), a Inglaterra era apenas parte do Império Angevino²⁵. Com menos de um ano no trono, Henry II começou a considerar uma invasão à Irlanda em 1155, pedindo inclusive permissão ao Papa Adriano IV²⁶ para executar seu plano de “entrar na ilha da Irlanda a fim de submeter seu povo à lei e para extirpar deles as ervas daninhas do vício, para ampliar as fronteiras da Igreja e para proclamar as verdades da religião cristã a um povo rude e ignorante”²⁷.

²² “These Normans were French in speech and origin, restless members of the finest fighting stock in Europe. Many had intermarried with the Welsh nobility but their children were without any special allegiance to England, Wales or France. They were ruthless and cunning experts as sailors and horsemen, builders of castle and churches, men with an instinct for discipline and order. They were tough, intelligent and land-hungry” (MARTIN, 2001, p. 98)

²³ Seu reinado durou cerca de 35 anos (1154-1189).

²⁴ “was French rather than English” (MARTIN, 2001, p. 97)

²⁵ O Império Angevino era composto por parte do que hoje é a França, a Inglaterra, a Escócia e depois a Irlanda.

²⁶ Adriano IV, 169º papa Católico, entre 1154 à 1159, sendo considerado o único Papa britânico até hoje.

²⁷ “to enter the island of Ireland in order to subject its people to law and to root out from them the weeds of vice, to enlarge the boundaries of the church and to proclaim the truths of Christian religion to a rude and ignorant people”

As “invasões” Normandas passaram por dois importantes momentos, um em 1169 e outro em 1171. No primeiro, o rei irlandês da província de Leinster, Dairmait Mac Murchada, foi expulso da Irlanda após perder poder para Rory O’Connor. Mac, em uma tentativa de recuperar o seu trono, viajou para a Inglaterra buscando auxílio político-militar junto a Henry II. O monarca inglês, de acordo com Martin (2001), enfrentava dificuldades profundas na manutenção do império, dando a permissão para que Mac pudesse convocar quem ele achasse necessário para sua investida. Até que o auxílio pudesse ser reunido, passaram-se dois anos. Nesse meio tempo, sozinho, Mac começou a tecer um plano militar que não chegou a ser concluído devido a sua morte.

No segundo momento, em 1171, Strongbow, que vinha ajudando Mac, passou a tecer planos para uma conquista completa da Irlanda, visando inclusive se tornar rei do país. Sua atitude chama a atenção de Henry II, e marca, dessa maneira, outra “invasão” Normanda na Irlanda, dessa vez com a presença física do soberano inglês. Como resultado, a Irlanda passou a ter um governo central controlando toda a vida política da nação.

A costa leste irlandesa foi o primeiro reduto Normando no país, instaurando a cidade de Dublin como sede na nova terra. A tomada do poder pelos conquistadores, diz Boyce (1995), não foi tumultuada ou sofreu grande resistência, sendo bem aceita, inclusive, pelo clero romano. Na época, como dito acima, a Irlanda era regida por um “alto-rei”, Rory O’Connor, que servia mais como representante do país, pois não tinha o poder monárquico em suas mãos.

Rory O’Connor, após um período de negociação com Henry II, foi nomeado Alto Rei da Irlanda (*High King of Ireland*), mas era um título apenas artificial. O tratado não criava uma tradição monárquica na Irlanda, pelo contrário. Com o avanço da Idade Média, há uma escalada do poder inglês no país, implementando mudanças significativas na vida da comunidade. De acordo com Martin (2001), todos os gauleses que tivessem qualquer liderança diante da comunidade foram destituídos do poder.

No século XIII, a Irlanda começaria a operar politicamente através de um parlamento constituído por esferas legislativas e judiciárias, composto, de acordo com Martin (2001, p. 113) por “os grandes senhorios laicos e eclesiásticos”²⁸. Boyce (1995) diz que a “Irlanda Gaélica”, constituída pelos senhores rurais e pelos pobres, chamados

²⁸ “the great secular and ecclesiastical lords” (Martin, 2001, p. 113)

de *peasants*, que não tinham ligação sanguínea (ou mesmo cultural) com os ingleses, foi excluída da vida política do país. No mesmo período, porém, surgem os focos iniciais de resistência ao poder monárquico da Inglaterra. Sir Ralph d’Ufford foi um dos primeiros a tentar tomar das mãos inglesas o direito de governar o país. Ele tinha como plano entregar a governabilidade aos Anglo-Irlandeses (*Anglo-Irish*). Boyce aponta que “Os senhorios Anglo-Irlandeses eram uma mistura de costumes, instituições, língua, maneiras, modos, comportamento gaélicos e ingleses, escassamente distinguíveis em sua aparência mestiça de sua vizinhança gaélica.”²⁹, (BOYCE, 1995, p. 40). Ou seja, foram os primeiros ingleses a desembarcarem na Irlanda, e se achavam no direito de controlar politicamente o país. Os Anglo-Irlandeses tentaram deter, durante muito tempo, todo o poder que os ingleses exerciam nos níveis cultural, econômico e político da Irlanda.

Os planos de um governo irlandês independente falharam. A coroa inglesa temendo novas investidas, acabou ampliando o seu poder militar e político no país ainda no século XIII, decretando que todo e qualquer ato, lei ou decreto de qualquer espécie, que fosse tomado pelo parlamento irlandês, deveria passar por aprovação dos governantes ingleses. Logo em seguida, Edward the Bruce, da Escócia, também tentou invadir a Irlanda. Seu projeto era unir as lideranças irlandesas buscando a restauração da liberdade perdida. Este plano também não deu certo, mas serviu de alerta aos ingleses para as forças políticas ainda existentes em áreas não anglicanizadas do país. Essas regiões representavam um perigo aos propósitos da Inglaterra.

A Inglaterra, na verdade, tinha um poder geograficamente limitado na Irlanda. O raio de atuação do governo inglês se restringia a áreas determinadas, como Dublin, Meath, Kildare e Louth. A Irlanda Gaélica, áreas mais a oeste do país, estava sob a influência do clero católico. Os ingleses, que enfrentavam problemas políticos internos, viam o declínio da sua força em várias partes do território irlandês. O parlamento inglês, desta maneira, ainda no século XIII, se viu obrigado a passar parte da sua autoridade para as famílias Anglo-irlandesas.

²⁹ “The Anglo-Irish lordships were a mixture of Gaelic and English customs, institutions, language and manners, scarcely distinguishable in their mongrel appearance from their Gaelic neighborhoods.” (BOYCE, 1995, p. 40)

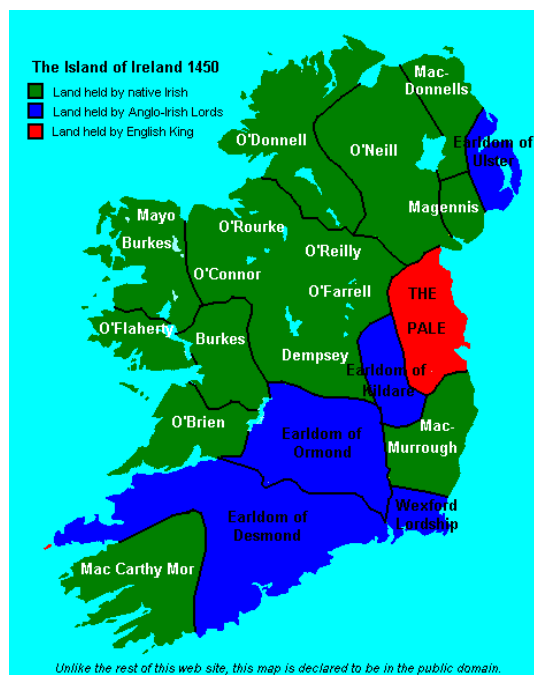


Figura 2 - Divisão do poder na Irlanda em 1450. Fonte:
http://www.irishhistorylinks.net/History_Links/Fourteenth_Century.html

Movimentos político-militares começaram a ser tecidos em vários pontos da Irlanda. O intuito principal era a retomada do seu passado, de suas heranças “ancestrais”. O conjunto destes movimentos foi chamado de Restauração Gaélica (*Gaelic Revival*) por Martin (2001, p. 121). Dentre as propostas intencionadas por esse grupo, estava a independência do país e a busca por um rei irlandês. “Por toda a Irlanda havia enclaves de irlandeses gaélicos independentes, cujos ataques poderiam ser arquitetados na colônia [...] Um dos aspectos mais espetaculares dessa Restauração Gaélica foi a tentativa de reviver a antiga alta realeza.”³⁰ (MARTIN, 2001, p. 121). Os planos, entretanto, falharam. Não se conseguiu costurar a volta de um líder irlandês, muito menos a independência. Com isso, não houve mais nenhuma tentativa que vislumbrasse uma unificação da Irlanda Gaélica. Ademais, mesmo que o sonho por um país unido em torno de uma causa parecesse distante, a Inglaterra não conseguiu controlar tão facilmente a situação na Irlanda.

A Restauração Gaélica representava um problema mais sério para o governo em termos militares. No século XV, em particular, revelou-se impossível

³⁰ “All over Ireland there were enclaves of independent Gaelic Irish, from which attacks could be mounted on the colony [...] One of the most spectacular aspects of this Gaelic revival was the attempt to revive the old high-kingship.” (MARTIN, 2001, p. 121)

manter uma defesa suficiente contra os chefes gaélicos ressurgentes, mesmo em regiões perigosamente perto de Dublin, como Wicklow. Com a ajuda dos *gallowglasses*, que eram soldados mercenários da Escócia, e os seus próprios exércitos e armas inovadores, os líderes gaélicos foram capazes de anular as vantagens militares das quais os colonizados haviam desfrutado nos primeiros dias da colônia (Martin, 2001, p. 123, [itálico nosso]).³¹

Crescia um forte sentimento de preconceito e revolta com as áreas irlandesas que estavam sob o domínio inglês. É importante lembrar que, quando fazemos referência à “restauração do passado irlandês”, estamos falando especificamente da ancestralidade Celta. A população que existia em um período que chamamos de pré-Celta, concordam os autores em geral, não tem influência cultural ou histórica para os projetos nacionalistas do país. Os celtas eram vistos como “bons”, os únicos que deram alguma contribuição real e significativa ao país.

O reflexo desse clamor popular se refletiu na literatura que tomava forma nesse período através de uma poesia alinhada a questões políticas. Segundo Kelleher (2008), os poetas aproveitaram para prover, de maneira significativa, a cultura Gaélica, buscando no passado a força para enfrentar o grande inimigo. A Irlanda ganhava, dessa maneira, na literatura, a sua mais famosa caracterização, passando a ser representada como uma mulher com o nome de *Éire*, a Mãe-Terra ou Grande-Mãe. Alguns poetas, porém, não seguiram essa visão “romantizada”, representando o país como uma prostituta que havia se vendido aos ingleses.

Ainda na Idade Média, ficaram comuns as baladas poéticas com viés épico que serviam como alegoria política rememorando as figuras de heróis como *Fionn*, representado como um guerreiro que viveu uma longa vida lutando contra aqueles que massacraram sua terra. Este tipo de narrativa era comum entre os falantes do galês, mas chegava até classes sociais mais altas, sendo transmitida geralmente pela oralidade. Ademais, o herói preferido, especialmente durante a Restauração Gaélica, era Cuchulain, do Ciclo mitológico de *Ulster*. Boyce (1995) aponta como a grande contribuição do período medieval para o projeto de nacionalismo irlandês a tomada de

³¹ “The Gaelic revival posed a more serious problem to the government in military terms. In the fifteenth century in particular, it proved impossible to maintain a sufficient defence against the resurgent Gaelic chieftains, even in regions dangerously close to Dublin, like Wicklow. With the help of the *gallowglasses*, who were mercenary soldiers from Scotland, and their own new-style armies and weapons, the Gaelic leaders were able to cancel out the military advantages which the settlers had enjoyed in the early days of the colony” (MARTIN, 2001, p. 123).

um senso de unidade racial-cultural em torno da “Irlanda Gaélica” e o surgimento do mito de uma Irlanda que vai enfrentar o inimigo opressor com ajuda de seus filhos.

3. A ascensão Tudor e o protestantismo na Irlanda

Nos primeiros anos à frente do trono Inglês, os Tudors ³² não se preocuparam com as questões políticas ligadas à Irlanda. Boyce (1995) sinaliza que os ingleses voltam os olhos para assuntos irlandeses apenas durante o regime de Henrique VIII (1491-1547). O primeiro passo tomado pela monarquia inglesa foi o reforço de áreas sobre as quais eles tinham controle absoluto, temendo invasões de outros países, como França e Espanha. Martin (2001) diz que o controle político das terras irlandesas estava então fragmentado entre os Galeses, os Anglo-Irlandeses, e os ingleses. Os Tudors enfrentariam turbilhões de problemas ao tentar controlar totalmente a Irlanda, com várias revoltas, especialmente religiosas, se proliferando no país.

Martin (2001) resume os motivos que levaram os Tudors a ampliar o seu poder na Irlanda:

Os temidos rivais domésticos ou inimigos estrangeiros poderiam usar a Irlanda como base para operações contra eles. A recalcitrância irlandesa foi, do ponto de vista deles, um perigo que aumentou à medida que o século XVI evoluiu. [...] um outro motivo para a conquista Tudor da Irlanda foi fornecido pelo que eras posteriores chamariam de expansão imperial. A Inglaterra estava com inveja do grande poder da Espanha, e tornou-se cada vez mais preocupada com a necessidade de estender seu próprio domínio- e seu comércio de além-mar. (p. 139) ³³

Os primeiros sinais de reais mudanças na escalada do poder inglês no território irlandês tomam forma quando Henrique VIII é nomeado, em 1541, “Rei da Irlanda” ³⁴. Antes, o monarca tinha o título de “Senhor da Irlanda”. Com essa medida, foi formalizada a unificação dos dois países. Algumas famílias Anglo-Irlandesas que ainda

³² Os Tudors governaram o Império Inglês de 1453 a 1603.

³³ “The feared domestic rivals or foreign enemies might use Ireland as a base for operations against them. Irish recalcitrancy was, from their point of view, a danger which increased as the sixteenth century progressed. [...] a further motive for the Tudor conquest of Ireland was provided by what later ages would call imperial expansion. England was jealous of the great power of Spain, and she became increasingly preoccupied with the necessity of extending her own dominion- and her trade-overseas.” (MARTIN, 2001, p. 139)

³⁴ Martin (2001) diz que muitos irlandeses acreditavam, durante do século XVI, que o Papa fosse o verdadeiro rei do país, e que os monarcas ingleses estavam a seu serviço. Isso, de certa maneira, mostra o imenso poder e controle da igreja católica na Irlanda.

resistiam ao governo inglês cederam à pressão com a concessão de títulos doados pela coroa. Os ingleses, porém, tinham rivais que precisavam controlar, os Líderes Gaélicos (*Gaelic Lords*), que eram considerados “inimigos do Estado”. Sobre isso, Martin (2001) diz:

Os ingleses tinham, até esse momento, olhado para esses senhores gaélicos como inimigos inveterados. Eles o haviam feito porque o sistema da sociedade sob a qual a parte gaélica da população irlandesa vivia suas tradições, instituições, leis e línguas- ainda era, apesar de três séculos terem decorrido desde a invasão normanda, diferente do sistema inglês. Os irlandeses- gaélicos tinham uma vida cultural e institucional própria, uma vida que seus ancestrais tinham vivido desde tempos imemoriais, e embora eles e os ingleses vivessem lado a lado na Irlanda, eles eram, na verdade, duas nações diferentes. Nos séculos em que os ingleses mantiveram os gaélicos irlandeses em condições normais de concorrência, os seus interesses frequentemente entravam em conflito, ao ponto de inimizade. Logo, quando se tornou claro que a nova política dos Tudors iria negar-lhes a sua particularidade e iria acabar com a sua independência, muitos dos senhores gaélicos passaram a exibir uma inimizade ainda maior do que antes (p. 142).³⁵

Por fim, os Lordes Gaélicos foram vencidos pelas forças britânicas e seus costumes foram lentamente substituídos pelos dos ingleses. Muitas “vitórias” foram traçadas através de acordos entre os vários líderes. Além de controlar as autoridades locais, o governo inglês precisava intensificar a disseminação da fé protestante por todos os países do império e com a Irlanda não foi diferente. De acordo com Martin (2001), levantando a bandeira de lema “Se os irlandeses não se tornassem protestantes, então os protestantes deveriam ser trazidos para a Irlanda” ³⁶ (p.153), o governo inglês almejava aumentar o número de protestantes anglicanos no país. Ainda em consonância com o autor, várias famílias foram enviadas para morar em áreas gaélicas com a intenção de catequizá-las, porém a reforma teve pouco sucesso (MARTIN, 2001) Houve, nesse período, uma conversão em massa dos Anglo-Irlandeses para o protestantismo anglicano.

³⁵ “The English had, up to this time, looked upon these Gaelic Lords as inveterate enemies. They had done so because the system of society under which the Gaelic part of the Irish population lived- their traditions, institutions, laws and language- was still, although three centuries had elapsed since the Norman invasion, different from the English system. The Gaelic Irish had a cultural and institutional life of their own, a life that their ancestor had lived from time immemorial, and although they and the English live side by side in Ireland they were, in fact two different nations. In the centuries when the English had held the Gaelic Irish at arm’s length, their interests had frequently conflicted to the point of enmity. Soon, when it became clear that the new policy of the Tudors would deny them their distinctiveness and would wipe out their independence, many of the Gaelic lords were to display an even greater enmity than before” (MARTIN, 2001, p. 142).

³⁶ “If the Irish would not become Protestant, then Protestants must be brought to Ireland” (MARTIN, 2001, p. 153).

Alguns missionários britânicos diziam que um país bárbaro, como a Irlanda, primeiro deveria ser dominado pela força, para assim Deus governá-lo, apontando ainda como origem da barbárie irlandesa o catolicismo, afirmando que somente o protestantismo poderia tirá-los dessa situação.

Nessa época, o catolicismo passou a ser usado como sinônimo para designar os irlandeses, assim como o protestantismo servia como identificação para os ingleses, e os Anglo-Irlandeses (agora convertidos). Entre todas as diferenças que poderiam existir entre os dois países, a religião era o ponto mais problemático de sua relação. Algumas revoltas religiosas começavam a tomar conta da Irlanda.

Martin (2001) diz que em 1570, já no reinado da Rainha Elizabeth, rebeldes católicos se recusaram a aceitar a autoridade protestante, gerando assim um enorme conflito. O governo inglês, por outro lado, conseguia combater esses focos de resistência através da força. Com um poder mais estável, a Irlanda passou por uma “anglicanização”: “As cidades, nenhuma das quais era de origem nativa, emprestaram apoio ativo aos servidores da coroa”³⁷ (MARTIN, 2001, p. 147).

Em 1592, a Rainha funda a Universidade de Dublin, “coroando”, dessa maneira, seu plano de apagamento cultural do gaúls no país. O plano inglês de “anglicanização” do território irlandês seguia como esperado, mesmo com pontuados problemas em sua execução. Uma cultura totalmente *alien* havia se instalado nas mais diversas áreas do país. Ademais, isso havia criado segregação em alguns locais. Áreas como Ulster, por exemplo, foram mais anglicanizadas que territórios mais a oeste.

A divisão entre Católicos e Protestantes não se dava apenas na religião, mas também na economia. Os seguidores da Igreja de Roma eram, em sua maioria, pobres e viviam como simples camponeses em pequenas cabanas, sem qualquer poder. Os reformistas da Igreja de Henrique VIII dominavam a vida econômica, política e cultural do país.

Boyce (1995) aponta que, em 1690, começa a operar na Irlanda um forte movimento católico-nacionalista liderado pelos Gauleses e apoiado pelos espanhóis contra a maneira como os Tudors vinham governando o país. Os nativos irlandeses se

³⁷ “The towns, none of which was of native origin, lent active support to the servants of the crown” (MARTIN, 2001, p. 147).

queixavam principalmente do fato de o governo inglês tratar com discriminação os católicos por professarem sua fé, confiscando suas terras.

Um número de indivíduos foram autorizados a manter sua propriedade, e o confisco de terras que se seguiu à guerra era muito menos drástico do que o de Cromwell tinha sido. Muitos foram protegidos pelo tratado, e a confiscação das propriedades restantes dos que haviam morrido, e de alguns dos que se renderam prematuramente. A parcela católica da terra foi assim reduzida a cerca de um sétimo. (MARTIN, 2001, p. 175).³⁸

A cada nova revolta orquestrada pelos irlandeses, o governo inglês lançava novas medidas com a intenção de calar os insurgentes. Martin (2001) diz que a coroa britânica, com medo do poder que os católicos poderiam representar, elaborou medidas para uma anglicanização de todas as esferas públicas de poder do país. Com isso, destituiu os poucos católicos que ainda restavam em postos oficiais no governo.

Em 1695, o parlamento irlandês, que era legislado apenas por protestantes, começa um movimento político tendo como proposta principal tornar mais eficazes as medidas restritivas aos católicos. Ficou decidido que todos os bispos da Igreja de Roma deveriam ser banidos de seus postos. Os parlamentares acreditavam que isso levaria a uma rápida redução no número de católicos e, conseqüentemente, à sua extinção. Porém, já no século XVIII, os católicos respondiam às represálias inglesas apostando na formação de partidos políticos, que começavam a emergir em regiões que Martin (2001, p. 185) chama de “guetos”. Os líderes desses partidos agiam escrevendo panfletos, desacreditando os ingleses e passando uma visão de que os ingleses eram bárbaros, invasores e os aniquiladores dos Celtas.

No meio dessa situação, os Anglo-Irlandeses começaram a dar forma ao que viria a ser a visão protestante do nacionalismo irlandês. Eles acreditavam que só poderia ser chamado de “irlandês” aquele que nascia na Irlanda e professava a fé protestante pelo viés anglicano. “O nacionalismo protestante não foi apenas um [nacionalismo] de lugar; foi também um nacionalismo de fé. Porque a nação era protestante, a Igreja

³⁸ “A number of individuals were allowed to keep their property, and the confiscation of land that followed the war was much less drastic than Cromwell’s had been. Many were protected by the treaty, and the missing confiscation of the property of those who had died, and of some of those who had surrendered prematurely. The Catholic share of the land was in this way reduced to about one seventh.” (MARTIN, 2001, p. 175).

Anglicana constituía uma espécie de igreja nacional”³⁹ (BOYCE, 1995, p. 106). Além disso, foi instaurada a *Protestant Ascendancy*, conhecida, segundo Martin (2001), apenas como *Ascendancy*, sendo uma forma de dominação pela classe protestante de todas as esferas sociais irlandesas que se materializou na Igreja da Irlanda.

A maior parte dos Anglo-Irlandeses, acreditavam que a Irlanda não deveria ser vista apenas como uma colônia, mas como um país independente que poderia constituir uma nação com capacidade de se auto-governar, com leis e características próprias. Boyce (1995) diz que isso gerou o que se pode chamar de “nacionalismo colonial”. Ou seja, o desejo protestante por uma nação independente, livre dos ingleses.

No século XVIII, o país ainda se mantinha leal politicamente à coroa britânica, mesmo com ranhuras nas relações entre as duas nações. A Revolução Americana consubstanciaria os sonhos de independência da Irlanda, sendo ainda uma fonte de inspiração para os primeiros movimentos nacionalistas que afluíam. Martin (2001) diz que a Revolução Americana foi replicada de forma imediata na Irlanda, sendo usada como combustível para o nacionalismo.

Além da Revolução Americana, a Revolução Francesa explodiu com repercussão em toda a Europa por volta de 1789. Segundo Boyce (1995), os grupos nacionalistas irlandeses foram fortemente influenciados pelos acontecimentos na França. Contudo, os católicos não abraçaram as causas revolucionárias de imediato, com medo das repercussões religiosas implicadas no levante.

Parte dos Anglo-Irlandeses acreditavam que as disputas religiosas e políticas entre católicos e protestantes poderiam minar a construção de uma nação irlandesa unida e, com isso, fortalecer a Inglaterra. Os nacionalistas protestantes clamavam para que houvesse a união dos diferentes grupos, conclamando os católicos para esquecerem seus problemas, já os católicos pediam que os protestantes anulassem a *Ascendancy* (CONOLLY, 2011, p. 112).

O nacionalismo Irlandês teria uma guinada em seu trajeto quando começa a ser cultivado entre os protestantes um sentimento de orgulho pelo país. Por outro lado, eles disputavam entre si, especialmente os anglicanos e os presbiterianos, um possível direito de governabilidade da Irlanda.

³⁹ “Protestant nationalism was not only one of place; it was also a nationalism of faith. Because the nation was protestant, the Anglican church constituted a kind of national church” (BOYCE, 1995, p. 106)

Depois de fortes embates religiosos, os parlamentares Anglo-irlandeses enfrentavam um forte dilema, aponta Boyce (1995), buscando uma forma de permitir que o governo abrisse as portas para os católicos, mas temendo o fim completo da *Ascendancy*. Havia um temor no poder e na influência que os católicos poderiam representar em assuntos envolvendo diretamente questões políticas da coroa britânica. Setores da sociedade ligados à Igreja de Roma e impulsionados pela classe média buscavam mais poder.

Uma das consequências dessa complicada questão política foi o nascimento dos “Irlandeses Unidos” (*United Irishmen*), grupo formado basicamente por católicos, que começou a forjar um sentimento de forte preconceito e revolta contra os protestantes. Eles tinham como meta levar as suas ideias ao interior do país, disseminando-as principalmente entre as comunidades galesas.

Os Irlandeses Unidos tinham como idéia a fundação no país de uma democracia que tivesse como modelo a França. Ainda no ano de 1789, os ingleses, tentando controlar os chefes dos Irlandeses Unidos, ordenaram a morte dos líderes protestantes e católicos que comandavam a organização. Com isso, algumas cidades, como Down Antrim, Wexford, começaram rebeliões desencadeando em centenas de morte. O governo inglês só conseguiu vencer a insurreição na batalha de Vinegar Hill (1789). Porém, no mesmo ano, os franceses invadiram a Irlanda e dominaram Sligo, conquistando, com isso, a simpatia e a ajuda dos irlandeses que viam nessa invasão uma maneira de ter um governo mais justo. No fim, os franceses acabaram presos e os irlandeses locais que ajudaram na invasão foram, em sua maioria, assassinados.

De acordo com Connolly (2011):

Os Irlandeses Unidos inicialmente funcionaram como um clube radical, disseminando propaganda através do *Northern Star* e outras publicações, e procurando agir como uma influência radicalizadora em órgãos maiores, notadamente os Voluntários. Durante 1793 a Lei da Pólvora e a Lei da Convenção restringiram o Voluntariado, enquanto ações judiciais silenciaram ilustres radicais como Hamilton Rowan. [...] A ideologia da sociedade combinou o novo radicalismo inspirado nas revoluções americana e francesa, com as tradições mais antigas da ala de avanço britânico da doutrina de comunidade e patriotismo irlandês. Seus principais objetivos eram a reforma parlamentar e a retirada do controle inglês dos negócios irlandeses (p. 598).⁴⁰

⁴⁰ “The United Irishmen initially operated as a radical club, disseminating propaganda through the Northern Star and other publications, and seeking to act as a radicalizing influence within larger bodies, notably the Volunteers. During 1793 the Gunpowder Act and Convention Act curtailed Volunteering, while prosecutions silenced leading radicals like Hamilton Rowan. [...] The society’s ideology combined

No começo do século XIX, porém, o parlamento irlandês ganhou uma nova constituição, permitindo aos católicos legislarem na vida política. Depois de muitos conflitos, esse direito foi concedido à classe. Emergia, com isso, uma importante figura no cenário político da Irlanda: Daniel O’Connell, um jovem advogado vindo de uma família católica. Descrito por Connolly (2011, p. 419) como “um herói para nacionalistas moderados”⁴¹, ele é fruto do que Martin (2011) classifica como a escalada do poder católico como um corpo que tem ambições políticas impulsionadas pelo descaso social e econômico (2001, p. 315).

O contexto histórico da época pode ser resumido da seguinte maneira:

O problema mais importante de todos, nos anos do período da União, foi a demanda católica por emancipação completa. A maioria das Leis Penais tinham, é verdade, sido revogadas nas décadas de 1780 e 1790. Católicos podiam agora manter escolas, participar das profissões e votar nas eleições parlamentares. Mas eles ainda estavam excluídos de todos os cargos mais importantes do estado. Eles não podiam sentar-se no parlamento, e eles não podiam ser juízes, ou coronéis no exército, ou capitães na marinha, ou ministros no governo, ou manter qualquer cargo exceto os mais juniores no serviço civil. Essas restrições naturalmente irritaram católicos, sobretudo porque Pitt⁴² havia praticamente prometido, quando conduziu a união entre a Grã-Bretanha e Irlanda, em 1800, que esta seria seguida pela emancipação completa do corpo Católico. Porém a oposição do rei e de colegas ministros de Pitt, provou ser muito forte e o plano foi abandonado. (MARTIN, 2001, pp. 204-205)⁴³

O’Connell teve sua primeira aparição como político, ainda em consonância com Martin (2001), em 1800, período em que ele ainda representava uma pequena minoria de católicos que se opunha ao Ato de União⁴⁴ (*Act of Union*). Anos depois, em 1832, ele

the new radicalism inspired by the American and French Revolutions with the older traditions of British advanced Whig of commonwealth doctrine and Irish patriotism. Its main aims were parliamentary reform and the removal of English control of Irish affairs” (CONNOLLY, 2011, p. 598)

⁴¹ “a hero for moderate nationalists” (CONNOLLY, 2011, p. 419)

⁴² William Pitt (1759-1806), político inglês

⁴³ “The most prominent issue of all, in the years of the Union period, was the Catholic demand for full emancipation. Most of the Penal Laws had, it is true been repealed in the 1780s and 1790s. Catholics could now maintain schools, join the professions and vote in parliamentary elections. But they were still debarred from all the more important offices in the state. They could not sit in parliament, and they could not be judges, or colonels in the army, or captains in the navy, or ministers in the government, or hold any except the most junior offices in the civil service. These restrictions naturally galled Catholics, all the more Pitt had virtually promised, when he carried the union between Britain and Ireland in 1800, that it would be followed by complete emancipation for the Catholic body. But opposition from the king and from Pitt’s fellow ministers proved too strong and the plan was dropped.” (MARTIN, 2001, pp. 204-205)

⁴⁴ O Ato de União foi a fundição mais drástica dos parlamentos da Irlanda e da Inglaterra, em 1800.

se tornou líder de um pequeno partido. Com mais força política, O'Connell passou a lutar nos anos seguintes pela emancipação católica. Connolly (2011) diz:

Apesar de seu desejo genuíno de ganhar apoio Protestante para revogação, ele também é visto como tendo contribuído, através de sua aliança política com o clero católico e também, por vezes, através de sua retórica, a uma crescente polarização da política ao longo de linhas religiosas. As tentativas de apresentar O'Connell como um exemplo de não-violência são enganosas: sua rejeição da força física estava baseada em uma crença que provavelmente levaria, no caso da Irlanda, a um desastre para todos os envolvidos, e não o impediu de endossar ambas as revoltas belgas [...] e as guerras de libertação na América do Sul (p. 419).⁴⁵

Umas das principais metas políticas de O'Connell era lutar por uma Irlanda independente. Martin (2001) aponta que, no período em que o jovem advogado fazia sua ascensão como político, o nacionalismo irlandês passava por uma profunda remodelagem, ganhando contornos católicos e protestantes mais profundos, que se diferenciavam religiosa, política e ideologicamente.

Daniel O'Connell funda a Associação Católica (*Catholic Association*), que tinha como propósitos dar à classe católica do país uma representação eficiente para defender seus interesses, buscar a igualdade religiosa e o direito à terra que Henrique VIII havia negado aos católicos. O'Connell passou a se colocar como obstáculo contra os interesses protestantes na Irlanda. Ele foi o principal responsável na luta pelo direito católico ao voto. No século XIX, porém, depois de recuperado tal direito, os católicos que podiam votar se restringiam a apenas um pequeno grupo. Aos padres, considerados bons líderes, mas péssimos condutores políticos, de acordo com Kearney (2007), lhes foi confiado o papel de propagar o pensamento de O'Connell em criar uma nação construída politicamente por irlandeses.

Os grupos nacionalistas católicos, como a Associação Católica, começaram a reivindicar a preservação da língua irlandesa, que vinha se degenerando com o passar dos anos. Porém, não apenas os católicos buscavam essa restauração, mas também os Anglo-Irlandeses. Thomas Davis, um nacionalista protestante, buscava, além da

⁴⁵ “Despite his genuine desire to gain Protestant support for repeal, he is also seen as having contributed, through his political alliance with Catholic clergy and also, at times, through his rhetoric, to a growing polarization of politics along religious lines. Attempts to present O'Connell as an exemplar of non-violence are misleading: his rejection of physical force was based on a belief that it was likely to lead, in the Irish case, to disaster for those involved, and did not prevent him endorsing both Belgian revolts [...] and the wars of liberation in South America.” (CONNALLY, 2011, p. 419)

restauração da língua gaélica, uma nova tentativa de ressignificação do passado folclórico, mitológico e político do país. Boyce (1995) diz que o passado da Irlanda se transformou em uma influência decisiva, para que o povo recuperasse sua história e raízes esquecidas.

O projeto de Davis, como nacionalista, era criar barreiras linguísticas entre a Irlanda e a Inglaterra. Para isso, os jornais contribuiriam para a disseminação da língua gaélica. O periódico *Nation*, escrito em gaélico, passou a circular com tiragem de mil exemplares por dia, penetrando em áreas rurais marginalizadas do país, especialmente a oeste. Contudo, Davis sabia que um dos problemas da época era a falta de educação. Kearney (2007) mostra que, em 1841, cerca de 45% dos irlandeses não sabiam ler ou escrever e que esse número passou para 51% em 1845. Davis acreditava que uma boa literatura que se voltasse para as causas do país poderia espalhar mais facilmente as intenções políticas dos nacionalistas.

Durante a ascensão política de O'Connell e a construção do projeto literário de Davis, surgia o grupo Juventude Irlandesa (*Young Ireland*). Martin (2001) diz que “esse nome foi dado ao grupo de homens em seus vinte anos, que foram associados com a Nação”⁴⁶ (p. 25). A Juventude Irlandesa tinha em seu corpo uma larga maioria católica, mas com alguns poucos integrantes protestantes. O lema do grupo era “paz, justiça, ordem, vigor e paciência” (BOYCE, 1995, p. 167). O'Connell, que flertava com o movimento, acabou se afastando após o início de campanhas que tiveram um fundo violento.

A Juventude Irlandesa procurou se infiltrar em diversas áreas da sociedade irlandesa, principalmente nas artes, “alistando” vários escritores para suas causas. Boyce afirma que “[...] Eles buscaram tornar a literatura irlandesa subordinada ao nacionalismo irlandês e utilizá-la para promover e fomentar um sentimento de nacionalismo entre as pessoas”⁴⁷ (1995, p. 160).

⁴⁶ “this was the name given to a group of men in their twenties, who were associated with the Nation” (MARTIN, 2001, p. 251)

⁴⁷ “They sought to make Irish Literature subordinate to Irish nationalism and used it to promote and foster a sense of nationality among the people” (BOYCE, 1995, p. 160)

4. A Grande Fome: dor e diáspora irlandesa

No ano de 1842, a vida política e os movimentos nacionalistas ficam praticamente estagnados quando a Irlanda enfrenta a Grande Fome, que muitos historiadores rotulam de “pior crise humanitária do país”, “Holocausto Irlandês” ou “Cataclisma nacional”. A Fome deixou marcas profundas em quase todos os aspectos da vida irlandesa.

Para que possamos entender os bastidores políticos que antecederam a Grande Fome, devemos nos voltar para as palavras de Kinealy (2007):

Durante a época da Fome, a Irlanda foi governada a partir de Westminster. Como resultado do Ato de União de 1801, a Irlanda tinha perdido seu próprio parlamento em Dublin, membros do seu parlamento sendo enviados para Westminster. Como consequência do Ato, o Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda foi criado, mas como a Fome demonstrou, a união política estava longe de ser unificada. A rebelião de 1798, que havia sido um dos principais gatilhos para que ocorresse a União, continuou a moldar a política na Irlanda, mais notavelmente entre a Juventude Irlandesa, mas também entre radicais na Grã-Bretanha como um exemplo do potencial de um levante popular e da capacidade do governo britânico em responder a isso brutalmente. Para as autoridades britânicas, a revolta de 1798 foi uma ilustração desconfortável do perigo interposto quando católicos e protestantes se unem contra a autoridade.⁴⁸ (KINEALY, 2007, p. 18).

Segundo Woodhann-Smith (1995), com o Ato de União, a imprensa e a política inglesa foram tomadas por assuntos irlandeses. Um dos motivos apontados para o crescimento de notícias sobre a Irlanda eram os problemas com o tamanho da população irlandesa, que representava 1/3 dos habitantes do Reino Unido.

Enquanto os ingleses avançavam com a industrialização, os irlandeses continuavam a depender da agricultura, em sistema de *conacre*⁴⁹, no qual trocavam seu

⁴⁸ At the time of the Famine, Ireland was governed from Westminster. As a result of the Act of Union of 1801, Ireland had lost her own parliament in Dublin and instead sent a number of MPs to Westminster. As a consequence of the Act, a United Kingdom of Great Britain and Ireland had been created but, as the Famine demonstrated, the political union was far from being united. The 1798 rebellion, which had been a major trigger for the Union to take place, continued to shape politics in Ireland, most notably amongst the Young Irelanders, but also amongst radicals in Britain as an example of the potential of a popular uprising and the capacity of the British government to respond brutally. For the British authorities, the 1798 uprising was an uncomfortable illustration of the danger posed when Catholics and Protestants combined against their authority. (KINEALY, 2007, p. 18).

⁴⁹ De acordo com Connolly (2011), *conacre* pode ser entendido como: “land rented for the taking of a single crop, most commonly of potatoes. Conacre was taken by tradesmen, by small farmers, and most commonly by agricultural laborers, who invested all or most of their earnings in potato ground from

trabalho por um pequeno pedaço de terra. Na época, as batatas eram principal produto agrícola irlandês, pois, cresciam maciçamente até mesmo em solo pobre ou rochoso, sendo, dessa forma, o principal alimento para cerca de 50% da população pobre.

Martin (2001) completa o relato sobre a situação irlandesa dizendo:

Havia sinais de indignação que poderiam ter sido percebidos e superados, não fosse a distorção da economia irlandesa causada pela grande guerra com a França, uma guerra que durou mais de vinte anos. O preço do grão subiu rapidamente em tempo de guerra e mais e mais pastagens irlandesas eram destruídas. A mudança de agricultura pastoril para a de lavoura criou uma demanda por mais trabalho também. Era uma situação que poderia ter sido explorada em seu próprio benefício por arrendatários, agricultores e trabalhadores, não fosse o fato de que a necessidade de terra era muito grande em um país com uma população em crescimento acelerado. A Irlanda tinha sido pouco povoada no início do século XVIII, porém condições favoreceram um aumento nos números. Para começar, os exércitos já não estavam matando pessoas ou destruindo as suas plantações. Mais importante de tudo, o povo irlandês havia se assegurado de abundantes, comidas saudáveis ao adotar uma dieta de batata. Não só a batata é um alimento ideal, especialmente se complementado por leite, como a produção de batatas em uma dada área de terra era muito maior do que para qualquer outra safra de grãos (p. 219).⁵⁰

Durante o apogeu da Grande Fome, a Inglaterra assistia ao desenrolar dos fatos sem esboçar reações enérgicas para contornar a crise humanitária. O governo britânico, através de Charles Trevelyan, secretário do tesouro do império, defendia que os acontecimentos na Irlanda eram consequência da providência divina e que, por isso, não deveriam interferir.

which to feed their families. The practice thus illustrates the limited role of retail markets in pre-Famine rural Ireland. Conacre rents were a frequent cause of agrarian violence, as population pressure increased and as farmers, encouraged by price trends to move into livestock, no longer found in such lettings a profitable means of providing for crop rotation.” (p. 114)

⁵⁰ There were signals of indignation which might have been perceived and overcome but for the distortion of the Irish economy caused by the great war with France, a war which lasted over twenty years. The price of grain rose rapidly in time of war and more and more Irish grassland was broken up. A shift from pastoral to tillage farming created a demand for more labour as well. It was a situation which might have been exploited to their own advantage by tenant, farmers and labourers but for the fact that the need for land was so great in a country with a rapidly increasing population. Ireland had been sparsely populated at the beginning of the eighteenth century, but conditions favoured a rise in numbers. To begin with, armies were no longer killing people or destroying their crops. Most important of all, the Irish people had assured themselves of abundant, healthy food by adopting a potato diet. Not only is the potato an ideal food, especially if supplemented by milk, but the produce in potatoes of a given area of ground is much greater than that for any grain crop (MARTIN, 2001, p. 219).

Mesmo com sinais de que o país estava entrando em uma crise alimentícia, a Irlanda vinha exportando milho suficiente para alimentar cerca de dois milhões de pessoas. Os políticos irlandeses mantiveram o fluxo comercial com a Inglaterra para cumprir os contratos comerciais.

Martin (2001) revela que a queda na produção da safra da batata nos anos de 1844-1847 foi motivada também por um forte inverno, “não um inverno normal, porém o mais severo e o mais longo em memória” ⁵¹ (p. 223). Woodham-Smith (1995) diz que a Irlanda já havia enfrentado anos antes problemas com a batata, isso teria acontecido nos seguintes períodos: 1740, 1766, 1784-1785, 1795-1796, 1800-1801, 1818-1819, 1822, porém, eram problemas pontuais que não duravam mais que uma temporada agrícola. O governo acreditava, dessa maneira, que a safra ruim logo passaria.

Nos anos seguintes, porém, segundo Weiand (S/A), um fungo, chamado *Phytophthora Infestans*, atingiria as lavouras irlandesas destruindo boa parte do tubérculo. Os problemas nas plantações da batata começaram a aparecer em 1843 nos Estados Unidos, sendo depois notificadas em diversas partes da Europa: primeiro na Bélgica, depois na Alemanha, na Suíça, na Inglaterra, na Escócia e, por fim, na Irlanda.

Com a destruição mais frequente das lavouras pelos fungos, os políticos irlandeses ficaram alarmados com o futuro do país e começaram a encarar o problema mais seriamente. Ademais, não só a economia dependia das batatas. Dois terços da população consumia o tubérculo como principal fonte de alimento.

Ainda de acordo com Martin (2001), apesar da estagnação econômica, a população quase dobrou de tamanho em quarenta anos: em 1800 havia cerca de 5 milhões de habitantes na Irlanda; em 1821, o número era de 6,5 milhões; na década da Grande Fome, já se contava 8 milhões de pessoas. Com o crescimento da população, crescia também a dependência por batata. Na tabela abaixo apresentamos o resultado da colheita da batata durante a Grande Fome:

⁵¹ “not a normal winter, but the harshest and longest in living memory” (MARTIN, 2001, p. 223)

<u>Ano</u>	<u>Produção total</u>
1844	15 mil toneladas
1845	10 mil toneladas
1846	3 mil toneladas
1847	2 mil toneladas

Tabela 1: Redução da Produção de Batatas (1844-1847). Tabela elaborada baseada a partir de dados levantados por Martin (2001).

A produção do tubérculo vinha caindo ano após ano, mas 1847 começou com um alerta: em relação à produção de 1844, cerca de 88% da batata estava destruída. Além disso, a produção de milho, que vinha amenizando a crise, também despencou. A importação do cereal não estava suprimindo a necessidade irlandesa. Havia um claro indício de uma vindoura calamidade social. As pessoas começaram a ficar doentes, especialmente de febre, e algumas mortes foram notificadas.

O que as pessoas chamavam de ‘febre da fome’ era, na verdade, duas doenças distintas, tifo e febre recorrente. Nem era esse o único flagelo. Disenteria era de se esperar entre as pessoas que estavam comendo nabos crus ou algas ou refeições indianas meio cozidas, e isso também, demasiadas vezes, levou à disenteria bacilar fatal, o ‘fluxo de sangue’, que agora tornara-se epidêmico. [...] ‘Fome sonolenta’, ou edema da fome, para dar-lhe seu nome apropriado, foi generalizada, e era resultado de fome pura e simples. (MARTIN, 2001, p. 224)⁵²

Em 1847, de acordo com Woodham-Smith (1995), três milhões de pessoas estavam recebendo alimentação gratuita distribuída pelo governo. Essa ajuda se restringia, porém, a uma sopa sem nutrientes, apenas uma vez ao dia. Em 1849, boa parte da população começava a deixar o país, mas não se tratava de um trajeto fácil até o lugar planejado. Muitas embarcações passavam por demoradas quarentenas ao

⁵² “What people called ‘famine fever’ was in fact two separate diseases, typhus and relapsing fever. Nor was this the only scourge. Dysentery was to be expected among people who had been eating raw turnips or seaweed or half cooked Indian meal, and it too often led to the fatal bacillary dysentery, the ‘bloody flux’ which now became epidemic. [...] ‘Famine drowsy’, or hunger oedema, to give it its proper name, was widespread, and resulted from starvation pure and simple.” (MARTIN, 2001, p. 224)

chegarem aos seus destinos. Outros navios ficavam parados nos portos por problemas de preconceito racial envolvendo os irlandeses. Segundo Kinealy (2007), em alguns países, ser irlandês passou a significar ser pobre, doente e violento.



Figura 3 - Emigrantes deixando Cork indo para Liverpool. Martin (2001, p. 225)

O jornal *Irish Catholic Directory* mostrou em 1920 os países para quais os irlandeses mais se destinaram, cerca de 275 mil foram para os Estados Unidos, 25 mil para o Canadá; Inglaterra e País de Gales: 23 mil, Escócia 14,5 mil; Austrália: 5 mil. Isso em apenas poucos anos.

Na Irlanda, porém, com a emigração dos mais ricos, restava no país apenas os pobres, doentes e famintos. O jornal *Irish Catholic Directory*⁵³ fez um levantamento mostrando o número de emigrantes do país ao longo de cinquenta anos a partir da época da Grande Fome:

⁵³ Referência: <http://irishdiaspora.blogspot.com.br/> acessado dia 13/01/2014, às 11:22.

TABLE showing the number of Emigrants—*Natives of Ireland*—in each year from the 1st of May, 1851, to the 31st of March, 1911 :

Years.	No. of Emigrants	Years.	No. of Emigrants	Years.	No. of Emigrants	Years.	No. of Emigrants
1851	152,060	1867	80,624	1883	108,724	1899	41,232
1852	190,322	1868	61,018	1884	75,863	1900	45,288
1853	173,148	1869	66,568	1885	62,034	1901	39,613
1854	140,555	1870	74,855	1886	63,135	1902	40,190
1855	91,914	1871	71,240	1887	82,923	1903	36,902
1856	90,781	1872	78,102	1888	78,684	1904	30,676
1857	95,081	1873	90,149	1889	70,477	1905	36,776
1858	64,337	1874	73,184	1890	61,313	1906	35,344
1859	80,599	1875	51,462	1891	59,623	1907	39,082
1860	84,621	1876	37,587	1892	50,867	1908	23,205
1861	64,292	1877	38,503	1893	48,147	1909	28,676
1862	70,117	1878	41,124	1894	35,895	1910	32,457
1863	117,229	1879	47,065	1895	48,703	1911	
1864	114,169	1880	95,517	1896	38,995	(to 31st March)	4,109
1865	101,497	1881	78,417	1897	32,535		
1866	99,467	1882	89,136	1898	32,241		
						Total	4,288,539

Figura 4 - Números de imigrantes por ano na Irlanda de 1851 à 1911. Fonte: <http://www.irishfaminememorial.org/en/history/>

Algumas regiões da Irlanda chegaram a perder quase 30% de sua população. Connaught perdeu 29%; Munster, 23%; Ulster, 16%; Leinster, 15%. Não há números oficiais para o total de mortes ao final da Grande Fome. Estima-se que dois milhões de pessoas morreram e que, nos anos do pós-fome, outras 950 mil pessoas tenham sucumbido em decorrência da subnutrição. Por volta de 1851 a população era de 6 milhões, 2 milhões a menos do que a população estimada em 1845, segundo dados vistos em censos.

Segundo Fegan (2011), os jornalistas do *Nation* denunciavam que os corpos dos famintos estavam espalhados e as mães choravam, carregando seus filhos já mortos nos braços:

Eu encontrei os corpos nus de mulheres à beira da estrada ... Eu conheci mães carregando crianças mortas nos seus braços até que elas estivessem pútridas, recusando-se a enterrá-las, na esperança de que a visão ofensiva pudesse arrancar das insensíveis pessoas da cidade caridade suficiente para prolongar por um tempo a vida dos outros filhos em casa (p. 61).⁵⁴

As consequências da Fome atingiram vários setores da economia. Com o avanço da praga da batata durante a Grande Fome, houve aumentos nos preços dos alimentos e os pobres não tinham como comprar o que comer. Martin (2001) mostra que, em 1846, o número de pessoas desempregadas aumentou em 1.500% entre os meses de setembro e dezembro. Algumas cidades, como Ballina, em Country May, chegaram a ter 79% da

⁵⁴ "I have found the naked bodies of women on the roadside... I have met mothers carrying about dead infants in their arms until they were putrid, refusing to bury them, in the hope that the offensive sight might wring charity from the callous townspeople sufficient to protract for a while the lives of the other children at home." (FEAGAN, 2011, p. 61)

sua população necessitando de ajuda do governo para ter o que comer. Entre 1849 e 1850, os irlandeses que recebiam alguma ajuda do governo chegou a 50% da população.

Outra consequência foi o aumento do número de presos acusados de saques, roubos e violência em geral. Em 1841, havia na Irlanda cerca de 21 mil presidiários; em 1848, o número chegou a 38 mil. Outro dado importante lembrado por Kinealy (2007) é a quantidade de pessoas que passaram a vagar pelo país sozinhas, sem casa: em 1847 eram quase 50 mil.

O governo, diante dos problemas apresentados, instaurou a *Poor Law*. Segundo Connolly (2011), essa medida foi decretada para garantir uma ajuda mínima à população, baseando-se nos modelos ingleses. Um programa como esse havia sido instalado na Inglaterra em períodos de crise, como um amparo destinado a pequenos agricultores. Em 1847, o governo reconheceu a necessidade das pessoas carentes em ter um auxílio pelas calamidades que afetavam o país.

O aumento do poder e da influência da Igreja Católica, que “governava” cerca de 80% da população irlandesa, de acordo com Kinealy (2007), também foi marcante na Grande Fome. Nesse período, os protestantes e católicos firmaram parceria visando a arrecadação de donativos e a melhor distribuição dos alimentos ao povo. Contudo, em 1850, os católicos começaram a acusar os protestantes de fazerem uma “Segunda Reforma” ou “Segunda Cruzada”. A maioria da população protestante se concentrava, de acordo com Martin (2001), em cidades como Belfast, de onde partiam em caravanas com o intuito de evangelizar especialmente a região oeste do país, área em que a Grande Fome tinha feito mais vítimas.

Os protestantes, intentando buscar novos fiéis, passaram a falar o idioma gaélico. Os moradores das áreas mais a oeste da Irlanda acreditavam, segundo Kinealy (2007), que a língua gaélica era “uma língua usada por Adão e Eva no Paraíso, e que era uma língua falada pelos santos no Céu”⁵⁵. (p. 158).

A pobreza da Irlanda passou a ser um dos assuntos mais recorrentes em livros e jornais da Inglaterra. Porém, era comum mostrar o país como um lugar exótico, que poderia ser presenciado em apenas uma viagem de 24 horas, partindo de Londres:

⁵⁵ The language used by Adam and Eve in Paradise, and that it is the language spoken by the saints in heaven (p. 158).

Estereótipos eram brutalmente reforçados: o camponês irlandês era apresentado como uma criatura unidimensional, resolutamente honesto e hospitaleiro mesmo se estupidamente violento, irremediavelmente supersticioso embora admiravelmente piedoso, moradores de um casebre de barro com uma pilha de esterco à porta e um porco brincando com as numerosas crianças em uma fossa (FEGAN, 2002, p. 87).⁵⁶

As descrições das viagens dos ingleses também serviam de comparação para mostrar que, mesmo perto de um país rico, poderoso e protestante, poderia haver outro pobre, dependente e católico. Os relatos deixam transparecer principalmente o preconceito com os irlandeses. À Irlanda eram atribuídos diversos adjetivos pejorativos, sendo constantemente apresentada como suja, feia e pobre. A Inglaterra, por outro lado, era limpa, industrializada e bonita. O choque cultural dos ingleses ao chegarem ao território irlandês era imenso e alguns se recusavam a acreditar no que viam, buscando diversas alternativas para explicar o que ocorria.

Burritt (S/A), viajando pela Irlanda, relatou a situação vivida por algumas crianças famintas:

[...] Três esqueletos respirando, variando de dois a três metros de altura e *completamente nus*. E esses seres humanos estavam vivos! Se eles estivessem mortos, eles não poderiam ter sido um espetáculo tão terrível, eles estavam vivos, e *mirabile dictu*, eles podem ficar de pé e até mesmo andar; mas era horrível vê-los fazer isso (p. 105, [itálico no original]).⁵⁷

A cena na Irlanda, segundo os relatos, era de terror. As pessoas eram figuras das trevas, a situação era de um horror completo. Durante o fim da década de 1840, a fome era um tópico recorrente nos jornais *Nation*, *The Irishman* e *United Irishman*, sob a forma de crônicas, poemas e narrativas folhetinescas. Ademais, muitos escritores temiam levar para a Inglaterra os assuntos irlandeses com medo de serem censurados. Foi, porém, através da literatura que tivemos acesso a boa parte dos problemas do país. Fegan (2002) afirma que:

O valor dessa literatura encontra-se em seu próprio desapego: estas testemunhas, muitas vezes estranhos e estrangeiros, assistiram a uma sociedade se desintegrar, e, em suas tentativas de serem objetivos, provaram que não havia escapatória da subjetividade no meio da fome. Os historiadores

⁵⁶ “Stereotypes were ruthlessly reinforced: the Irish peasant was presented as a one-dimensional creature, resolutely honest and hospitable if mindlessly violent, irretrievably superstitious though admirably pious, the inhabitant of a mud hut with a dung-heap at the door and a pig playing with the numerous children in a cesspool” (FEGAN, 2002, p. 87)

⁵⁷ “[...] three breathing skeletons, ranging from two to three feet in height and *entirely naked*. And these human beings were alive! If they had been dead, they could not have been such frightful spectacles, they were alive, and *mirabile dictu*, they could stand upon their feet and even walk; but it was awful to see them do it” (BURRITT, p. 105, [itálico no original])

desejavam a emoção da ficção, os escritores procuraram a clareza da história; jornalistas de extremos opostos do espectro político trocaram de posições; viajantes, *voyeurs* autoproclamados, imploravam pelo poder de não ver; poetas assumiram posições antagônicas à sua condição social e tornaram-se homens e mulheres de ação, os reconhecidos - mesmo frequentemente ilegítimos - legisladores de seu mundo (p. 239)⁵⁸.

Trabalhos literários foram publicados na época como, por exemplo, *Castle Richmond* (1860), de Anthony Trollope, que trata do período da fome entre 1846 até 1847. Outros romances passaram a fazer uma ligação dos acontecimentos com a Revolução Francesa, porém, muitos deles passaram a ser censurados. A Inglaterra era o único centro de língua inglesa que tinha condições de imprimir livros. Com isso, era comum o uso de eufemismos para não culpar diretamente os ingleses pelas atrocidades, prática que já era comumente usada pelos jornalistas. Havia ainda um receio de que as histórias pudessem trazer uma visão exagerada da fome, aumentando a gravidade dos fatos e causando comoção entre os ingleses.

A Grande Fome não foi apenas um período de devastação social na Irlanda. Foi uma marca forte que mudou hábitos, costumes, língua, densidade populacional, etc. O país que saiu da Fome era outra Irlanda. A literatura que emergiu dessa fase passou a denunciar e lutar contra a força colonial inglesa no país.

5. O nacionalismo literário do Pós-Fome

Após a Grande Fome, vários setores da sociedade irlandesa estavam praticamente estagnados. A sociedade em si estava suspensa. Contudo, vários movimentos nacionalistas afloram após os acontecimentos que marcaram o país. O nacionalismo que emerge do pós-Fome, pensa e luta por suas causas através de uma literatura que tem suas raízes fincadas no passado Celta. Os *Fenians* constituíram um desses importantes grupos:

⁵⁸ “The value of this literature lies in its very detachment: these witnesses, often outsiders and foreigners, watched a society disintegrate, and in their attempt to be objective proved that there was no escape from subjectivity in the midst of famine. The historians craved the emotion of fiction, the novelists sought the clarity of history; journalists from opposite ends of the political spectrum swapped positions; travellers, self-acknowledged voyeurs, prayed for the power not to see; poets assumed positions antagonistic to their social status and became men and women of action, the acknowledged - if often illegitimate - legislators of their world” (FEGAN, 2002, p. 239)

Os *Fenians*, como os *United Men*, procuraram fazer do nacionalismo irlandês uma ideologia não sectária e não clerical, mas eles tinham que trabalhar com o grão do país [...] os *Fenians* fizeram suas incursões mais fortes nas cidades, vilas de mercado e aldeias, onde habitavam a pequena burguesia católica e artesãos: eclesiásticos, publicanos, comerciantes, trabalhadores do setor de construção, sapateiros, alfaiates (BOYCE, 1995, p. 178, [itálico nosso]).⁵⁹

Os *Fenians*, como aponta Martin (2001), aproveitaram o sentimento anti-inglês e anti-protestante que emergiu no pós-Fome como estratégia de propaganda política. A ideologia do grupo se alinhava com uma postura marxista, buscando a força na instauração de uma luta de classes entre os pobres e os grandes senhores de terra, que haviam emergido influentes na política irlandesa.

Buscando uma rápida disseminação de suas idéias, os *Fenians* se apoiaram tanto na literatura, como em jornais para alcançar seus propósitos. É importante destacar, de acordo com Boyce (1995), que as atividades do grupo fazem o número de jornais em circulação no país crescer de 109, em 1853, para 230, no começo do século XX.

A grande base de apoio dos *Fenians* eram os católicos. Foram eles que, após a Grande Fome, dominam a vida social do país, representando uma maioria que ganhou poder para lutar politicamente por suas causas. A minoria protestante via seu espaço no país ser reduzido gradativamente e seu único símbolo nacionalista, a Igreja da Irlanda⁶⁰, desaparecer, em 1869.

Segundo Connolly (2011), nesse período, Charles Stewart Parnell tornou-se um dos maiores líderes nacionalistas do país. Ainda na atualidade é visto como uma figura quase mítica. Vivo na literatura, ele ainda emana força política e representa o idealismo irlandês. Surgiu como a grande influência política do país por volta de 1886. Para que ele chegasse à liderança política, porém, foram necessárias exaustivas barganhas e manobras. Mesmo protestante, Parnell é um dos responsáveis por consolidar na Irlanda

⁵⁹ “The Fenians, like the United Men, sought to make Irish Nationalism a non-sectarian and non-clerical ideology, but they had to work with the grain of the country [...] the Fenians made their strongest inroads in the cities, market towns and villages, where dwelt the Catholic petite bourgeoisie and artisans: clerks, publicans, shopkeepers, workers in the building trade, shoemakers, tailors” (BOYCE, 1995, p. 178).

⁶⁰ Segundo Connolly (2011), a Igreja da Irlanda foi a maior organização protestante entre os irlandeses. Entre 1537 e 1870, era uma instituição regida pelo monarca inglês, mas que ao fim do século XIX tornou-se independente. Porém, ainda se manteve como membro da liga anglicana. A formação da Igreja remontaria tempos anteriores a Reforma religiosa intentada por Henrique VIII. Contudo, com o Ato de Supremacia, instituído em 1537, que, dentre outras coisas, fundia o Estado com a religião, a entidade foi aglutinada pelos ingleses que passaram a governá-la. Assim como ocorria no anglicanismo, o corpo religioso, assim como os dogmas, se manteve parecido com os rituais da Igreja católica.

uma identidade católica, sempre lutando ao lado da igreja de Roma e pensando em suas causas, dando suporte, inclusive, aos nacionalistas que a seguiam.

A chave para a carreira de Parnell encontra-se em suas excepcionais qualidades pessoais e políticas: qualidades ainda mais impressionantes dado uma disposição altamente nervosa e natureza supersticiosa. Sua liderança na *Land War* estabeleceu uma base sólida para o seu poder político: liderança baseada em um mito de si mesmo que poderia apelar para os extremistas e moderados e foi explorada para o efeito máximo por meio de uma incrível capacidade de avaliar o máximo que poderia ser obtido em qualquer contexto político. Suas conquistas políticas podem ser mapeadas em termos de seu papel na obtenção da promulgação da reformas agrárias, especialmente a *Land Act* de 1881, e a criação de um partido parlamentar irlandês disciplinado e independente, que trouxe a questão do Governo local para o centro da política britânica e estabeleceu uma aliança com Liberalismo Glandstoniano para obtê-lo (CONNOLLY, 2011, p. 454).⁶¹

Ele criou a Liga Nacional da Irlanda (*Irish National League*), conseguindo eleger um total de 85 parlamentares, que apoiaram a criação de um governo autônomo para as eleições do ano seguinte. Porém, os planos de Parnell deram errado. Alguns historiadores afirmam que a imagem do líder político começa a ruir com o abandono às causas agrícolas. Contudo, Connolly (2001) diz que o seu erro maior foi o adultério com O'Shea, esposa do seu melhor amigo. A repercussão negativa do caso acabou levando os líderes católicos e ingleses, da época, a se afastarem dele, minando sua liderança e autoridade.

No século XIX, algumas sociedades literárias surgiram a partir da contribuição nacionalista. Dentre elas, destacam-se a Sociedade Gaélica de Dublin (*Gaelic Society of Dublin*), Sociedade Ibero-Celta (*Ibero-Celtic Society*), Sociedade Celta (*The Celtic Society*), a Sociedade Ossiânica (*Ossianic Society*) e a Sociedade Literária Fênix (*Phoenix Literary Society*). Essas ligas, em sua maioria, não buscavam apenas fazer uma propaganda nacionalista, mas criar no país um sentimento que pudesse ser despertado pelo povo: o orgulho pela nação.

⁶¹ “The key to Parnell’s career lies in his exceptional personal and political qualities: qualities all the more striking given a highly nervous disposition and superstitious nature. His leadership of the Land War established a firm basis for his political power: leadership grounded in a myth of himself which could appeal to both extremists and moderates and was exploited to maximum effect through an uncanny ability to assess the most that could be obtained in any political context. His political achievements can be charted in terms of his role in obtaining the enactment of land reforms, especially the 1881 Land Act, and the creation of a disciplined and independent Irish parliamentary party which brought the home rule issue to the centre of British politics and established an alliance with Glandstonian Liberalism to obtain it” (CONNOLLY, 2011, p. 454).

Algumas revistas, como a Revista da Universidade de Dublin (*Dublin University Magazine*) 1833-1882, começam a abrir as portas para os projetos literários nacionalistas com a publicação de obras instrumentalizadas para causas políticas. Acreditava-se que apenas a literatura seria capaz de fazer ascender o que o povo desejava, instaurando os sentimentos pretendidos pelos líderes nacionalistas.

Os Patriotas Literários estavam ansiosos para salvar e preservar o patrimônio, e para guardar para a Irlanda um lugar na tradição européia. Os nacionalistas Literários queriam preservar o patrimônio não para fins primeiramente literários, mas porque poderia fazer avançar a causa da nacionalidade irlandesa (BOYCE, 1995, p. 231).⁶²

Em 1891 eclode a Ressurreição Literária (*Literary Revival*). E aqui entra em cena o poeta W.B. Yeats, que funda a Sociedade Literária Irlandesa de Londres (*Irish Literary Society of London*). Já em 1892, ele se junta a outros nomes, como O'Leary, e funda a Sociedade Literária Irlandesa (*Irish Literary Society*), em Dublin, com o objetivo de vasculhar o passado folclórico irlandês, seus mitos e lendas. Muitos, porém, criticavam a literatura feita por esses grupos, especialmente por usarem a língua inglesa e não o gaúls.

Anos antes, exatamente em 1876, havia sido criada outra liga intitulada Sociedade pela Preservação da Língua Irlandesa (*The Society for the Preservation of Irish Language*), que buscava revigorar a língua irlandesa, mas o grupo nunca conseguiu muita popularidade. Com o desmembramento desse grupo, são formadas várias células, que tinham, em geral, um projeto de fazer o camponês irlandês voltar a usar o idioma gaélico, mas isso também nunca foi à frente, por não possuírem uma liderança política forte e organizada, como aponta Boyce (1995).

De uma dessas células foi fundada, por exemplo, em 1893, a Liga Gaélica (*Gaelic League*), que tinha como proposta preservar e propagar a tradição cultural e linguística tipicamente gaélica, excluindo qualquer traço inglês do país. Porém, a Liga Gaélica não teve uma representação política forte. Seu projeto perdeu impulso quando muitos de seus membros, que eram Anglo-Irlandeses, assustaram-se com as propostas violentas que vinham sendo empregadas.

⁶² “The Literary Patriots were anxious to save and preserve the heritage, and to save for Ireland a place in the European tradition. The Literary nationalist wanted to preserve the heritage not for primarily literary purposes, but because it might advance the cause of Irish nationality” (BOYCE, 1995, p. 231).

A Ressurreição Literária não foi apenas um movimento literário, configurando-se como um ramo importante na luta política da Irlanda e ajudando na formação da cultura do país através do sentimento de nacionalidade. Ao fim do século XIX, a cultura irlandesa passava por uma profunda descaracterização identitária, principalmente com o rápido desaparecimento da língua vernácula.

A maior crítica que se fazia à época quanto à retomada do passado Celta era a utilização do inglês na literatura. Alguns críticos clamavam pela construção de um projeto que tivesse uma alma verdadeiramente irlandesa, com o gaélico como ponto central. Muitos usavam a ilustração a seguir para retratar a situação irlandesa da época:



Figura 5 – A ilustração retratava os ideais linguísticos que a Liga Gaélica tenta passar. O lado esquerdo da imagem mostra uma jovem sentada, curvada e coberta com uma bandeira do império britânico e aprisionada por correntes. Com isso, a Liga queria ressaltar a opressão cultural que o país estava sofrendo diante da colonização inglesa. Do lado direito da imagem, temos uma mulher altiva com olhar longo, de pé, cabeça erguida, mostrando o nome original da Irlanda, em Gaélico (*Éire*). Ela está, geograficamente, a oeste da Irlanda, que representava a “casa” dos mitos e da cultura irlandesa. Fonte: <http://www.circlist.com/rites/uk.html>

Yeats começava a formar na época uma literatura folclórica gaélica, ainda que utilizando, nesse processo, a língua inglesa. Por isso, os ataques ao autor eram constantes. A Liga Gaélica, por exemplo, criticava os trabalhos de Yeats, reivindicando uma literatura que fosse “pura”, sem influência da língua anglo-saxônica.

A tarefa de construir uma nação irlandesa fundamentada na língua era assustadora. Os líderes do novo estado, no entanto, seguindo as ideias de Irlanda-Irlandesa, parecem ter esperado que a gaelização de uma população em grande parte falantes de língua inglesa seria concluída rapidamente (KEARNEY, 2007, p. 140).⁶³

De modo geral, a Liga Gaélica pedia aos poetas que trabalhassem pela união do povo irlandês através da língua. Depois da Grande Fome, entretanto, o número de falantes do galês declinou consideravelmente. A língua gaélica, que era o símbolo maior do nacionalismo, passou a ser associada diretamente aos católicos, mas estava em um avançado estado de extinção.

[...] uma das maiores mudanças culturais do século XIX foi, inquestionavelmente, a mudança de idioma, do irlandês para o inglês, por quaisquer padrões, foi rápida e dramática. No período 1800 a 1891, meramente três gerações, o número de falantes irlandeses caiu de cerca de três milhões ou mais [...] para 38,121 falantes registrados no censo de 1891 (KELLEHER, 2008, p. 547)⁶⁴

O mapa a seguir mostra a redução do gaélico entre 1851 e 1961:

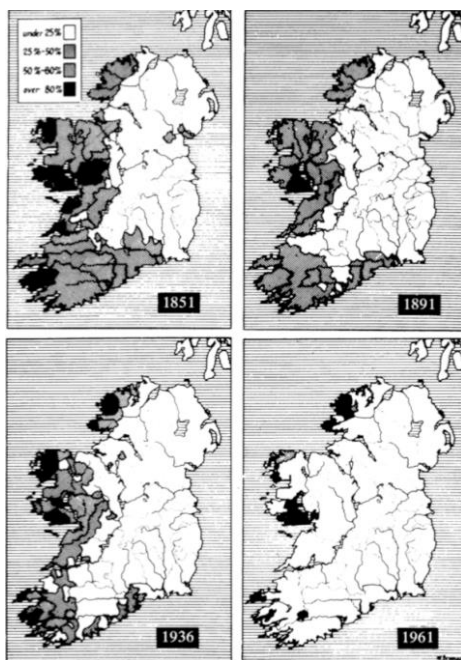


Figura 6 - Redução da língua Gaélica. Fonte: Boyce (1995), p.442.

⁶³ “The task of building an Irish nation on the basis of the language was daunting one. The leaders of the new state, however, following the ideas of Irish-Ireland, seem to have expected that the Gaelization of a largely English-speaking population would be completed expeditiously” (KEARNEY, 2007, 140).

⁶⁴ “[...] one of the major cultural changes of the nineteenth century was unquestionably the language shift from Irish to English by any standards, swift and dramatic. In the period from 1800 to 1891 a mere three generation, the numbers of Irish speakers decline from some three million or more [...] to 38.121 speakers recorded in the census of 1891.” (KELLEHER, 2007, p. 547).

Os líderes da Liga Gaélica tentaram fazer uma “limpeza cultural”, que se estendia ainda a outros setores da sociedade irlandesa. Boyce (1995) diz que muitos líderes da liga, principalmente D.P Moran, foram acusados de racismo e preconceito por propagarem uma sociedade somente composta por católicos. Por outro lado, alguns acreditavam que seria impossível apagar os traços culturais herdados dos ingleses.

Segundo Vieira e Luna (2014), a igreja católica foi um poderoso agente na formação da causa nacionalista, instigando o desejo, influenciando que as pessoas se sacrificassem pelas causas nacionais. O lema “*home rule is Rome rule*” (Regras de Casa são Regras de Roma) mostrava o poder da igreja católica na Irlanda, algo que havia aumentado consideravelmente durante os séculos XIX e XX.

Alguns membros de grupos nacionalistas pediam ao povo que se sacrificasse em nome do amor e da liberdade do país na luta contra os ingleses. Alguns jornais, como o *Freeman's Journal*, começaram a fazer campanhas apoiando o nacionalismo através de atos violentos de sacrifício: “Do Sangue dos patriotas, os patriotas são inspirados [...] onde quer que o sangue dos mártires de 1898 tenha caído sobre a terra irlandesa, há hoje o credo de que a nacionalidade irlandesa é viva e indestrutível” ⁶⁵ (BOYCE, 1995, p. 264).

Yeats acreditava que a tradição Anglo-Irlandesa tinha a capacidade de ligar-se culturalmente as proposta da Liga Gaélica e dos Irlandeses da Irlanda (*Irish-Ireland*⁶⁶). É importante destacar que nem todos os Anglo-Irlandeses buscavam uma Irlanda livre do poder colonial inglês. Este grupo só perderá seu poder totalmente em 1921, após a independência do país. No início do século XX, depois de várias tentativas de manutenção do domínio inglês, o grupo estava enfraquecido pela ascensão católica ao poder.

Ainda surgiram movimentos que trouxeram sangue para as ruas do país em eventos entre 1922 e 1923, como a Guerra Civil entre os nacionalistas e os unionistas, tendo como pano de fundo a luta entre dois grupos ideológicos diferentes. A guerra acabou sem que nenhum dos lados tivesse obtido êxito de fato.

⁶⁵ “From the Blood of patriots, patriots are inspired [...] wherever the blood of the martyrs of 1898 fell upon Irish earth, there today the creed of Irish nationality is living and indestructible” (BOYCE, 1995, p. 264).”

⁶⁶ *Irish-Ireland* foi designação criada para se referir aqueles que nasceram na Irlanda e professavam a fé Católica.

Em 1922, o país se divide em dois estados. O norte se manteve ligado à Inglaterra, o sul se transformou em “Estado Livre Irlandês”. A Irlanda do sul só se torna independente em 29 de Dezembro de 1937, quando se transforma em República da Irlanda. Alguns separatistas do norte ainda lutaram por muitos anos a fim de obter independência, mas acabaram desistindo.

O papel da literatura em processo de fermentação e luta pelo nacionalismo é notável. Dentre as manifestações literárias que merecem destaque nessas campanhas em nome do “amor nacional”, o teatro irlandês desponta como lugar de excelência de avivamento de causas políticas. O *Abbey Theatre*, fundado por Yeats, será foco central nesse processo.

6 O Alvorecer dos Palcos Irlandeses: O teatro e o nacionalismo

A literatura irlandesa, como vimos, tomou forma a partir das compilações orais de mitos e lendas folclóricas Celtas pelos monges cristãos. É possível afirmar que, de todas as histórias que chegaram até nós, nenhuma delas aparenta ter estrutura literária que dê suporte para ter sido usada em encenações teatrais. Murray (1991) diz que “Não há dramas gaélicos como há épicos, sagas, canções e outras formas poéticas”⁶⁷ (1991, p. 500). Isto quer dizer que os Celtas não tiveram um legado teatral, como os gregos, por exemplo.

O final do século XVI, mais especificamente 1600, é, segundo Murray (1991), a data do surgimento do teatro na Irlanda. O que se via nos palcos, porém, não se afastava do melodrama que vinha sendo produzido na Inglaterra. Contudo, a tradição teatral irlandesa, se diferenciava em alguns aspectos do teatro inglês, quando se leva em conta, por exemplo, o público que prestigiava as peças. Público esse, em sua maioria, católico, pobre, falante do irlandês, que não tinha terra própria, ou seja, de estrutura social totalmente diferente do que se estabelecia na Inglaterra. Essa diferença é determinante para o que se veria mimetizado na Irlanda.

Além dos pontos que diferenciavam a colônia do seu colonizador, havia uma forte censura para o que se encenava nos palcos irlandeses por parte da Inglaterra. Dessa

⁶⁷ “There are no Gaelic plays as there are Gaelic epics, sagas, lyrics, and other poetic forms” (MURRAY, 1991, p. 500).

maneira, o teatro surgido nesse período na Irlanda pode ser chamado, ainda de acordo com Murphy (2008), de “teatro colonizador”.

O primeiro teatro a abrir em Dublin pertencia a um senhor inglês chamado John Ogilby, já no século XVII. O fundador do prédio acreditava que a cidade necessitava de um vigoroso, borbulhante e grandioso teatro para que a vida social pudesse ser enriquecida culturalmente. “Um oportunista com vista em seu próprio avanço, Ogilby encontrou um patrono em Thomas Wentworth, conde de Strafford, Lorde Tenente da Irlanda e um homem ansioso para construir uma pequena corte em torno de si em Dublin” ⁶⁸ (MURRAY, 1991, p. 500). Há poucas informações desse primeiro teatro irlandês, mas há evidências que levam a concluir que as peças representadas ali tinham relações diretas com o que se desenrolava nos palcos ingleses.

De acordo com Murray (1991), é aberto no outono de 1637 o *Werborg Street Theatre*, em Dublin. Porém, a vida do espaço foi curta: em 1641 as portas foram fechadas devido à revolução religiosa dos colonos católicos contra os colonizadores protestantes. O prédio no qual o teatro funcionava foi depredado por revoltosos e acabou não servindo mais para encenações. No período em que estava em funcionamento, foram encenadas peças de Janson, de Middleton, de Fletch e de Shirley⁶⁹.

Foi no *Werborg Street Theatre*, em 1639, que a Irlanda teve sua *première* de uma peça em língua inglesa. O enredo assinado por Shirley se chamava *Patrick for Ireland* e mostrava São Patrício lutando contra os druidas até conseguir limpar a ilha dos “pagãos”.

Murray (1991) diz que “Como se em desespero para agradar a todos os gostos, a peça em si é uma mistura estranha de intriga, romance, e espetáculo, com alguma esperança de galgar sobre os temas históricos irlandeses” ⁷⁰ (1991, p. 501). A última peça a ser representada no teatro antes do seu fechamento foi *Landgartha* (1640), de Henry Burnell.

⁶⁸ “An opportunist with an eye to his own advancement, Ogilby found a patron in Thomas Wentworth, Earl Strafford, Lord Lieutenant of Ireland and a man eager to build up a little court around himself in Dublin” (MURRAY, p. 500).

⁶⁹ De acordo com Murphy (2008), Shirley havia ido para a Irlanda após o fechamento dos teatros londrinos, por ordem do Rei Carlos I, em 1636 devido a uma praga (p. 500).

⁷⁰ “As if in desperation to please all tastes, the play itself is a strange mixture of intrigue, romance, and spectacle, with some hope riding on the Irish historical subjects” (MURRAY, 1991, p. 501).

Contudo, após passada a crise religiosa, John Ogilby reabriu o ambiente com o nome de *Theatre Royal – Smock Alley*. No ano de 1662, o teatro cresceu em importância, inclusive na Europa. Sua estrutura era tão grandiosa que chegou a ser comparado com os melhores teatros Ingleses.

O ano de 1740 marca a saída de vários autores, poetas e dramaturgos da Irlanda, especialmente por questões políticas. Em Londres, porém, os dramaturgos irlandeses não foram bem sucedidos quando tentaram escrever enredos trágicos. “Dramaturgos irlandeses, de um modo geral, não se distinguiram na tragédia. Isso não é porque eles não tentassem, mas mais por causa da natureza da tragédia em inglês desde o tempo de Dryden em diante” ⁷¹ (MURRAY, 1991, p. 502).

Se os dramaturgos não eram bem sucedidos em fazer tragédias, o mesmo não poderia ser dito sobre suas comédias. Ademais, parte dos dramaturgos irlandeses também passou a incorporar em seus enredos uma vestimenta autobiográfica e temas típicos da Irlanda.

Peças irlandesas do século XVIII eram autobiográficas porque elas alcançavam o *status* de grande arte. Em todo caso, isso é sugerido pelo comentário de Oscar Wilde em uma entrevista dada em 1895: ‘No caso de um dramaturgo também artista, é impossível não sentir que a obra de arte, para ser uma obra de arte deva ser dominada pelo artista’ ⁷² (MURRAY, 1991, p. 503.).

De um modo geral, aos dramaturgos da Irlanda era permitido mimetizar em seus enredos as histórias de seu país e o dia a dia do “irlandês comum” nos palcos ingleses. Porém, sempre que traziam um personagem irlandês, eles seguiam dois estereótipos: o irlandês católico pobre e o irlandês protestante rico. Murray (1991) diz que os irlandeses eram transpostos para os palcos como pessoas que não tinham educação, geralmente caracterizados como empregados que cometiam erros tanto verbais, como em suas obrigações, desastrados, etc. Esse tipo era quase sempre associado a um católico.

Outro tipo de irlandês encenado era o grande senhor de terra, um homem de condições financeiras elevadas, *status* social de prestígio, com experiência militar,

⁷¹ “Irish playwrights did not, as a rule, distinguish themselves in tragedy. This is not because they did not try, but more because of the nature of tragedy in English from the time of Dryden on” (MURRAY, 1991, p. 502).

⁷² “Irish plays of the eighteenth century were autobiographical because they attained the status of great art. In any case, this is suggested by Oscar Wilde’s remark in an interview given in 1895: ‘in the case of a dramatist also an artist, it is impossible not to feel that the work of art, to be a work of art must be dominated by the artist’.” (MURRAY, 1991, p. 503).

inteligente e gosto refinado. Geralmente se associava essas características aos irlandeses protestantes.

O teatro político com uma feição mais irlandesa só vai aparecer no país depois da segunda metade do século XIX, com Yeats. É um teatro que assume o patriotismo e o nacionalismo cultural. O que se buscou fazer nos palcos irlandeses, a partir de Yeats, foi algo totalmente novo, mas que resgatasse uma estética Romântica.

De acordo com Brown (1991), o termo “nacionalismo cultural”, ou em inglês “*Cultural Nationalism*”, teve origem na Alemanha, surgido com o advento do Romantismo, quando se passou a acreditar que a essência da vida de uma comunidade poderia ser expressa através da cultura e da língua.

Língua em tal compreensão da identidade nacional é o que carrega os dons do passado para o presente e fornece uma ligação viva com a espiritualidade racial. De fato, o espírito de um povo é vital em suas línguas e lendas, literatura, canções e histórias que essa língua torna disponível ⁷³ (BROWN, p. 516).

Sauerhoff (2011) diz que o conceito de nacionalismo vem do século XIX, com o advento do Romantismo. No processo de formação nacional é necessário que sejam formados alguns tipos de relações e valores comumente aceitos pela comunidade através de padrões que sejam identificados entre si. Dentre essas relações podem aparecer crenças, atitudes, língua, etc. É necessário que, se não todos, pelo menos boa parte dos componentes desse grupo se identifique com essa padronização, criando assim uma “consciência coletiva”.

Sendo assim, o nacionalismo cultural busca um tipo de luta política através do revigoramento do passado. O arranjo político da Inglaterra proporcionou uma base para o surgimento de um nacionalismo que lutava pela manutenção da cultura irlandesa, pois havia o desejo de fazer o povo sentir vontade de se engajar nas causas políticas do país. Os dramaturgos irlandeses acharam nos Celtas a inspiração necessária para isso.

Os estudos sobre a cultura Celta estavam ganhando ascensão na Europa, principalmente na França. Um dos maiores estudiosos desse período, de acordo com Brow (1991), foi Marie Henri d’Abos de Jubainville. Quando essa tendência Celta

⁷³ “Language in such an understanding of national identity is what bears the gifts of the past into the present and supplies a living link with racial spirituality. Indeed, the spirit of a people is vital in their languages and the legends, literature, songs, and stories which that language makes available” (BROWN, 1991, p. 516)

chegou à Irlanda, transformou-se no que viria a ser a Renascença Celta (*Celtic Twilight*):

A Renascença Literária Irlandesa foi um movimento que procurou suprir à Irlanda do final do século XIX e início do século XX com um sentimento de identidade própria por intermédio da língua inglesa. Os principais escritores e pensadores desse movimento acreditavam que uma conscientização geral dos esplendores e riquezas da antiga literatura gaélica e dos resquícios do modo de vida Celta gerariam um sentimento de valor próprio nacional e de unidade orgânica, o que daria à luta política uma dignidade e propósito que, de outra forma careceriam ⁷⁴ (BROW, 1991, p. 516-517).

Junto com a Renascença Celta, vários outros grupos estavam surgindo na vida política e cultural da Irlanda. Agrupamentos que, em um primeiro momento, convergiam entre si, tanto em práticas, como em ideias, mas que com o passar do tempo foram se distanciando politicamente, culturalmente e ideologicamente.

A Renascença Celta, de acordo com Weyg (1913), foi uma surpresa para os próprios escritores irlandeses, tendo como objetivo acordar os heróis do passado Celta para serem usados na literatura em prol das causas nacionalistas, devolvendo à Irlanda seu passado heróico e glorioso. A Renascença Celta se transformou um movimento político-literário, especialmente após a crise política que tomou conta do país com a queda de Parnell.

Para solidificar a Renascença Celta, os poetas tomaram como inspiração autores contemporâneos a eles. Um dos primeiros escritores a se debruçar sobre os Celtas, pavimentando o caminho para influências futuras, foi Ernest Renan, no ano de 1859, com um livro chamado *Poetry of Celtic Study*, sendo seguido por Matthew Arnold, que escreveu seu *On the study of Celtic Literature*, em 1867. Outra importante fonte para os poetas irlandeses foi o livro de Standish O'Grady, *History of Ireland: The Heroic Period* (1878), que dava um tratamento épico à história irlandesa, sendo usado para solidificar os estudos dos poetas sobre a história do país.

Matthew Arnold, em *On the Study of Celtic Literature*, diz que a paixão que os Celtas têm pela natureza é representada como uma melancolia. Yeats (1923) explica o ponto de vista de Matthew, dizendo que: “O Celta não é melancólico, como Fausto ou

⁷⁴ “The Irish Literary Revival was a movement that sought to supply the Ireland of the late nineteenth and early twentieth centuries with a sense of the distinctive identity through the medium of the English language. This movement’s main writers and thinkers believed that a general awareness of the splendors and riches of Gaelic literature antiquity and of the residual fires of the Celtic way of life would generate a sense of national self-worth and of organic unity, which would give to the political struggle a dignity and purpose it would otherwise lack” (BROW, 1991, pp. 516-517).

Werther são melancólicos, de ‘um motivo perfeitamente definido’, mas por causa de algo sobre si ‘inexplicável, desafiante e colossal’”⁷⁵ (p. 271).

É importante salientar que ao mesmo tempo em que o celticismo borbilhava em vários setores intelectuais, as últimas décadas do século XIX ficaram marcadas por um intenso revigoramento do teatro em diversos países da Europa. Alemanha, França e Inglaterra passaram por essa reestruturação, ao mesmo tempo em que a Irlanda começava a dar contornos a seu teatro moderno.

Havia um pensamento vigente na época que sinalizava para um distanciamento intelectual que o teatro havia tomado da sociedade. Dessa maneira, segundo Frazier (1990), os dramaturgos da Renascença Celta lançaram a Restauração Dramática Irlandesa (*Irish Dramatic Revival*) como uma resposta intelectual irlandesa da qual o teatro carecia.

A Restauração Dramática Irlandesa gerou o Teatro Literário Dramático Irlandês (*Irish Dramatic Literary Theatre*) a partir da forma pensada por Edward Martyn e Yeats. Segundo Frazier (1990), foi a ambição de Yeats que fez o teatro irlandês ganhar alicerces profundos nas quais pudesse se apoiar para prosperar.

Sendo assim, o teatro se transformou em um veículo importante de “alistamento” nacionalista. Tanto os Anglo-Irlandeses, como os Irlandeses da Irlanda, faziam que com as encenações das peças extrapolassem os limites físicos dos teatros e ganhassem as ruas. Os enredos, por diversas vezes, eram revestidos com um manto político, que acabava por fomentar debates em tornos das peças. Dessa forma, um slogan, segundo Murphy (2008), foi comumente usado para mostrar o “poder” que o teatro passou a exercer na política, e conseqüentemente no nacionalismo: “Hoje no palco, amanhã nas ruas” (p.42).

Yeats, em meio a essa efervescência política e cultural, se solidificou como o principal pilar da retomada teatral na Irlanda ao fim do século XIX, início do XX. Yeats leva aos palcos irlandeses peças que retomam a estética Romântica, apoiando-se para isso no celticismo. O Romantismo, acreditava Yeats, era a melhor forma de reerguer, ao menos no teatro, valores e sentimentos que haviam sido esquecidos pelo povo. Para isso ele se inspira em nomes como Shelley, Blake, e Coleridge.

⁷⁵ “The Celt is not melancholy, as Faust or Werther are melancholy, from ‘a perfectly definite motive,’ but because of something about him ‘unaccountable, defiant and titanic’” (p. 271)

Capítulo 2: O tear Romântico no entrelaço das tradições

*Come away, O human child! To the waters and the wild;
With a fairy, hand in hand; For the world's more full of weeping than you can understand.*

The Stolen Child, Yeats

1. O Romantismo como expoente literário

O mundo ocidental ao final do século XVIII assistia a mudanças profundas em suas estruturas políticas e sociais. Nos Estados Unidos, o país revirava-se em sua campanha pela independência. Na França, em 1789, a Revolução Francesa instalou o reino do terror da guilhotina que ameaçava a todos, levando o Rei Luis XVI a ser decapitado. Os franceses gritavam por *Liberté, Egalité, Fraternité*⁷⁶, mas tiveram como consequência a ascensão de Napoleão como imperador.

Na Inglaterra, as mudanças se davam através dos meios de produção: era a Revolução Industrial, que fazia subir aos céus ingleses torres que vomitavam fumaça constantemente. A natureza começava a perder seu espaço. O êxodo rural levava milhares de pessoas para as cidades, como Londres, que aos poucos se tornaram amontoadas de gente, porém, não havia estrutura nenhuma para receber tantos, em tão pouco tempo.

O povo tornava-se uma massa sem muita distinção. Os trabalhadores eram vistos como um corpo sem face, todos iguais, viviam amontoados em ambientes sujos que mais lembravam guetos em pleno estado de miséria. A sociedade dividia-se, em grande parte, em duas classes sociais totalmente distintas. Os burgueses, pequena parcela da população, começavam a controlar a política e a economia, o Capitalismo florescia. Por

⁷⁶ Liberdade, Igualdade, Fraternidade

outro lado, os pobres, assalariados, inclusive crianças, trabalhavam nas indústrias em condições precárias, por horas e horas durante o dia.

A literatura refletiu essas mudanças com o Romantismo. Na Inglaterra, a nova tendência literária começou a ganhar forma em 1798, com o lançamento de *Lyrical Ballads*, de Wordsworth e Coleridge. O movimento só sairia de cena por volta de 1832, com a morte de Sir Walter Scott. Porém, a estética Romântica não sai de fato do palco, perdurará por muito tempo influenciando o curso da literatura inglesa, e ocidental, no século XIX.

De acordo com Abrams (1979), os primeiros autores a abraçarem a estética Romântica não se auto-denominaram como “Românticos”. Essa nomenclatura só surgiria na segunda metade do século XIX. Ou seja, não existia um grupo de autores classificados como “Românticos”. Em parte, eram poetas independentes. Alguns, porém, participaram de escolas literárias, como *The Lake School*, que reuniu nomes como: Wordsworth e Coleridge, sendo apontada como o movimento fundador do Romantismo na Inglaterra; e a *The Satanic School*, que tinha como integrantes Shelley e Byron.

Segundo Carpeux (2012), o Romantismo, antes de tudo, foi um movimento revolucionário, rebelde, que se colocava contra a ordem e a calma que imperava no Neoclassicismo. Porém, não podemos nos ater a falar do Romantismo como um movimento singular. Foi plural, plástico, amplo, complexo, houve inúmeros “movimentos Românticos”. Em um só país é possível enxergar diferentes estéticas Românticas dentre os mais diversos escritores.

Além disso, o Romantismo buscava a liberdade, o afloramento do sentimento interior, o encorajamento pessoal, a vida em seus contornos subjetivos. O homem ganhou uma silhueta individual, era o alvorecer do individualismo.

Ao passar do tempo, o movimento foi fixando-se em diversos locais do mundo, em situações e épocas diferentes. De acordo com Fay (2002), os Românticos olhavam para o passado buscando inspiração para suas causas contemporâneas, queriam tratar dos problemas econômicos e sociais que eclodiam na Europa. Olhavam para o retrovisor da história tentando encontrar um caminho a seguir, ao mesmo tempo em que

buscavam entender sua contemporaneidade. O Romantismo foi um período transitório e revolucionário em que o presente, e implicitamente, o futuro poderiam ser compreendidos em uma relação de observância do passado.

Porém, não se configurava com um movimento nostálgico. Os Românticos queriam a volta das características filosóficas, artistas, espirituais, sociais e políticas que a humanidade começara a esquecer, tudo isso de maneira repensada, intentando para o novo. Boa parte dos movimentos Românticos, no mundo ocidental, como defende Carpeaux (2012), tinham em comum a busca por fazer algo novo, que fosse original, diferente de tudo que vinha sendo feito, quebrando, assim, estruturas que estivessem fixas, mas valorizando o passado.

Dessa forma, o Romantismo lutou ao lado da sociedade pela consolidação das mudanças almejadas nas revoluções sociais que explodiram na Europa, a partir da Revolução Francesa. O movimento Romântico tinha como meta alcançar o “espírito de renovação”.

Os poetas Românticos passaram a ser o que chamamos, de acordo com nosso entendimento, de Poetas- Messias, ou seja, o artista torna-se aquele que leva a nação ao renascimento intelectual, ao acordar de uma nova era. De acordo com Fay (2002), o mundo carecia, na visão dos Românticos, de uma nova fé que fosse, sobretudo, artística.

Na Inglaterra, o Romantismo foi, em parte, uma resposta ao *Enlightenment* (iluminismo), que buscava acabar com os medos “irracionais” dos homens, a crença era substituída pelo conhecimento. Porém, a ciência sozinha não deu conta de responder a tudo pelo raciocínio. O homem está preso, ainda hoje, aos antigos receios, principalmente os ocultos, os desconhecidos, que parecem planar em nossas cabeças. O Romantismo seria tanto uma reação ao *Enlightenment*, quanto uma forma de driblar o racionalismo.

De acordo com Fay (2002) e Carpeaux (2012), fazem parte da estética Romântica: a apropriação da natureza; a valorização do intelecto e do indivíduo através da exaltação do “eu”; a ascensão do herói; forte interesse pelas raízes literárias dos povos do passado, através do folclore. As questões e a língua do homem ‘comum’ ganham espaço, Wordsworth defendia no prefácio de *Lyrical Ballads*, por exemplo,

“adotar a mesma língua dos homens⁷⁷” e retratar “incidentes e acontecimentos da vida comum⁷⁸”, pois os sentimentos mais profundos do ser humano apareceriam em uma “vida humilde e rústica, porque nestas condições as paixões essenciais do coração encontram melhor o sol para atingir maturidade, sofrem menos restrições e falam de uma linguagem mais clara e enfática”⁷⁹. Os Românticos ainda almejavam a valorização de elementos do sobrenatural como: o oculto, o monstruoso e o satânico. Tudo isso deveria estar presente em uma poesia que fosse resultante, como diz Coleridge, da “emoção recolhida na tranquilidade⁸⁰” com tratamento alegórico da realidade.

O Romantismo virou sinônimo de “poesia da natureza”. Simmons (2011) diz que esse tipo de poesia é, na verdade, cortina para retratar problemas emocionais ou crises pessoais. A natureza se ligava ao homem através de uma concepção metafísica que inspirava o sentimento. Isto era, em parte, resposta aos filósofos e pensadores científicos que levavam a sociedade a um caminho puramente técnico, matando os deuses.

Os poetas ingleses foram influenciados, segundo Agrawal (1990), pelos pintores italianos que retravam paisagens e cenas pastoris através de contornos sobrenaturais. Os poetas intentavam descrever uma natureza ancorada na reflexão do sublime, mostrando a sua força e a beleza. O poema *My Heart Leaps Up*⁸¹ (1802), de Wordsworth, é um dos muitos exemplos da valorização da natureza, do bucólico, da busca pela inocência, e da melancolia. É a lembrança da paisagem natural que começava a se esfacelar com a Revolução industrial.

Meu coração bate mais forte ao ver
O arco-íris no céu surgir;
Assim foi no início de minha vida,
Assim é, metade dela corrida,
Assim seja quando envelhecer,
Se não a morte irei preferir!
O Menino é o pai do Homem;
Queria que meus dias fossem, afinal,

⁷⁷ to adopt the very language of men

⁷⁸ incidents and situations from common life

⁷⁹ (Wordsworth, 1979, p171)

⁸⁰ emotion recollected in tranquillity

⁸¹ A tradução do poema foi retirada do site: http://marcelocoelho.folha.blog.uol.com.br/arch2007-10-01_2007-10-31.html no dia 02/02/2015 às 13h18min

Unidos um a um pela piedade natural⁸².

Coleridge foi além do pensamento proposto por Wordsworth, ele buscava inspiração no período medieval, influenciado, em parte, pelo *Medieval Revival*, e escrevia através de símbolos, talhando a língua inglesa a seu favor, fazendo dela palco para a construção de uma rede simbólica própria. Faflak (2012) acredita que Coleridge foi um dos maiores autores simbolista da literatura inglesa até hoje e seu pendor para os símbolos influenciou gerações futuras de escritores, como o próprio Yeats.

2. Romantismo Medieval

Como já citamos, a Europa respirava um clima de instabilidade na virada do século XVIII para o XIX. Os poetas Românticos que intentavam, dentre outras coisas, o florescer de sentimentos, e buscavam ressuscitar a natureza, de maneira bucólica, não encontravam, em seu tempo, a inspiração necessária. Sendo assim, os Românticos voltaram seus olhos para um passado onde pudessem cultivar, em uma terra sonhos esquecidos e perdidos, o estímulo desejado.

Foi assim que a Idade Média⁸³ passou a inspirar os poetas Românticos. De acordo com Agrawal (1999), a busca pelo renascimento dos valores medievais foi um caminho seguido em consequência do cansaço com o Neoclassicismo. Surge então, no seio do próprio Romantismo, um movimento estético que, ao final do século XVIII, vasculha a história medieval, e acabou tornando-se importante para a estética que iria

⁸²My heart leaps up when I behold
A rainbow in the sky:
So was it when my life began,
So is it now I am a man,
So be it when I shall grow old
Or let me die!
The child is father of the man:
And I could wish my days to be
Bound each to each by natural piety.

⁸³ A Idade Média, segundo Wolff (1988), tem início com a desintegração do Império Romano do Ocidente, por volta de 476 d.C, e termina com a Queda de Constantinopla, em 1453 d.C.

florescer no século XIX, ficando conhecido como “*Medieval Revival*” (Renascença Medieval).

Esse movimento tornou-se, na verdade a espinha dorsal do Romantismo, pois muitas de suas características são apreendidas pelos poetas Românticos. O medievalismo, porém, contribuiu não apenas para a literatura, foi um movimento amplo e atingiu diversas áreas, como a arquitetura e a religião.

O interesse pela Idade Média começou a florescer na Europa de maneira gradual. De acordo com os teóricos sobre o Romantismo, dentre eles podemos citar Agrawal (1999), Fay (2002) e Faflak (2012), por volta de 1750, o mundo ocidental, de maneira geral, vivia um intenso interesse pelas artes do passado. Foi uma era de florescimentos, tanto na pintura, quanto na escultura e na literatura. A aristocracia, por exemplo, começou a planejar casas e prédios com traços que lembravam a arquitetura medieval, como o estilo Gótico.

O *Medieval Revival* intentava a recriação artística pela emoção e pela reconstrução filosófica do intelecto perdido da Idade Média. Os primeiros poetas influenciados por esse movimento começam a refletir sobre a natureza, as coisas triviais do dia a dia, os costumes, o folclore, os mitos e as antigas baladas. Os poetas sentiam-se atraídos pelo oculto, pelo sobrenatural, pelas superstições medievais.

Um dos primeiros trabalhos literários, de acordo com Fay (2002), que nasceu como fruto do *Medieval Revival* é “*Castle of Indolence*”, em 1748, escrito por James Thomson. O poeta recria e dá vida ao glamour da Idade Média, com um herói que luta contra a opressão, representa os valores cavaleirescos e a bravura, em um enredo envolto por um clima mágico banhado pelo sobrenatural, tendo como cenário um antigo castelo. Thomson, dessa maneira, reúne em seu poema o alicerce da poesia Romântica medievalista.

Segundo Agrawal (1999), o espírito da Idade Média manifestou-se de maneira histórica nos romances através dos ideais medievais, do sentimentalismo, da língua, e a mimetização dos costumes. Na literatura Inglesa, o medievalismo começou a ser usado de maneira vigorosa por volta de 1760.

O tipo de literatura medieval mais popular nos países que compunham o Império Britânico, principalmente, Irlanda e Escócia, deu-se através da valorização da literatura de tradição oral, que ficou cristalizada em baladas populares e contos folclóricos.

A balada popular uma é canção simples, animada, em curtas estrofes (...). Na maioria das vezes, uma tragédia de amor [...] O corpo da poesia popular é moldada nessas baladas narrativas, permitindo uma valiosa ilustração das serestas⁸⁴ inglesas, que foram sobreviventes da era medieval (AGRAWAL, 1999, p.21-22)⁸⁵

Além de cantar sobre a vida de figuras conhecidas como Robin Hood, as baladas, organizadas em quatro estrofes, estavam recheadas com elementos sobrenaturais e mágicos. As baladas Românticas ganharam um tratamento medieval com influência de elementos oriundos da cavalaria, do galanteio, do cavaleiro errante, e especialmente os contos folclóricos.

Segundo Simmons (2011), as condições sociais do período e da região (geográfica) em que as baladas foram produzidas encontram-se nelas expressas. Além da vida do fora da lei, especialmente do lendário Robin Hood, constitui-se como assunto das baladas o sobrenatural, juntamente com a magia, e o encantamento.

Originalmente, na Idade Média, as baladas eram entoadas por uma harpa, geralmente cantadas pela figura de um andarilho, ou bardo. No Romantismo, essa visão “romantizada” de mundo é ressuscitada e passa a influenciar a escrita de diversos poetas. Uma das baladas mais importante da literatura inglesa, segundo Fay (2002), pode ser considerada *Reliques of Ancient English Poetry*, de Thomas Percy, em 1765.

Foram influenciados pela estética medievalista Keats, Colerige, Wordsworth, Byron, Scott, os artistas pré-Rafaelitas, dentre outros. Simmons (2011) afirma que se não fosse a influência medieval em trabalhos como: *Lyrical Ballads*, ou *Kubla Khan* (1797), muito possivelmente, nunca teriam sido escritos.

Ainda conforme Fay (2002), em um primeiro momento, os poetas românticos ingleses tentaram reproduzir um medievalismo historicizado, no qual se mimetizava a

⁸⁴ O termo usado por Agrawal (1999) é *minstrelsy*, que não é exatamente “seresta”, mas segundo o *Merriam-Webster online* é um tipo de canção entoada na Idade Média. Sendo assim, a tradução proposta por nos é por aproximação.

⁸⁵ The popular ballad is a simple spirited song in short stanzas (...) It is most often a love tragedy [...] A body of popular poetry is shaped in these narrative ballads, affording a valuable illustration of English minstrelsy, which was extant in medieval times (AGRAWAL, 1999, p.21-22)

reprodução do romântico, do herói, da cavalaria, e do espírito da época. Com o avanço do movimento, houve exaltação do esplendor perdido, a busca pelos mitos e contos folclóricos. Em uma terceira etapa, já na Era Vitoriana, por volta do século XX, às duas primeiras concepções foram unidas a idealização e idolatria da hierarquia social, assim como o espírito estético e o amor à pátria.

Cada poeta, porém, olhava para a Era Medieval de maneira diferente. Byron, por exemplo, foi influenciado por uma estética medieval de um período histórico mais próximo da Renascença que, segundo Simmons (2011), dá ao poeta uma visão da Idade Média mais historicizado. Já Wordsworth virava-se para o passado buscando reescrever o presente, geralmente tomando como tema a Alta Idade Média.

Os poetas que se deixaram influenciar pelo medievalismo demonstravam, em sua escrita, de acordo com Simmons (2011), uma extravagante explosão de emoções e ações que tomavam como ponto de partida o passado medieval, mas que era idealizado em uma poesia que olhava para frente, que buscava o progresso. Os textos Românticos medievalistas intentavam criar situações universais que falassem para todos. As palavras ganharam traços simbólicos e alegóricos, transpassadas pela subjetividade. A estética medieval estava presente no estilo, na língua utilizada pelos poetas, na estrutura dos textos, e nos temas.

Obras como *Le Morte D' Arthur* (1485), de Sir Thomas Malory, e *The Faerie Queene* (1590) de Spenser, eram obras guias para os Românticos. Foi através dessas influências que Scott escreveu o que é considerada uma das maiores obras medievais do Romantismo, *Ivanhoe*, em 1820. Essas obras destacadas reacenderam os valores medievais de homem perfeito, de herói, da luta com dignidade, trouxeram de volta o Código Cavaleiro, o amor simples, a paixão, o civismo, e o orgulho.

Uma das retomadas mais marcantes do Romantismo Medieval foi à busca pelo conceito de amor, que parecia encoberto com um denso véu durante o Neoclassicismo. A estética neoclássica, dogmática, inflexível, retórica, havia instaurado a regra racionalista como fundamento a construção artística. Os poetas Românticos tentam resgatar o sentimento que parecia estar perdido, dando novos contornos ao passado no qual se inspiraram.

Nessa perspectiva de atenção aos sentimentos, os poetas Românticos achavam-se responsáveis por traduzir o amor e torná-lo universal, disseminando-o, de maneira humanizada, em toda a sociedade. Com isso, o amor passa a ser idealizado na figura da mulher amada, e a natureza passa a ser humanizada, ganhando características femininas.

Segundo Fay (2002), o “Romantismo de amor” emerge com a influência das antigas cantigas folclóricas cantadas pelos bardos e Celtas, nas quais onde se entoavam canções para suas mulheres, que haviam ficado distantes por causa guerra. Alguns poetas Românticos, porém, cantavam o amor proibido entre o cavaleiro por outro homem.

Para alguns autores, assinala Simmons (2011), a mulher passa a ser o símbolo da pureza e da castidade, personificada, muitas vezes, na imagem da Virgem Maria, figura espiritualizada, reconhecida como a senhora da natureza, ou o espírito da floresta. Por outro lado, analisando poemas, é possível notar que as mulheres eram caracterizadas como heroínas independentes que não precisavam mais do vulto masculino ao seu lado para lutar por seus ideais: a mulher torna-se dona de seu próprio destino. Essa característica é herdada das mitologias, especialmente a Celta.

Sabe-se que a mitologia é não apenas a origem da literatura, mas permanece inspirando os autores, através dos séculos. No Romantismo não foi diferente, mais que isso, os escritores Românticos intentaram o resgate de mitologias, não mais a grega e a romana, mas as heranças místicas nacionais.

Com o desgaste natural, pelo uso excessivo das fontes mitológicas gregas e romanas, segundo Agrawal (1999), os poetas medievalistas Românticos passaram a buscar, no folclore de seus próprios países, a fonte mítica que serviria para trazer o novo e o frescor aos seus textos. “Eles encontraram o oeste da Inglaterra – País de Gales, Escócia e Irlanda – impregnados com romances medievais, lendas, e ciclos heróicos”⁸⁶ (AGRAWAL, 1999, p. 62).

Foi a partir dessa busca mitológica que os Românticos ingleses começaram a se interessar pelas lendas folclóricas deixadas pelos Celtas. Um dos primeiros poetas a

⁸⁶ “They found the West of England – Wales, Scotland and Ireland – impregnated with medieval romances, legends and heroic cycles” (AGRAWAL, 1999, p. 62).

voltar-se para o estudo desse povo, na Inglaterra, foi James Macpherson (1736-1796), que tornou popular as lendas folclóricas nas ilhas britânicas e no continente. Um dos seus trabalhos mais aclamados é *Original Papers, containing the Secret History of Great Britain from the Restoration to the Accession of the House of Hanover*, escrito por volta de 1777.

Os poemas desenvolvidos a partir da mitologia Celta traziam elementos, que remetem ao sublime, alçado através de emoções e pensamentos evocados por uma prosa rítmica de estilo retórico e um sentimento de beleza e expressividade. “As proezas heróicas dos guerreiros Celtas, o solene e sublime aspecto da Natureza Celta, personagens masculinos e femininos em um profundo *pathos*, são todos descritos através de um discurso mágico” ⁸⁷ (AGRAWAL, 1999, p. 67).

O interesse da maioria dos poetas recaiu no ciclo mitológico Celta *Fenian*, muito popular na Irlanda e Escócia. Dessa maneira, o herói bardo *Ossian*⁸⁸ ganha destaque na poesia da maioria dos Românticos medievalistas. “os poemas Ossianicos apresentam uma encantadora imagem do passado heróico e romântico dos gauleses. A extraordinária coragem, seu valor, e seus feitos, assim como suas maneiras primitivas, crenças e modos de vida, são neles expressos” ⁸⁹ (AGRAWAL, 1999, p. 85). Surgido por volta do século III, *Ossian* é conhecido, segundo Agrawal (1999), como um Homero Gaélico, em suas histórias são relatados seus feitos e sua força.

Os heróis da mitologia Celta dividem dores e alegrias com os outros seres, como os espíritos, por exemplo. Vários heróis dos contos de *Ossian* são intensamente humanos, mostrando sua ternura em ocasiões sombrias e tristes. Os poemas Ossianicos, geralmente, humanizavam a natureza, utilizando para isso sentimentos humanos.

Os Celtas, segundo Agrawal (1999), tinham um profundo e verdadeiro amor pela natureza, gostando de admirar seus cenários e as visões propiciados por ela, principalmente as montanhosas. Era uma natureza, solene, de modos calmos, e sublime.

⁸⁷ “The heroic deeds of the Celtic warriors, the solemn and sublime aspects of Celtic Nature, the male and female characters and the deep pathos of their lives- all are described with a magical speech” (AGRAWAL, 1999, p. 67).

⁸⁸ Personagem do Ciclo *Fenian*

⁸⁹ “the ossianic poems present a delightful Picture of the heroic and romantic past of the Gaels. The extraordinary courage, valour, and deeds of the Gaels, as well as their primitive manners, beliefs and modes of life, find eloquent expression in them” (AGRAWAL, 1999, p.85)

Natureza o lugar selvagem, solitário e imponente, reflexos da força da mãe-natureza, que, por sua vez, proporia uma imaginação estranha, que só poderia ser expressa literariamente.

O amor dos Celtas pela natureza se mostrava ainda nas descrições feitas sobre os brejos, os pântanos escuros, as fissuras nas rochas, as cavernas, os correços ocultos, os gritos uivantes dos ventos, as tempestades, o gemido dos furacões, as nuvens pesadas, os trovões longos e barulhentos, os mares tenebrosos, as altas montanhas envoltas em névoa, dentre outros. Essas imagens produzem efeitos assustadores.

A influência do *Medieval Revival* estendeu-se até a Era Vitoriana (1837-1901). Ganhou complexidade e passou por três fases, que são, segundo Agrawal (1999): religiosa, estética e literária. A fase religiosa buscou o revigoramento da tradição Católica dentro do medievalismo, sua contribuição para as artes e para a Idade Média como um todo. Hugh Walker (1855-1939), um dos responsáveis por lutar pela restauração da influência Católica, dizia que a Igreja de Roma era parte integrante física e espiritual do movimento medieval, e não poderia ser deixada de lado.

Esteticamente, buscou-se o alvorecer da pintura pré-Raphaelita e suas características medievais aos moldes exatos de um período anterior ao pintor italiano Raphael (1483-1520), como a exaltação da natureza, a inspiração nos mitos e no folclore. Na verdade, o movimento pré-Raphaelita foi um dos últimos suspiros do movimento Romântico, segundo Agrawal (1999), antes do Modernismo começar a tomar forma sólida.

Ainda conforme Agrawal (1999), na literatura, o expoente mais claro do movimento medievalista Romântico, durante a Era Vitoriana, é Yeats, na Irlanda. Os trabalhos do poeta mostram o revigoramento das tradições Celtas em poemas, peças, e textos filosóficos. Yeats buscou no folclore do país a influência que precisava para levar a frente à Renascença Celta, com outros nomes como Lady Gregory.

O que Yeats herda é, então, um Romantismo que floresce no reinado da Rainha Vitória. Enquanto esteve no trono inglês, a soberana deu a Inglaterra um período de prosperidade econômica com tempos grandiosos para a indústria inglesa, que trabalhava a todo vapor, a ciência avançava em passos largos. Porém, as dificuldades sociais, como

aquelas do começo do século, e do período Romântico, ainda estavam vivas. Na Irlanda, a situação era ainda mais penosa. Nesse contexto, Deus virou peça de dúvida, criando um clima de saudosismo quase melancólico e o pendor ao passado dominou o presente.

3. O Romantismo Nacionalista Irlandês

O Romantismo desembarcaria na Irlanda durante o fogo cruzado da Rebelião de 1798, que ansiava por separar politicamente os irlandeses dos ingleses. O plano deu errado, mas o movimento Romântico não. As características e a estética do movimento literário na Irlanda se adaptaram às pretensões políticas de alguns grupos, que viam na literatura a arma para combater o imperialismo inglês. Os Românticos irlandeses estavam interessados no projeto maior, o da construção da nação, substanciado pelo *Medieval Revival*, que fez acender as tochas mitológicas do país.

Segundo Kelleher (2008), o Romantismo Irlandês buscou uma maneira de mimetizar a derrota nas batalhas do país, como se isso fosse grandioso para o movimento nacionalista e apenas um passo para a vitória maior. Foi tendência literária que se mostrou progressista, ao mesmo tempo em que se mostrava nostálgico, conseguiu mexer e causar debates profundos na sociedade.

O movimento teve a estrutura e a estética muito parecida com o Romantismo Inglês, mas, com o passar do tempo, foi tornando-se um movimento literário próprio. Os Românticos irlandeses começaram a buscar a integração nacional através de poemas que tinham como base comum as suas pretensões políticas.

O movimento, na Irlanda, começou a tomar contornos próprios com a investigação realizada por poetas e historiadores, durante o século XVIII, sobre o passado medieval, e o revigoramento da cultura Celta, seu folclore e mitologia. Segundo Kelleher (2008), os primeiros textos, que podem ser considerados as raízes do Romantismo irlandês, surgem em meados 1781 com os festivais de harpa em Belfast, o que acabou influenciando as gerações vindouras. Os irlandeses do começo do século XIX, de acordo com State (2009), teriam sido profundamente influenciados pelo culto

do bardo. Tendo como origem tradução de Macpherson de *Ossian*, que deu acesso a uma sensibilidade Celta até então, aparentemente, era desconhecida.

O Ato de União, gesto político de união definitiva dos parlamentos da Irlanda e a Inglaterra, em 1801, acabou mostrando-se importante para o movimento Romântico irlandês, pois, segundo Curran (1993), fez acender no país a chama pelo gosto literário, pelo viés nacionalista, quase propagandista, através de panfletos, poemas, cartilhas, romances, etc. Concomitante a isso, é bom lembrar, o Romantismo na Irlanda estava dando os seus primeiros passos, logo, a literatura nacionalista e a estética Romântica se fundem, dando origem ao que podemos chamar de Romantismo Nacionalista Irlandês.

Um dos maiores incentivadores do Romantismo Nacional irlandês foi o *United Irish*, que organizou diversas edições de livros e panfletos. O grupo tornou-se, para a época, o centro de irradiação da literatura da Irlanda. Nas publicações eram recorrentes enredos folclóricos e personagens bardos, e figuras heróicas como *Ossian* e *Cuchulain*.

Os jornais irlandeses, segundo Hachey (1989), foram os responsáveis por perpetuar a tradição Romântica das baladas folclóricas, protagonizadas por heróis que mimetizavam mártires gritando nos textos “Freedom”⁹⁰, “Liberty”⁹¹ e “Unity”⁹², clamando por uma Irlanda livre. Porém, era comum a aparição desses heróis em contextos sobrenaturais. Fadas, bruxas, demônios eram figuras comuns das baladas e eram mostrados como parte integrante do dia a dia dos irlandeses.

De acordo com Keymer (2004), foi a partir do sentimento heróico que surgiu, entre os poetas irlandeses, tornando-se praticamente um padrão, o martírio e o sacrifício de personagens que causassem comoção entre o povo com o intuito de acender na sociedade os mais diversos sentimentos. Dentre eles, a vontade de lutar por amor, pelo país, e suas causas.

Passou a ser recorrente ainda a figura feminina de *Érin* (Irlanda) que prestava votos de devoção pela pátria irlandesa, “a mensagem dela era mais de união e perdão do que de uma revolução violenta”⁹³. Porém, essa “paz” clamada pela personagem não foi

⁹⁰ Independência

⁹¹ Liberdade

⁹² União

⁹³ “her message of unity and forgiveness rather than violent revolution” (KEYMER, 2004, p. 280)

levada adiante, havia um grito, entre os poetas, pedindo que *Érin* quebrasse suas correntes, sua tranquilidade, chamasse seus filhos para a luta e bradasse por vingança pelos abusos que sua casa vinha sofrendo nas mãos dos ingleses. Na poesia *Paddy's Resource*, de Hamilton Drummond, encontramos o seguinte exemplo:

*“crush those knees that us enslave your gun shall roar like thunder”*⁹⁴

Sendo assim, é possível notar que o folclore irlandês foi um dos pilares mais importantes de sustentação do Romantismo do país. Segundo Hachey (1989) é isso que faz do movimento Romântico da Irlanda algo único. Porém, vai ser apenas no século XX que o folclore se solidifica em importância literária para os irlandeses. Mas durante o Romantismo foi um elemento delimitador entre o movimento inglês e o irlandês.

Mesmo se parecendo muito, esteticamente, com o Romantismo que vinha se desenvolvendo na Inglaterra, o movimento Romântico irlandês começou a mostrar digressões em relação a sua matriz, apresentando um vocabulário próprio, pois os poetas da Irlanda acreditavam que, sem uma língua própria, eles não poderiam ser um país completo, já que o idioma é parte importante no processo de identidade nacional.

Além disso, houve um profundo tratamento alegórico dos textos, o uso das formas alegóricas, foi no Romantismo que se desenvolvia na Irlanda, uma das marcas muitas que o diferencia em relação às tendências literárias da Inglaterra.. Foram os pioneiros nesse tratamento: Eyre Evans e James McHenry, eles queriam um dar um frescor aos seus textos e empreender elementos alegóricos que unissem traços tipicamente irlandeses aos seus enredos, como o folclore.

A escrita alegórica irlandesa foi impulsionada por influência de Coleridge, que ainda contribuiu para o uso de símbolos e metáforas nos textos. Os primeiros Românticos irlandeses reviveram uma poesia nacional chamada *aisling*. Esses poemas teriam surgido na Idade Média, de acordo com Connolly (2011), por volta do século XV, e retratavam a mulher-Irlanda (ou deusa-mãe), concebida, costumeiramente, de duas maneiras: como uma figura jovem e bonita, ou com uma mulher de aparência

⁹⁴ “Esmague aqueles joelhos que nos escravizam. Tua arma deve urgir como um trovão”. apud WRIGHT, 2007, p. 30

repulsiva, decrépita, em idade avançada. Em geral, os poemas traziam em seu conteúdo visões proféticas ou alegóricas através da mulher-Irlanda.

Segundo Kelleher (2008), podem ser apontadas como características do Romantismo Irlandês: a) o desenvolvimento místico da idéia de nação; b) o nacionalismo, que se torna tão forte a ponto de se igualar, em importância, à religião; c) a terra, que se torna um lugar sagrado; d) o forte revigoramento do passado histórico do país; e) a revitalização da língua gaélica; f) a urgente necessidade de sacrifício pela pátria; g) o culto a heróis míticos do país; h) a personificação da pátria como mãe, ou deusa-mãe; i) o revigoramento do conceito de amor através das histórias de cavalaria medieval.

Os Românticos irlandeses estavam interessados no dia a dia do povo. Queriam chegar mais próximos, esteticamente, da língua dos camponeses, como havia sido proposto anteriormente por Wordsworth, mas em um contexto e realidade irlandesa.

Segundo Kelleher (2008), os textos românticos irlandeses, especialmente as canções que tiveram origens inspiradas nos Celtas, são consideradas “*Memory of Ireland’s Past*”. Essas melodias buscavam desafiar o ar de derrota que se impregnava na sociedade irlandesa, em consequência da dominação britânica. Tentavam trazer de volta uma glória esquecida.

Pode-se perceber que havia, entre os irlandeses, um diálogo com um passado histórico que se ligava à ancestralidade. Segundo Kelleher (2008), os “*national tales*” é uma forma de gênero literário surgido na Irlanda, durante o Romantismo, que se caracteriza pela escrita feminina, trazendo em seus enredos questões relacionadas à história, à terra, e aos problemas nacionais do seu tempo. O gênero passou a misturar elementos ficcionais pertencentes ao universo feminino com o folclore nacional, especialmente os versos dos bardos em enredos alegóricos.

O teatro irlandês, durante o Romantismo, começava a ganhar vida, porém, muito timidamente, segundo Keymer (2004). O que se via encenado nos palcos era basicamente melodramas vindos da Inglaterra. Porém, as peças começaram a receber um tratamento político com traços religiosos. E foi assim que surgiu o embrião do teatro

nacionalista irlandês, que explodiria no século XIX com a fundação da Renascença Celta.

As marcas do “passado” serviam para (re)criar o presente. Depois de 1830 a literatura irlandesa enfrenta um forte declínio com a chegada da Grande Fome, só voltando a se estabelecer com a Ressurreição Celta, com Yeats.

4. Teatro Romântico: um teatro folclórico

Segundo Gillespie (1993), durante o Romantismo, os palcos dos teatros da Europa, principalmente no que diz respeito à Inglaterra, França, Alemanha, e principalmente na Irlanda, foram tomados pelo folclore, como parte do processo de “descoberta cultural” do seu passado. O movimento, que começou por volta do século XVIII, solidificou-se apenas no século seguinte.

O Romantismo, que se colocava como antítipo do *Enlightenment*, viu no teatro uma maneira de representar a realidade sem tender para o realismo, usando como arma, principalmente, a alegoria. Além disso, o “drama folclórico”, se assim podemos chamar, alinhou-se às questões políticas intentadas por alguns Românticos, que buscavam germinar os valores culturais através de um movimento que intentava resgatar a autoconsciência das nações, por via dos valores medievais, tais como: o heroísmo, o amor, a luta com dignidade, etc.

Os mitos, que foram garimpados, no século XVIII, pelos medievalistas, vão ser usados nos palco, conforme Gillespie (1993), como o regaste virtuoso dos “primitivos”. A valorização das origens da própria história serviria como fonte da criatividade artística do povo. Assim, os Românticos, que vieram a se tornar dramaturgos, acreditavam na filosofia/pensamento de que o passado poderia/deveria ser ensinado através da cultura.

Dessa maneira, durante o Romantismo, imagens oriundas do folclore foram metamorfoseadas em enredos alegóricos, com fundos medievais históricos e religiosos.

Importante salientar que os poetas viam no folclore um mundo sem lei, pois, para eles, o passado não conhecia regras estéticas rígidas, e isso dava-lhes liberdades na hora da criação.

Ora, eles acreditavam que não precisariam mais ficarem presos à estética rígida herdada do Neoclassicismo, poderiam ir além das regras. O folclore torna-se um mundo à parte, uma terra idealizada em sonhos, onde (quase) tudo era possível.

O tratamento dado ao folclore, nos palcos da Irlanda, foi, portanto, oriundo da estética medievalista e de gêneros herdadas da Idade Média. As peças foram inspiradas nas baladas românticas entoadas pelos bardos. Gillespie (1993) diz que, no teatro, as baladas foram manufaturadas em forma de material que auxiliasse nos interesses nacionais, utilizando para isso as histórias oriundas folclore.

O teatro folclórico, no Romantismo, não foi um movimento que visava romper, ou causar um cataclismo na história do teatro. Pelo contrário, chegou de mansinho, trabalhou com elementos já conhecidos das artes cênicas como os mitos, por exemplo. O que diferenciava essa estética do que vinha sendo feito nos palcos era o conteúdo, pois os dramaturgos Românticos debandaram atrás dos mitos Celtas, deixando para trás a mitologia Grega ou Romana.

Esse teatro ainda foi ainda em busca dos elementos que constituíram esteticamente o medievo, coletando lendas bíblicas, vestindo-as com outros adereços, como as mitologias nacionais, por exemplo, e transformando-as em drama. Eles, os Românticos irlandeses, tinham “interesse na história”, “[...] no culto ao sentimento”, “[...] místico na fé da providência”, “[...] e a busca pelo costume e a experiência religiosa”⁹⁵ (GILLESPIE, 1993, p.130).

Foi, portanto, um movimento que rompeu, com as fronteiras literárias estéticas fixas e rígidas, que haviam se fixado no Neoclassicismo. O “novo teatro” fundia em seus enredos a lírica, a épica, a música, elementos oriundos da pintura, dos contos de

⁹⁵ “an interest in history (...) a Cult a feeling in a mystic faith of providence (...) a quest for the usual and the experience of religion” (GILLESPIE, 1993, p.130).

fadas, das lendas, da história, dos mitos. Foi, segundo Gillespie (2013), a reunião de elementos populares do homem simples, que havia sido cantado por Wordsworth, por exemplo.

O Neoclassicismo, para os Românticos, não acordava o passado, não despertava a paixão nacional, era uma estética artificial e fria que se traçava através de limitações. Ainda segundo Gillespie (1993), toda uma leva de dramaturgos pós-napoleônicos tentaram recriar, nos palcos, um gosto pelas questões sociais, procuraram arrancar as amarras que prendiam as línguas nacionais.

Considerando-se, entretanto, nesse contexto do drama, o lugar ocupado pela tragédia. A tragédia sempre conduz para um mundo do qual o herói não pode escapar, um lugar onde a escolha e o destino têm a mesma face. O Romantismo trouxe, à sua maneira, de volta ao mundo, através de elementos típicos de sua estética, a tragédia, em enredos que buscam, dentre outras coisas, a valorização do passado.

A tragédia Romântica Irlandesa surge em um momento de transição entre a velha ordem e a alvorada de outra, em que poetas e filósofos acreditavam que seria mais humana, e com valores morais mais profundos, com a valorização da simplicidade. Segundo Gillespie (1993), a tragédia Romântica revelava os pesadelos que assombravam os sonhos individuais, sugerindo que o homem busque o passado para se reerguer.

No Romantismo, o teatro trágico buscava entender o que levava o homem a cair, mostrando o ser humano sendo apontado pela isca do próprio “eu”, pelas suas virtudes, ou melhor, pela falta delas (em algumas vezes). Deus ainda não estava morto, como diria Nietzsche⁹⁶ mais à frente, de forma que era comum que os enredos mostrassem a disputa divina entre humanos e divindades. Porém, o herói não estava totalmente preso

⁹⁶ Estamos fazendo referência ao livro “A Gaia Ciência” onde Nietzsche (2012) diz “Deus está morto! Deus permanece morto! E quem o matou fomos nós! Como haveremos de nos consolar, nós os algozes dos algozes? O que o mundo possuiu, até agora, de mais sagrado e mais poderoso sucumbiu exangue aos golpes das nossas lâminas. Quem nos limpará desse sangue? Qual a água que nos lavará? Que solenidades de desagravo, que jogos sagrados haveremos de inventar? A grandiosidade deste ato não será demasiada para nós? Não teremos de nos tornar nós próprios deuses, para parecermos apenas dignos dele? Nunca existiu acto mais grandioso, e, quem quer que nasça depois de nós, passará a fazer parte, mercê deste acto, de uma história superior a toda a história até hoje!” (p.125)

às garras da vontade divina, ele precisaria enfrentar um mundo de caos, que, se não confrontado, e destruído, entraria em colapso e o destruiria. Uma citação que nos parece pertinente é vinda do poema *The Second Coming*, de Yeats, que descreve bem a situação, “*Things fall apart; the centre cannot hold*” mostrando um homem diante do caos, da incerteza. (YEATS, 1996, p.86). Os protagonistas das tragédias modernas, segundo Gillespie (1993), lutavam para se tornarem heróicos, para criar o mundo a sua maneira, através de uma nova ordem.

Segundo Gillespie (1993), o mundo entre o final do século XVIII e o início do século XIX carecia de heróis e deuses. No Romantismo, o herói estava isolado do mundo da ordem, as pessoas apareciam corrompidas, ele, o herói, estava sozinho, tentando restaurar o mundo e a ordem através de suas crenças e ações.

Dessa maneira, o herói buscava em suas memórias perdidas, personificadas em uma terra que lembra um lugar inocente e pastoril, o aprendizado que pudesse fazê-lo suportar o mundo. O eu-externo do herói não revelava seu eu-interno. É como se o personagem usasse uma máscara, da mesma forma que não há ligação entre seu passado (que precisa ser restaurado) e o presente (que precisa de restauração).

Conforme Gillespie (1993), o herói Romântico não pode ganhar ou voltar ao passado, ele está preso no presente, e o futuro está dentro de si. O homem, que era o pilar da sociedade, foi corrompido, traído e destruído por suas próprias crenças. Dentro de um mundo rebelde, ele só poderá cumprir sua tarefa quando restaurar a ordem. Ao se voltar para o mundo para enfrentá-lo, o herói se acha isolado, a violência e a ganância já comprometeram a todos.

5. Reerguendo estruturas: a estética e os temas medievais no teatro Romântico

Influenciados pelo *Medieval Revival*, os dramaturgos românticos não buscaram apenas restaurar os valores e as lendas folclóricas oriundas do medievo. Eles foram além, buscaram no teatro da Idade Média a estética e os temas do período para moldarem suas peças.

Podemos dizer, de acordo com o que entendemos em Muir (1995), o teatro Romântico revive o caráter “épico” e grandioso do drama medieval, o mundo conflituoso, as dualidades, os antagonismos, a luta entre o profano e o sagrado, o bem contra o mal, o despertar dos pecados, o homem e as sociedades corrompidas.

Parte da inspiração estética teatral dos Românticos teve origem nas *morality plays*, principalmente por uma espécie de “saudosismo” que o gênero medieval carregava consigo. As moralidades intentaram, dentre outras coisas, restaurarem a aura “pura” que havia se perdido em meios aos conflitos sociais.

As moralidades ficaram conhecidas por mostrarem, durante a Idade Média, o homem dividido entre os vícios e as virtudes em enredos que tomavam como fonte a Bíblia. Porém, por diversas vezes, as peças traziam outras inspirações como o folclore e crenças locais, além de histórias que os dramaturgos ouviam nas portas das igrejas, vilas, feiras, ou seja, temas do dia-a-dia. Segundo Muir (1995) as *morality plays* lidaram com uma narrativa simples mostrando o depreciação da inocência humana, e sua consequente redenção organizada, através de contornos pela batalha da alma.

Os vícios que corrompiam os homens nas *morality plays*, eram mimetizados nas peças através de mecanismos sociais que os tornavam atraentes, sedutores, com uma força quase irresistível, o que levava os homens a “naturalmente” a serem ludibriados pelos diabos, pecando. Segundo Wertz (1969), as virtudes, por outro lado, eram mostradas através de mecanismos que não chamavam atenção, praticamente sem atrativos. Ou seja, o homem era mais facilmente tentado a pecar do que a manter-se no caminho “ideacional” criado por Deus. Porém, para alcançarem a salvação junto ao reino do céu, era necessário que os homens prestassem culto às virtudes. Dessa forma, as moralidades mostravam aos homens que Deus permitia ao indivíduo levar uma vida

escura, vulgar, grotesca, dedicada aos vícios terreno e, se desejassem, poderiam fazer pacto com o próprio Satanás. Porém, isso teria consequências futuras graves, como uma espécie de crucificação eterna, e a morte no reino do inferno.

Contudo, as *morality plays* poderiam ser interpretadas a luz da alegoria. Pois, no mundo medieval, segundo Wertz (1969), a estética alegórica tornou-se um instrumento importante para leitura tanto da Bíblia como de outros textos não “sacros”, o que acabou respingando também no teatro.

Pode-se dizer que as peças passaram a refletir questões sociais, através de uma estética alegórica, articulando tópicos políticos e sociais. Tecendo críticas, de maneira refinada, às estruturas já estabelecidas, buscando, a seu jeito, mudanças na sociedade. Ou seja, as Moralidades nos permitem vislumbrar determinados tratamentos históricos, que podem ser lidos através das tramas alegóricas.

Através da alegoria houve, portanto, e de maneira não velada, um tratamento intelectual produzindo uma dupla dimensão nos enredos, que não se baseavam apenas em personagens bíblicos para suas encenações. Além disso, a alegoria, nas moralidades, seria uma maneira de mostrar, segundo Wertz (1969), através das ilustrações que os enredos permitiam, componentes que só seriam reconhecidos em um campo não verbal, sendo o herói o representante de toda a humanidade.

Com o *Medieval Revival*, os Românticos voltaram a utilizar a alegoria como ferramenta para criticar as estruturas sociais e abordar os temas políticos de seu tempo. Alguns dramaturgos e romancistas como Byron e Matthew Lewis, na Inglaterra, além do próprio Yeats, na Irlanda, fizeram largo uso das representações alegóricas. Nas peças alegóricas, geralmente, a sociedade está corrompida por dentro, os homens levam uma vida sem virtudes tentando apenas os vícios. Ou seja, o mal da sociedade é visto como originado no próprio homem.

Alguns poetas e dramaturgos Românticos viraram seus olhos para uma das figuras bíblicas mais importantes da literatura medieval, o diabo. Com a *Medieval Revival*, este personagem passou a ser lido aos moldes alegóricos, tal como acontecia nas *morality plays*, na Idade Média.

Nas Moralidades, o diabo era figura constante nas peças, representando os vícios, o estrago social que conseguia tirar os homens do caminho correto, quando eles buscavam seguir pela estrada do bem e das virtudes. Os demônios, segundo Wertz (1969), muitas vezes, eram a mimetização das coisas boas da vida, do saboroso, do divertido, mas que no fundo não era agradável à vida moral do homem. Travestidos de várias maneiras, principalmente de palhaços, ou personagens cômicos, os demônios mostravam que a comicidade degenerava o indivíduo e suas crenças, fazendo com que ele se desviasse da boa trilha traçada por Deus.

No Romantismo, porém, o personagem diabólico perde essa áurea de “brincalhão” das peças medievais e se torna a representação de tudo que há de ruim e obscuro, pecaminoso na sociedade. Faz-se agora uma entidade sedutora, que favorece caminhos de acesso aos prazeres da vida material e terrena.

Nas *morality plays*, os demônios, mesmo não sendo os protagonistas das peças, eram personagens importantes, carregando falas indispensáveis nas encenações, além de serem, na grande maioria das vezes, segundo Murakami (2011), a catapulta da ação. Ou seja, eram personagens relevantes e fundamentais para o teatro medieval por serem mais atrativos que os heróis e conseguirem transmitir suas mensagens por gestos, ações mais fáceis de entendimento. Somente a aparição do mal, mostrando seu poder real e aniquilador diante dos homens, poderia fazer os indivíduos comuns, de todas as classes, lembrarem dos ensinamentos de Cristo, e suscitarem a aparição do bem naqueles que nunca tinha atentado a isso. O mal era a semente primordial para o bem germinar.

Por sua vez, Deus era, obviamente, representado de maneira totalmente diferente do diabo, sendo uma figura que emana sentimentos e valores positivos, envolto em novelo interminável de virtudes e dignidades. Um exemplo a se seguir. Porém, nas peças medievais, o homem se mostrava esquecido do poder do Criador, de quem ele era, e o que o seu poder representava. Sendo assim, a sociedade se mostrava fragilizada, caída em pecados, sem ter a quem recorrer.

Sabe-se que os primeiros dramas bíblicos combinavam em si elementos que tinha origem nas artes, na literatura, e nas tradições populares. De acordo com Muir (1995), o gênero não falhou ao influenciar as crenças religiosas e ao entusiasmar a

própria Igreja Católica, além de ascender às paixões espirituais nos indivíduos. O drama medieval meditava sobre o “Ser” Deus, e como essa figura tão subjetiva deveria ser representada.

A morte era o último estágio para o homem redimir-se de seus pecados e largar os sabores mundanos. Ele poderia, então, voltar sua face para as virtudes e abandonar os vícios carnis, pois o mal que o indivíduo conhecera nessa vida não era nada parecido com o que ele vivenciaria de maneira mais profunda no pós-morte. O homem iria sofrer profundamente, se não voltasse sua face para Deus.

As peças ainda mostravam que o sofrimento, por uma vida, sem vícios, seria recompensado amanhã. A Morte personificada no palco era uma maneira alegórica de levar o homem a se confrontar com algo desconhecido e assim ganhar alguma vantagem sobre o futuro.

A Morte sempre se apresentava ao público com uma mensageira de Deus. Nas peças, seria uma forma de dizer que a morte não era a fronteira final, pois, ela estava agindo através de uma vontade impetrada pelo Criador, e os atos da Morte perpetuavam a vontade Dele.

Para Wertz (1969), o teatro medieval ainda tratou de maneira tímida dos mitos oriundos dos folclores nacionais. As peças que traziam enredos míticos serviam para explicar aos homens o que estava além racionalidade. Era uma forma poética de desvendar a cortina que separava o mundo real de um lugar ideacional, que não poderíamos tocar. Os elementos medievais convergem para o teatro nacionalista irlandês, no entanto, extrapolam em suas formas o antigo legado do folclore Celta e convidam-nos a uma reflexão profunda sobre temas e estruturas associadas ao universo folclórico.

6. O folclore como gênese do literário

A humanidade sempre buscou formas de preservar seu passado. Antes de dominar a escrita, os primeiros homens transmitiram seu cotidiano através de gestos, pinturas rupestres ou pela oralidade. Foi através das narrativas, principalmente orais, que nossos antepassados encontraram uma maneira mais eficaz de perpetuar seus feitos para gerações vindouras.

Segundo Weitzel (1995), desde as sociedades “primitivas”, tivemos o desejo de dividir conhecimento e experiências sociais com os demais. As primeiras narrativas tratavam, dentre outras coisas, dos perigos que rodeavam os nossos antepassados, a educação, os medos e as técnicas de caça, por exemplo. Eram relatos que ensinavam, informavam e assustavam a quem ouvia. Os contos orais serviam ainda como forma de entretenimento, para explicar eventos naturais e ritos da colheita. Era o homem dando seus primeiros passos para a consolidação das narrativas ficcionais.

As diversas narrativas fictícias que chegaram até nós, através, especialmente, de compilações folclóricas, mimetizam formas de ações e conflitos que nossos antepassados experimentaram, e que, até hoje, de alguma maneira, ainda, inconscientemente, fazem-se presente em nosso dia a dia. Quando o homem dominou a língua, pôde criar narrativas mais elaboradas e com arranjos sociais mais seguros:

A língua é uma forma de cognição; e sua finalidade é a comunicação interpessoal. Os seres humanos querem dividir experiências um com outros, e assim, com o tempo, foram sendo criadas convenções simbólicas para isso... Considerando-se, que a principal função da língua é manipular a atenção das outras pessoas, isso é, induzir os outros a tomar uma determinada visão em um caso, podemos pensar em símbolos e construções lingüísticas como nada mais que artefatos simbólicos⁹⁷. (ZIPES, 1994, p.12)

⁹⁷ language is a form of cognition; it is packaged for the purposes of interpersonal communication. Human beings want to share experience with one another and so, over time, they have created symbolic conventions for doing that. . . . Given that the major function of language is to manipulate the attention of other persons—that is, to induce them to take a certain perspective on a phenomenon—we can think of linguistic symbols and constructions as nothing other than symbolic artifacts that a child’s forbears have bequeathed to her for this purpose. (p.12)

A ascensão da escrita foi um passo definitivo para a preservação das narrativas, dos contos, das lendas, dos mitos, e de todos os tipos gêneros que são abarcados como folclóricos. Sem a escrita, muito possivelmente, teríamos perdido, ao longo dos anos, todo o nosso passado cultural.

Reside nas narrativas dos antepassados, o germe da literatura. É possível compreender que o homem carrega consigo o desejo pela ficção desde sua concepção, segundo Jung (2006), a fantasia é expressão natural da vida, assim como o inconsciente.

Foi a oralidade, através dos contos orais, a primeira manifestação de uma ciência literária e de difusão cultural entre os povos, “porque transmitida de boca em boca, de geração em geração, e levada a todos os recantos” (WEITZEL, 1995, p.19). Quando em contato com outras culturas, a literatura oral foi modificando-se, incorporando outros elementos, alastrando-se e ganhando lugar na consciência mais individual.

A literatura oral não conhecia gramática, ou se prendia a estéticas fixas. Essas seriam, mais tarde, as amarras da literatura escrita, pois, com o passar do tempo, a literatura dita “erudita” vai se subordinando a estilos e padrões. Ademais, a literatura oral que gerou a folclórica foi importante, pois, “ela exara a vida do povo, comunica-lhe um ardor de sentimentos que nos comove mais do que a rigidez das histórias cronológicas de fatos consignados” (BAYARD, 1957, p. 19)

Há a hipótese, segundo Jan Vries, defendida em seu livro *Betrachtungen zum Marchen, besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage und mythos*, em 1954, e levantada por Eliade em *Mito e Realidade* (2011), segundo a qual os contos populares orais tiveram origem na região oriental do mediterrâneo, durante o período neolítico, e mantinham em sua estrutura um complexo sócio-cultural englobando: o matriarcado, a iniciação, os ritos matrimoniais, características agrícolas. Vries defende ainda que os contos seriam, dessa forma, uma criação do inconsciente, mas de uma maneira literária, assim como o drama, ou o romance.

Eliade (2011), porém, lembra-nos que é praticamente impossível, ou quase ilusão nossa, tentar chegar ao ponto em que começamos a criar enredos ficcionais. Nunca teremos acesso, possivelmente, por exemplo, ao conto gerador, ou “conto primordial” de qualquer enredo literário folclórico (p.168). O que temos disponível nos

dias de hoje é uma apenas uma parte superficial da enorme possibilidade de versões que sobreviveram.

Se tomarmos como exemplo um conto folclórico qualquer, sua trama pode apresentar diversas versões ao longo da história. Sabemos que as modificações ocorrem por diversos fatores externos ao conto, como economia, religião, dentre outras diretrizes ideológicas, que vão moldando o curso daqueles que escrevem, ou transcrevem. Esse mecanismo ecoa o que Zipes (1994) chama de “duplicação” do original.

O folclore, na modernidade, ganha importância com o advento do Romantismo, quando passou a inspirar diversos poetas e autores, que buscavam uma maneira de revigorar o acervo cultural de seus países. Esse movimento ocorreu em diversos países como, por exemplo, França, Inglaterra, Alemanha e mais claramente na Irlanda.

O termo “Folclore” teria sido cunhado pela primeira vez, de acordo com Zumthor (2010), em 1846, por W. J. Thomas, e significa, em inglês, *Folk*= povo; *lore* = conhecimento. Os irmãos Grimm deram, na Alemanha, o significado contemporâneo ao termo, pois eles passaram a usar relatos folclóricos com a intenção de se opor a um tipo de cultura erudita. Mas, afinal, o que seria “folclore?”. A definição do termo não é uma incumbência simples.

Folclore é um termo plástico e agrupa em si diversas definições. Segundo o *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, de 2005, folclore são todas as tradições, e histórias, de um país ou comunidade. O *Cambridge Dictionary Online* diz que folclore pode ser descrito como as crenças de um povo sobre o passado. O *The Free Dictionary Online* define o termo como: a) a literatura oral de determinado grupo de pessoas que se expressam através de contos populares como canções, rimas, charadas, e histórias; b) a crença real em histórias ficcionais; c) histórias do passado mítico de um povo.

Já Propp (1984) define folclore como todo tipo de produção de uma determinada comunidade. Para o teórico Russo, porém, o folclore exclui de sua esfera a produção literária aristocrática, ligando-se, assim, à concepção dos irmãos Grimm. Sempre é a fala do povo, do pobre, do camponês, “folclore é primeiro, e antes de tudo, a arte da classe oprimida, tanto dos camponeses como dos trabalhadores, mas também de estratos

intermediários que gravitam ao redor de classes sociais mais baixas” ⁹⁸ (PROPP, 1984, p.5)

Dundes (2007) reafirma as palavras de Propp (1984) e estabelece que o folclore reflete, à sua maneira, a autoconsciência, através de uma reflexão viva e dinâmica da realidade. Dessa maneira, o folclore pode ser entendido como um produto oral, ao menos em seu estágio primário, que carrega consigo marcas identitárias de um país. Isso possibilitaria entender, através da ficção, os mecanismos culturais que foram tecidos na construção de uma nação específica.

Há engendrado dentro do termo “folclore” a luta de duas culturas que duelam para se sobrepor. De um lado, existe uma cultura hegemônica, já estabelecida, em outra face, há uma cultura subalterna (que pode ser considerada, a nosso ver, uma contra-cultura) que tenta se sobrepor, e sobreviver, culturalmente. Dundes (2007) diz que o choque entre essas duas culturas vem se repetindo constantemente nas mais diversas sociedades. E a cultura subalterna tenta mostrar-se desalienada da cultura hegemônica.

Propp (1984) defende a ideia de que o folclore é uma literatura especial, primeiro, porque, geralmente, não há uma “entidade” autoral nas histórias, são figuras desconhecidas. Por exemplo, se falarmos dos contos folclóricos coletados por Yeats e Lady Gregory, na Irlanda, não estamos dando a eles a autoria das histórias. Yeats e Gregory foram apenas coletores, transcritores, ou pesquisadores, dos relatos.

Ainda segundo Propp (1984), o folclore é originalmente uma literatura oral que, ao se transformar em literatura verbal, escrita, é, inevitavelmente, metamorfoseado ideologicamente por alguém que é forasteiro ao relato, podendo ser representado pela figura do coletor, ou “transcritor folclórico”.

Uma narrativa da literatura verbal, como, por exemplo, um romance, ou poema, não é tão volátil a mudanças, ao menos que o autor queira. Já o conto folclórico pode mudar de enredo mais facilmente, dependendo de duas instâncias: primeiro, de quem

⁹⁸ folklore is first, and foremost, the art of the oppressed classes, both peasants and workers, but also the intermediate strata that gravitate toward the lower social class. (PROPP, 1984, p.5)

coleta ou faz a transcrição do relato, como já citamos; segundo: do receptor. Claro que a literatura verbal conta com um receptor, mas, pela volatilidade, os relatos folclóricos orais permitem ênfase maior em determinadas partes, a modificação, ou mesmo a exclusão, que fica a critério de quem está relatando.

Segundo Propp (1984), os contos folclóricos, ao passarem a integrar em seus enredos vestígios da realidade camponesa, como: raposa, urso, coruja, bodes, vacas, tarefas domésticas, etc., podem ser caracterizados como uma “alegoria social”, pois carregam consigo componentes da realidade comunitária de determinado grupo, “o conto folclórico reflete uma realidade pré-histórica, os costumes e a moral medieval, além das relações sociais do feudalismo com o capitalismo” ⁹⁹ (p.16)

A alegoria social presente nos contos folclóricos se estabelece também nas histórias relatadas, não apenas em determinados elementos pontuais. Os personagens presentes nos enredos passam a encenar de maneira alegórica situações conflituosas sociais e eventos históricos reais de determinados grupos, ou da sociedade como um todo. Os contos folclóricos, porém, têm apenas alusões da realidade, não são descrições realistas. Prova disso é a narrativa que se baseia em ações fantasiosas com personagens agindo em situações ligadas ao dia a dia. Como, por exemplo, um personagem que, em suas tarefas domésticas, é auxiliado por um burro falante.

Segundo Propp (1984), o folclore se ligaria à realidade de três maneiras:

1. O folclore é tecido pela realidade, mas não contém qualquer vestígio direto da realidade concreta ou da época que o engendrou (...)
2. A segunda relação entre o folclore e a realidade pressupõe um enredo fictício que contém traços evidentes da vida das pessoas. (...)
3. No terceiro caso, o protagonista tem a intenção de descrever a realidade. Tais como, canções de soldados sobre o projeto, a dureza, a luta e a morte nas batalhas. (...) (PROPP, 1981, p. 49) ¹⁰⁰

⁹⁹ “The folktale reflects pre-historic reality, medieval customs and morals, and the social relations of feudalism and capitalism” (p.16)

¹⁰⁰1. Folklore is engendered by reality but does not contain any direct traces of the concrete reality or epoch that has engendered it (...)

2. The second type of relation of folklore to reality presupposes a fictitious plot that contains obvious traces of people lives. Reality finds reflection even though such reflection was not the performer’s aesthetic aim

Os contos folclóricos, segundo Propp (1984), por não serem estruturas narrativas complexas, comportam, dessa maneira, apenas um protagonista, o herói, que é auxiliado por outros personagens secundários, que agem nos contos apenas para dar suporte às ações do herói. Tudo no desenrolar do enredo se volta inevitavelmente ao protagonista e ao espaço que compreende a vivência deste.

O Folclore foca apenas em espaços empíricos, ou seja, o espaço que rodeia o herói no momento da ação. Qualquer coisa que aconteça no exterior desse espaço não se torna tema da narração. Sendo assim, no folclore não existe dois teatros de ação em dois locais simultaneamente.¹⁰¹ (PROPP, 1981, p.22)

Tomando essas características como base geral, segundo Propp (1984), os contos folclóricos agrupam em si diversos gêneros literários como: o conto, o mito, o conto de fadas, as lendas históricas, dentre outros. Todos esses gêneros diferem-se um do outro dentro de suas próprias fronteiras, mas carregam consigo elementos que os fazem pertencer à mesma categoria.

Ainda segundo Propp (1984), os gêneros folclóricos podem ser diferentes a partir de duas categorias: a) aqueles nos quais as pessoas acreditam de uma maneira literal, ou seja, crêem como verdadeiro; b) aqueles que os receptores tomam por pura ficção, ou uma leitura alegórica da realidade. O primeiro caso teria gerado as lendas e os mitos, que foram tomados como construções verídicas dos fatos. Já o segundo caso teria gerado os contos de fadas, por exemplo.

Além disso, segundo Propp (1984), é possível notar nos contos folclóricos a influente presença da religião revestindo os enredos. No folclore ocidental, traços religiosos cristãos, geralmente, são os mais fortes e estão interligados dentro das histórias. Isso se materializa através da presença de padres, na figura do messias, do demônio, como vilão, ou através dos milagres bíblicos.

Porém, não é apenas a religião cristã que deixa marcas no folclore. As religiões “pagãs”, ou pré-cristãs, estão presentes, como acontece nos contos irlandeses, que carregam consigo traços das antigas religiões Celtas. Dragões, deuses, animais

3. In the third case, the performer intends to describe reality. Such are soldier's song about the draft, the hardship, battles and death in the battle (PROPP, 1981, p. 49)

¹⁰¹ Folklore focuses only on empirical space, that is, on the space that surrounds the hero at the moment of action. Anything that occurs outside this space does not become the subject of narration. Therefore, in folklore two theatres of action do not exist in different place simultaneously (PROPP, 1984, p. 22)

sobrenaturais, talismãs são recorrentes nas histórias como uma maneira de salvação, servem de materialização da influência dessas religiões nos contos.

Tem sido reconhecido que conto folclórico tem algumas conexões com cultos e religiões. Estritamente falando, cultos e religiões podem também ser chamados instituições. No entanto, assim como as condições sociais são manifestas em instituições, a religião se manifesta em certas atividades de cultos. (PROPP, 1984, p. 105) ¹⁰²

O folclore e a religião formam, assim, uma consciência híbrida, da mesma forma que o velho e o novo quando se unem na reinterpretação de histórias do passado, dando aos contos com uma nova consciência.

6.1 A manutenção da vida com os Contos de Fadas

Como gênero ligado aos contos folclóricos, os contos de fadas são constituintes do longo legado que a tradição literária oral nos deixou. Segundo Zumthor (2010), as narrativas que sobreviveram foram transmitidas de geração em geração até serem transcritas. Em seus primórdios, os contos de fadas não eram vistos como um tipo de literatura voltada apenas para crianças, como acontece nos dias de hoje. Pelo contrário, serviam como entretenimento e ensinamento para os adultos. A transmissão dos contos se dava junto às fogueiras, ou durante as caçadas, como uma forma de manter a tribo unida e perpetuar a cultura local.

É importante que se deixe claro, porém, que, quando nos referimos a contos de fadas, nesse momento, não estamos tratando de histórias contemporâneas clássicas conhecidas, como, por exemplo, Cinderela, Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho, A Bela Adormecida. Na verdade buscamos referendar contos mais antigos que serviriam, dentre outras coisas, aos rituais tribais.

¹⁰² It has been reorganized that the wondertale has some connection with cults and religion. Strictly speaking, cults and religions can also be called institutions. However, just as social conditions are manifested in institutions, religion is manifest in certain cults activities” (PROPP, 1984, p. 105)

De acordo com Zipes (1994), os contos de fadas, quando começam a ser compilados, por volta do século XVII, perderam, claramente, sua característica oral e com isso passaram por um processo denominado de “privação”.

Uma das funções básicas dos contos era reunir a tribo para criar o sentido de harmonia, e trocar histórias. Com a ascensão da escrita, os contos perdem essa característica, pois, passam a ser lidos de maneira isolada, e não mais transmitidos de maneira a formar um elo harmonioso, principalmente entre moradores das tribos.

Ao contrário da tradição oral, o conto literário foi escrito para ser lido individualmente, embora, em alguns casos, os contos de fadas fossem lidos nos salões, em voz alta. No entanto, o formato do livro permitiu que o leitor se retirasse da sua sociedade e ficasse a sós com o conto. Essa privatização violou os aspectos comuns do conto popular, mas a impressão dos contos de fadas já era uma violação, uma vez que passou a ser baseado na separação de classes sociais. Extremamente poucas pessoas sabiam ler, e o conto de fadas, em forma, e conteúdo, promovia a concepção de elitismo e separação. (Zipes, 1994, p.13)¹⁰³

Os contos de fadas literários, transcritos ou orais, segundo Bettelheim (2012), através de sua estrutura, tentam explicar e entender determinados mecanismos sociais e condições específicas do interior humano. Além disso, as narrativas “com sua violência [...] não mostram o mundo cor de rosa [...]” (p.50)

Bettelheim (2012) completa dizendo que os contos de fadas demonstram que:

[...] uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana, mas que se a pessoa não se intimida, mas se defronta de modo firme com as opressões inesperadas e muitas vezes injustas, ela dominará todos os obstáculos e, ao fim, emergirá vitoriosa (p. 14)

O poeta alemão, Friedrich Schiller (1759-1805), segundo Zipes (1994), acreditava que os contos de fadas passavam, através de suas narrativas, ensinamentos profundos sobre a vida, tanto para as crianças, como para os adultos, pois transmitiam importantes mensagens ao inconsciente humano. Promovendo a educação, consubstanciavam o desenvolvimento do conceito moral nos indivíduos.

¹⁰³ Unlike the oral tradition, the literary tale was written down to be read in private, although, in some cases, the fairy tales were read aloud in parlors. However, the book form enabled the reader to withdraw from his or her society and to be alone with a tale. This privatization violated the communal aspects of the folk tale, but the very printing of fairy tales was already a violation since it was based on separation of social classes. Extremely few people could read, and the fairy tale in form and content furthered notions of elitism and separation. (ZIPES, 1994, p.13)

Zipés (1994) diz:

Contos de fadas literários são socialmente atos simbólicos e estratégias narrativas formadas para preencher parte de um discurso civilizado sobre moralidade e comportamento em uma sociedade e culturas particulares. Eles são constantemente reorganizados e transformados para atender as mudanças de gosto e valor, assumindo proporções míticas quando congelados em uma constelação ideológica que os faz parecer que existem absolutos universais que são divinos e não devem ser mudados.¹⁰⁴ (ZIPES, 1994, p.3)

Porém, conforme Propp (1984), os contos de fadas apresentam, na sua estrutura, aventuras sérias com enredos que tem o caráter iniciatório, como luta contra monstros, obstáculos que o protagonista (herói) precisa vencer, e mistérios a serem revelados, que mostram a passagem pelo inferno, além da subida aos céus. Ou seja, lidam com fatores humanos reais e subjetivos, como a vida e a morte.

Durante o Romantismo, os contos de fadas ganharam ascensão literária. Por conta disso, vários autores passaram a escrever histórias que tinham em seus enredos elementos oriundos desse gênero. Assim, de acordo com Volobuef (1993), surgiram textos classificados como “contos de fadas artísticos”. Isto é, textos únicos, diferenciados, que não tiveram origem na oralidade. A autoria deles recai sobre um autor conhecido que leva para a narração marcas da sua individualidade poética. O Romantismo permitia, através de seus elementos estéticos, o emprego de fantasias, além de enredos simbólicos transpassados por sentimentos comuns à época, como o desejo da busca por uma identidade nacional.

Moser (1970), de acordo com Volobuef (1993), dividiu os contos de fadas artísticos em três categorias: a) “*conto de fadas artístico no estilo do conto popular*”, que apresenta traços dos contos de fadas tradicionais, mas é esteticamente mais elaborado; b) os “*contos de fadas artísticos portadores de ideias*”, que apresentam um afastamento maior dos contos tradicionais, por se revestirem com elementos tipicamente alegóricos; c) as “*narrativas maravilhosas*”, que trazem o aprofundamento psicológico

¹⁰⁴ Literary fairy tales are socially symbolical acts and narrative strategies formed to take part in civilized discourse about morality and behavior in particular society and cultures. They are constantly rearranged and transformed to suit change in taste and values, and they assume mythic proportions when they are frozen in an ideological constellation that makes it seem that there are universal absolutes that are divine and should not be changed (ZIPES, 1994, p.3)

dos personagens mostrando tensão entre os aspectos naturais e mágicos, revestidos com elementos realistas.

Enquanto os contos de fadas populares se enquadram no gênero maravilhoso pela aceitação do sobrenatural as produções de autores românticos imprimem posicionamentos diversos em suas obras podendo ocorrer um clima de inquietação, ou angústia, tranqüila aceitação, ou mesmo intensa polemização frente aos elementos de natureza mágica ou encantada” (VOLOBUEF, 1993, p. 106)

Tanto os contos de fadas orais como os artísticos lidam com uma linguagem recheada de elementos fantásticos e sobrenaturais que são importantes para a manutenção do gênero. Todorov (1975) diz que “o que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural” (p.60), ou seja, os elementos e os acontecimentos fantásticos e sobrenaturais são características que devem ser aceitas sem despertar dúvidas ou questionamentos, tudo que está presente em um conto deve ser visto como natural dentro das histórias, ou usando as palavras de Aristóteles (388-322 a.C), verossímil dentro de seus limites.

Os contos de fadas, ao lidarem com enredos simbólicos, como a morte, que é retratada de uma maneira agonizante, mas libertadora, estão perpetuando a pulsão de vida, como diz Sperber em *Ficção e Razão*, de 2009, que leva consigo o desejo de superação, e a luta pela existência. O antagonismo, representado pelo mal, é símbolo importante das histórias, é uma maneira de desencadear o bem. Com isso, todos os elementos presentes nos enredos fantasiosos dos contos de fadas são importantes para o enfrentamento entre as personagens e o futuro apaziguamento final, em um nível simbólico.

Com enredos simbólicos e alegóricos para a jornada interna do ser humano, o realismo não se constitui como o mote dos contos de fadas, conforme Bettelheim (2012). Quando as histórias trazem elementos da realidade, são representações metafóricas das jornadas internas do ser humano que se metamorfoseiam em símbolos e alegorias.

Para que possamos embarcar em um conto de fadas, há a tendência, logo no início das narrativas, para a quebra da realidade. Para demonstrar de maneira simbólica que a história a ser relatada não pertence à realidade que vivenciamos, além de indicar

que estamos deixando o mundo “real” para um universo mágico com cavernas escuras, castelos, bruxas, demônios, por exemplo, são usadas expressões como: “era uma vez”, “num certo país”, “numa época que os animais falavam”, “em uma terra distante”, dentre outras expressões que servem para demonstrar a fronteira que esse gênero impõe entre o real e o mundo mágico nas histórias (BETTELHEIM, 2012, p. 76).

Além de servir para romper a barreira do real, o “era uma vez” dos contos serve para mostrar a repetição cíclica da vida. O fechamento dos contos de fadas com expressões como “... e viveram felizes para sempre” tem a função, segundo Sperber (2009), de manter a esperança humana na vida e o combate da morte. O fechamento das narrações lembraria, assim, a ideia ritualista de algumas religiões, sobra a ressurreição e o renascimento.

Poderíamos inferir que com a morte desaparece a fonte geradora de ações más. Em verdade, a morte dos ataques ao eu indica as lutas nas tentativas de resolução de um problema, que abre espaço para forças positivas, ativas e vivas do ser humano. Os bons continuam sua existência, ou deixam descendência, ou são ameaçados a fim de aprenderem, para que, depois da provação sigam vivendo “para sempre”. [...] A morte como solução pode ser recurso de escritura. Corresponde ao ponto final de um texto, ou à solução de uma reação que o narrador não quer mais trabalhar: apresenta a solução para as manifestações de ódio, preservando a figura que morre. (SPERBER, 2009, p. 182)

O “feliz para sempre”, típico dos contos de fadas, traz de volta, ao fim da narração, a lembrança da pulsão de vida, da esperança, da positividade, da confiança, do desejo de se libertar, e da busca dentro de si das resoluções dos problemas.

Sperber (2009) diz que é a pulsão de vida o ponto dicotômico entre os contos de fadas e outro gênero muito próximo a ele, o mito. O fim do conto de fadas representa a passagem, a iniciação da vida para a morte, ou vice-versa, além da ressurreição em um nível simbólico. O mito estaria envolto no véu de Tânato, pois se ligaria à morte. Enquanto isso, Eros impera nos contos de fadas, idealizando a esperança, a superação, além de criar mecanismo de resistência. Eros vence nos contos de fadas, pois seu espaço de abrangência seria bastante restrito, já que representa apenas uma vida humana, não o universo, como no mito. Mesmo os dois gêneros trabalhando com pulsões humanas distintas, eles, por muitas vezes, misturam as duas pulsões, da vida e da morte, em seus enredos.

6.2 O mal e os monstros ascendem nos contos de fadas

Os contos de fadas expressam, através de suas narrativas, a construção de ações que se passam em nossa consciência. Um personagem central, na maioria das narrativas, é a figura da mãe, que pode estar materialmente presente, ou ser apenas uma lembrança do inconsciente de outros personagens. A sombra que paira sobre os enredos dos contos de fadas é a representação da parte obscura, não vivida, da vida e do ego, de acordo com Franz (2002).

Nos contos de fadas, a mãe, geralmente, abandona seus filhos famintos em locais inseguros, fazendo com que eles enfrentem questões novas e desafiadoras. Com isso, de acordo com Bettelheim (2012), os filhos deverão lidar, dentre outras coisas, com a fome e as incertezas da vida. A mãe, benevolente e protetora, perde suas características afetivas e carinhosas e passa a representar, dessa maneira, um ser egoísta, e pouco amoroso, que não merece mais o amor incondicional e o sacrifício por parte de seus filhos.

Segundo Bettelheim (2012), a ansiedade por não morrer de fome leva os filhos a declinar moralmente e fisicamente de maneira, muitas vezes, alegórica. Consequentemente é a fome o fator responsável por levar os homens para trás, mostrando, de certa maneira, os efeitos limitadores da fixação da humanidade a níveis ainda primitivos de desenvolvimento, que os fazem buscar saídas “sem sentido” para os medos. Estes darão, por sua vez, contornos a diversas atitudes simbólicas.

A dualidade moral é elemento embutido em nossa vida, fazendo parte da natureza humana. Porém, o mal sempre é ardiloso e sabe como tomar o lugar do herói, do bom, do salvador. São personificações do mal nos contos: diabos, bruxas, monstros, dragões, entre outros seres fantásticos.

Os diabos são a personificação, segundo Bettelheim (2012), dos aspectos destrutivos do próprio homem. Quando cedemos às tentações, isso representaria um risco à nossa própria vida, pois poderia nos levar à destruição. Os diabos seriam

forjados por nossa fantasia, e nos empurrariam para o inferno do nosso próprio “eu” para sermos condenados. Eles podem ainda ser a personificação material da sombra coletiva, ou seja, o reflexo direto do caminho tomado pela sociedade. Os personagens nos afetariam porque parte de nós está refletida na construção deles.

Em geral, os monstros são a corporeificação de tudo que é perigoso e horrível para a experiência humana. São, desde as mais antigas histórias de que se tem conhecimento, símbolos das estranhezas entre nós e o mundo que nos cerca. Santo Agostinho (354- 430), de acordo com Jeha (2009), acreditava que os monstros significavam um afastamento da figura de Deus da sociedade. As deformidades físicas externas das pessoas revelavam as transgressões cometidas pelos indivíduos, representando uma traição com a natureza.

Institucionalizada na religião ou por governos, segundo Jeha (2009), o mal nasce no meio social. É um perigo que sempre espreitou a literatura e a sociedade, surge com seus monstros dos locais mais obscuros para mimetizarem nossos medos reais, estando o mal junto com os monstros em todos os locais, em tudo. A dor, seja ela física, moral, ou espiritual, nos faz endurecer, nos tornamos “objetos, detritos, numa terra devastada” (JEHA, 2007, p.7).

O mal, acredita Paulson (2007), seria o outro, nunca nós. É algo que extravasa subjetivamente o limite do aceitável, gerando o monstruoso, a dor. É um personagem, ou pessoa, que foge dos padrões de conduta, relegando-nos para caminhos diferentes daqueles que ambicionávamos.

Segundo o *Oxford Companion to the Bible*, Deus teria criado o mal através de seu comando, dizendo “Eu sou a luz, e criei a escuridão. Eu criei a paz e criei o mal: Eu, o SENHOR, fiz todas as coisas”¹⁰⁵ (Isaias 45:7)¹⁰⁶ (METZGER, 1993, p.7). Pelo senso

¹⁰⁵ “I am the light, and created darkness. I make peace and create evil: I the LORD do all these *things*.” (Isaias 45:7)

¹⁰⁶ No livro *Oxford Companion to the Bible*, de Metzger (1993), o autor não traz a passagem como citada em nosso texto. Para completar o pensamento recorreremos a *King James Bible*, disponível em: <http://www.kingjamesbibleonline.org/>. No Brasil a “Bíblia Sagrada”, da Editora Ave Maria, 100ª edição, de 1995, propõe a seguinte tradução: “Formei a luz e criei as trevas, busco a felicidade e suscito a infelicidade. Sou eu o Senhor, que faço todas as coisas” (p.1000). Mesmo com a tradução disponível em Português, decidimos manter nossa tradução literal.

religioso judaico-cristão, o mal entrou no mundo através da Queda da humanidade, quando Eva comeu a fruta proibida tentada pelo demônio, travestido como uma serpente, por consequência, levou Adão a fazer o mesmo. Isso permitiu que o caos entrasse no mundo, e o mal pudesse se apoderar de todas as esferas da vida humana, “O velho Testamento apresenta o mal como dor, doença, sofrimento, e infortúnio: fazer o mal e sofrer o mal”¹⁰⁷ (PAULSON, 2007, p. 24)

Jeha (2007), diz que toda a filosofia tropeça no mal, já que é “mal” tudo o que se coloca entre nós e o estado que desejamos alcançar, “o mal é a qualidade frustrada do desejo insatisfeito” (p.13). O mal, porém, pode levar o homem a estados de pureza e bravura, criando um desejo pelo auto-sacrifício e amor pelos outros. Sendo assim, o mal inspiraria o bem a mostrar sua face.

Os monstros e as figuras disformes se tornam criaturas preferidas nos momentos de mostrar certas transgressões, pois desempenham um papel político como mantenedores das regras sociais, criando fronteiras para que a sociedade mantenha unidos os seus membros. Ou seja, os homens ficam aprisionados e temerosos em extrapolar as regras sociais, pois, fazendo isso, eles serão devorados, alegoricamente, pelos monstros.

Conforme Jeha (2007, 2009), os monstros podem ainda ser um castigo que estamos recebendo, como maneira de punição pela ruptura de um código. O monstro, dessa forma, é a figura do outro que ataca a comunidade, que pode, ou não, ter uma face, mas essa face é plástica, pode ser incorporada pelas mais diversas entidades.

É nas florestas negras, escuras e sombrias dos contos de fadas, símbolos dos nossos medos mais profundos, que emanam os maiores opositores à paz social presentes nos contos. Lá, materializam-se os monstros e o mal que espreitam os heróis

¹⁰⁷ “The Old Testament also presents evil as pain, sickness, suffering, and misfortune: doing evil and suffering evil” (PAULSON, 2007, p. 24)

6.3 A trajetória do herói pelos limiares dos contos de fadas

Para combater o mal, os heróis dos contos de fadas seguem algumas características comuns. Segundo Propp (1984), o nome do herói não lhe pertence. Como representa um padrão social, seu nome pode ser transferido para outro personagem quando necessário. É ainda comum os seres sobrenaturais que rondam os enredos não receberem nome, “as fadas, as feiticeiras, fadas-madrinhas, permanecem da mesma forma, facilitando as projeções e identificações” (p. 55). Isso torna, em parte, o herói um ser imortal, mas sempre humanizado, mesmo em situação que possamos julgar como “inverossímil”. O manto do herói pode pousar em qualquer um, inclusive em nós. É importante deixar claro que o herói do conto de fadas vai adquirindo sua identidade ao longo da trama.

Em geral, os contos do gênero folclórico, incluindo os contos de fadas, começam a se desenrolar com o herói deixando sua casa e aventurando-se em mundo desconhecido, e fecha-se com o retorno do personagem para sua morada, ou a chegada em uma cidade. A nosso ver, a trajetória do herói pode ser lida como uma representação alegórica da vida do homem.

A casa do herói é, geralmente, situada em uma fronteira desconhecida, em um mundo imaginário, como acontece com os personagens heróicos irlandeses, que muitas vezes estabelecem sua moradia nas *Shides*.

O local onde o herói nasce é, segundo Campbell (2007), um lugar que emana poder, é ali para onde ele voltará, depois de sua aventura para realizar tarefas benéficas. O herói será o patrono das coisas que serão, não das coisas que se passaram.

Os heróis dos contos de fadas, durante algum tempo, mostram-se isolados em suas ações, por isso contam com a ajuda de seres, ou de elementos primitivos, como uma árvore, ou uma pedra, por exemplo.

O herói pode contar ainda com a ajuda de objetos mágicos em seu percurso, Propp (1984) diz “Objetos mágicos como um tapete voador (...) e uma toalha de mesa

que se põe por si são freqüentemente obtidos por engano¹⁰⁸” (p.28). Essas ajudas recolhidas pelo herói em seu isolamento têm o papel de justamente fazer com que ele se liberte e volte a combater o mal.

Propp (1984), estudando os contos de fadas, definiu trinta e uma funções para o herói do gênero. Seriam, segundo o teórico, essas funções que mantêm esse gênero unido e consistente. Porém, é importante salientar que nem sempre um conto com característica de conto de fadas vai apresentar todas as funções anotadas por Propp (1984). Segundo Sperber (2009),

a função consistia na definição da ação de uma personagem, obtida a partir do ponto de vista de sua significação no desenvolvimento da intriga. O verdadeiro núcleo da definição eram as funções propostas por Propp em uma certa ordem e não em outra, adicionadas às diferentes qualidades estruturais desse conjunto (SPERBER, 2009, p. 143)

Volobuef (1993) resumiu as trinta e uma funções delimitadas por Propp (1984) da seguinte maneira:

- Situação introdutória;
- Surgimento de um problema (doença, problema de família, perda ocasionada pela desobediência a alguma proibição, maldades infligidas pelo malfeitor, tais como rapto, abandono, etc.);
- Procura por solução: protagonista, ou herói, sai em viagem com o propósito de cumprir a tarefa que lhe foi imposta (resgatar a princesa, buscar a água da vida para o rei moribundo, achar um objeto encantado);
- Submissão a um prova: o herói tem que mostrar sua humildade, força, inteligência, coragem, astúcia;
- Êxito na prova: em consequência de sua boa conduta ou qualidades, o herói conquista a ajuda de um benfeitor (fada madrinha, animal falante) ou adquire um objeto mágico (bolsa sempre cheia de moedas de ouro, chapéu que o torna invisível);
- Superação da dificuldade imposta pelo malfeitor (que raptou a princesa ou mantém guardada a água da vida): com o auxílio recebido, o herói realiza a sua tarefa;
- Punição do malfeitor (bruxa, dragão, lobo mau são mortos);
- Final ditoso: protagonista casa-se com a princesa e/ou enriquece.

¹⁰⁸ “Magic objects like a flying-carpet (...) and a self- spreading tablecloth are frequently obtained by deception” (p. 28)

As funções elaboradas por Propp (1984), que acima referenciamos, relacionam-se diretamente, ou são muito próximas, ao conceito da “jornada do herói”, também chamado de monomito, raciocínio concebido por Campbell (2007).

O monomito é um arquétipo que percorre as mais diversas narrativas envolvendo a figura do herói, em inúmeros gêneros. Costumeiramente, divide-se a jornada do herói em três fases: *Partida*, *Iniciação* e *Retorno*.

Costuma-se se adotar o seguinte gráfico para a explicação do monomito:



Figura 7 - Monomito. Fonte: http://www.sallva.com/images_jornada/esquema.png

Para Campbell (2007), a primeira tarefa do herói consiste em se retirar da cena mundana para iniciar sua jornada, e atender ao chamado da aventura, através das regiões da psique, onde residem as dificuldades.

Porém, nem sempre o herói abraça sua causa de prontidão, muitas vezes recusa, vacila. Por um sentimento que mistura medo, insegurança, ou por inadequação. Se o herói recusar o chamado da aventura, sua vida dependerá para sempre do auxílio de outros.

Contudo, ao aceitar a tarefa, o herói é guiado por um ser misterioso (o arauto), que aparece para auxiliá-lo. Pode ser uma figura sombria, repugnante, às vezes é um animal, ou um ser humano usando um véu. É esse auxiliar misterioso que presenteará o

herói com algum talismã, ou artefato que servirá ao herói no futuro, como apontado inicialmente por Propp (1984).

Os arautos são seres que guardam o mundo nas quatro direções, marcam, dessa maneira, os limites da esfera ou horizonte da vida presente do herói.

Para aqueles que não recusam o chamado, o primeiro encontro da jornada do herói se dá com a figura protetora (que com frequência, é uma anciã, ou ancião), que fornece ao aventureiro, amuletos que protegem contra as forças tirânicas com que ele está prestes a deparar-se (CAMPBELL, 2007, p. 74)

De acordo com Jung (2006), o arauto, além de sua inteligência, sabedoria, e conhecimento, distingue-se dos outros pela posse de qualidades morais elevadíssimas. Ao ser convocado pelo arauto, o herói não vê mais brilhantismos nas tarefas do dia a dia, tornaram-se atividades rotineiras, sem sentido, e cansativas. Cruzando a linha do primeiro limite, o herói deixa o seu mundo, aventurando-se por terras desconhecidas, lugares que representam, para ele, perigo constante.

O primeiro limiar, pelo qual o herói se aventura, é uma porta que o permite vislumbrar esferas do horizonte. Além dessa fronteira há um mundo desconhecido, algo que lembra as trevas, como assinala Campbell (2007), “tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem povoada por formas curiosamente fluídas, e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas” (CAMPEBLL, 2007, p. 102)

Ao cruzar o primeiro limiar, o herói é engolido, alegoricamente, por uma baleia, que representa a renovação da vida. O herói renasce. No mundo desconhecido, o personagem começa a percorrer uma estrada cheia de perigos, testes e tarefas que ele tem/terá o papel de vencer.

Porém, não é só isso, a estrada faz parte do ritual de transformação do protagonista, vai modificá-lo. Em meio a essas tarefas, o herói encontra o amor, a que ele se devotará de forma completa, por inteiro, um amor único, absoluto, que só uma criança sente pela mãe.

Não raramente o herói vai sofrer tentações que o farão vacilar em sua jornada, fazendo-o tentar abandonar suas causas, pode ser uma tentação física ou moral. Vencidas as tentações, o herói se confrontará com uma figura que tem um poder incrível. Em algumas histórias, diz Campbell (2007), surge a figura do pai, que tem o

poder de vida ou morte. É o ponto central da jornada, todos os caminhos levaram o herói a essa provação, ele precisa vencer.

Depois de ter vencido mais essa etapa, o herói está purificado, pronto para retornar. Às vezes o herói pode se recusar a voltar para o seu antigo mundo e dividir com seus parceiros as graças alcançadas na outra vida, mas nem sempre é fácil ao herói trazer consigo a graça quando assim deseja. Ele tem que fugir, pois, por diversas vezes, os deuses ansiaram pela graça que foi atingida e se recusam a ceder ao herói. É um momento delicado no seu retorno. Quando finalmente retorna, surge como ressuscitado, o herói se torna mestre de dois mundos, é transcendental, como Jesus, herói da tradição cristã.

O retorno e reintegração à sociedade, que é indispensável à contínua circulação da energia espiritual no mundo e que, do ponto de vista da comunidade, é a justificativa do longo afastamento, pode se afigurar ao próprio herói como o requisito mais difícil. Pois se ele conseguiu alcançar, tal como o Buda, o profundo repouso da iluminação completa, há perigo de que a bem-aventurança de sua experiência aniquile toda lembrança, interesse ou esperança ligados aos sofrimentos do mundo; do contrário, o problema de tornar conhecido o caminho da iluminação junto a pessoas envolvidas com problemas econômicos pode parecer muito difícil de resolver. Por outro lado, se o herói, em lugar de submeter-se a todos os testes da iniciação, tiver simplesmente, tal como Prometeu, alcançado seu alvo (pela violência, pelo engenho ou pela sorte) e levado a graça obtida para o mundo que ele desejou então os poderes que desequilibrou podem reagir tão violentamente que ele será destruído tanto a partir de dentro como de fora crucificado, tal como Prometeu, no rochedo do próprio inconsciente violado. Ou, se o herói, em terceiro lugar, fizer um voluntário e seguro retorno, poderá deparar-se com uma tal incompreensão e desconsideração por parte daqueles a quem foi auxiliar que sua carreira entrará em colapso (CAMPBELL, 2007,p.41)

A volta do herói pelo limiar do “retorno” equivale a sua volta do além, o mundo das trevas, ele emerge com outro nome. O nosso mundo, e o mundo-outro, ao qual o herói foi submetido, são realidades distintas. O mundo dos deuses, por exemplo, é um mundo que não faz mais parte da nossa realidade. Tornou-se um lugar que desconhecemos. Uma das últimas tarefas do herói será demonstrar a sua sociedade o que se passa no mundo que já foi esquecido.

“A recusa do retorno”, ou o mundo negado; “A fuga mágica”, ou a fuga de Prometeu; “O resgate com ajuda externa”; “A passagem pelo limiar do

retorno", ou o retorno ao mundo cotidiano; "Senhor dos dois mundos"; e "Liberdade para viver", a natureza e função da bênção última. (CAMPBELL, 2007, p. 21)

O herói precisará entender e se recolocar em uma sociedade na qual ele não se enxerga mais como membro, que para ele não faz mais sentido. O personagem chega a vacilar, segundo Campbell (2007), acreditando que seria mais fácil deixar todos sucumbirem nas garras do mal.

O tirano, que pode ser entendido como uma força que se coloca contra o herói dos contos folclóricos, acha que conhece e sabe de todas as coisas, mas, segundo Campbell (2007), ele está enganado o tempo todo. O herói, quando volta do mundo das sombras, traz consigo a sabedoria dos acontecimentos que farão parte da derrota do seu inimigo. O herói quer eliminar o mal e os monstros que ainda assustam a sua sociedade.

O último passo no destino de qualquer herói é encarar a morte. Campbell (2007) diz que o herói não seria reconhecido como tal, se a morte não lhe suscitasse algum temor, a primeira condição para o heroísmo é a reconciliação com o túmulo. Mesmo morto, o destino pode chamar o herói de volta, mesmo que em outra forma física, para combater algum mal que ainda reste.

Porém, tanto as funções defendidas por Propp (1984), como o conceito do monomito concebido por Campbell (2007), podem apresentar diversas variantes. Por exemplo, o herói pode ter irmão; pode passar por várias provas; podem surgir dificuldades adicionais inesperadas. Essas adições, ou remoções, que são concebidas ao longo da narrativa, agem como uma maneira de enriquecimento do enredo central.

6.4 Algumas características importantes dos contos de fadas

O herói é o pilar de sustentação das narrativas dos contos de fadas. Toda a trama é tecida em torno de si. Com base em Lüthi, Volobuef (1993), analisando as narrativas dos contos de fadas, defende que as histórias apresentam quatro características básicas: a) a tendência à nitidez; b) propensão à universalidade; c) representação estilizada da realidade; d) adequação à transmissão oral.

A *tendência à nitidez* seria a maneira precisa e clara em que os personagens e enredos dos contos de fadas são apresentados. Ou seja, sem distorções ou ambiguidades em suas concepções. Além disso, os acontecimentos se manifestam de uma maneira rápida, sucessória. Isso é necessário para evitar possíveis distorções no enredo.

Para manter o fluxo contínuo do texto através de uma ação acelerada, a narrativa adota uma cronologia temporal linear, do tipo A-B-C, não ocorrendo, geralmente, *flashbacks* ou *flashforward*. Ainda segundo Lüthi retomado por Volebeuf (1993), conheceremos os personagens através de seus atos. Nos contos de fadas impera a cristalinidade nos personagens. Eles são claramente diferenciados um dos outros. O herói é sempre bom, nunca será um ser duvidoso, ou um anti-herói, da mesma maneira se dá a definição do vilão. As figuras desse gênero apresentam fronteiras morais bem delimitadas.

De acordo com Lüthi, a *propensão à universalidade* se dá nos contos de fadas porque eles trazem consigo elementos que são popularmente universais, como os nomes das personagens, a falta de marcas que possam identificar geograficamente onde se passam as histórias, ou a época. Além disso, o não aprofundamento psicológico dos personagens seria um elemento fundamental para a caracterização universal das histórias.

Já a *representação estilizada da realidade* diz respeito à não deterioração física do personagem no conto. Ou seja, se o herói for ferido, o enredo não vai deter-se a mostrar isso de uma maneira sofrida e dolorida. Nada vai abalar fisicamente o protagonista, nada o tornará feio, ou o desfigurará, assim como ele não será marcado corporalmente pela passagem do tempo.

Segundo Volebeuf (1993): “a representação estilizada da realidade constitui o modo do conto de fadas sem sujeitá-los às leis naturais, integrando-lhe o elemento sobrenatural e garantindo que este seja aceito com naturalidade pelo leitor/ouvinte” (p.103)

A *adequação à transmissão oral* se dá pela manutenção dos versos rimados nos enredos dos contos de fadas. Esse elemento seria fundamental, segundo Lüthi, pois é ele

o responsável pela sobrevivência das histórias, já que as repetições das rimas auxiliariam na memorização e transmissão das narrativas ao longo do tempo.

Tratando também do conto artístico, Volobuef (1993) diz que eles apresentam algumas diferenças quando comparados aos contos de fadas tradicionais. Por exemplo, o tempo é um fator físico marcante para os personagens; o herói pode, ao final, não ser bem sucedido, pois carregaria consigo traços de um herói contemporâneo dotado com uma imensa carga psicológica que teria a função de mostrar que os seres humanos não são donos dos seus destinos, mas criaturas suscetíveis ao fracasso.

De modo geral, os heróis são todos iguais em seus propósitos, porém se diferem em suas formas internas. Os heróis dos contos de fadas, tanto artísticos, como tradicionais, apresentam, ao fim da jornada, um triunfo doméstico, já o personagem do mito tem um triunfo universal, macro. É sobre o mito que trataremos a seguir.

6.5 O mito aos olhos da literatura

Uma definição única para o que seria “mito” nunca se estabeleceu, possivelmente nunca se estabelecerá. A narrativa mítica, no entanto, parece ser definida a partir de diferentes facetas, a depender de qual ponto estamos olhando. O mito já foi visto como uma maneira de explicar a gênese do mundo, assim como um meio de entendermos as coisas que nos cercam, e seus inúmeros fenômenos.

O mito, tão múltiplo em suas definições, irradiou sua influência além dos portões da literatura, sendo objeto de estudo que intriga, até hoje, psicólogos, religiosos, filósofos, antropólogos, sociólogos, etc. Cada área toma o mito como objeto de pesquisa a sua maneira, mas, no fim, contribuem para o conhecimento como um todo.

Os estudos sobre o mito se dividem em duas vertentes, alguns teóricos o vêem como verdade, ou seja, como manifestação exemplar; outros enxergam na narrativa mítica um caráter ilusório, ficcional. Eliade (2012) diz, que, assim como a definição de mito se edifica em uma areia movediça, as grandes mitologias, como a grega e a indiana, sofreram reinterpretações ao longo do curso de sua sedimentação, as “pequenas

mitologias”, principalmente as tribais, também foram metamorfoseadas a partir do contato com outras culturas.

Foi com o furioso avanço do *logos*, através da linguagem, principalmente dentro da sociedade grega, que o mito perdeu sua sacralidade, passando a indicar uma ilusão. Eliade (2012), explicando essa concepção, diz que foi o avanço da consciência, da filosofia, e da escrita que tirou o véu sagrado que envolvia a narrativa mítica.

Para Vernant (1992), foi o avanço da escrita que proporcionou o avanço do *logos*, e por sua vez da tecnologia e da intelectualidade.

a organização do discurso é paralela a uma análise mais cerrada, um ordenamento mais estrito da matéria conceitual (...) na e pela literatura escrita instaura-se um tipo de discurso onde o *logos* não é mais somente pela palavra [como o *mythos*], onde ele assumiu o valor de racionalidade demonstrativa contrapõe, nesse plano tanto pela forma quanto pelo fundo, à palavra *mythos*” (p. 173-174)

O mito, dessa maneira, perde o seu conceito de modelo exemplar, torna-se um relato ficcional que é revestido de efabulação. A narrativa mítica não conseguia mais explicar o mundo a sua volta e as estruturas sociais em um tempo de mudanças profundas. Porém, não podemos nos esquecer que, para as sociedades primitivas, os mitos não tinham a finalidade de efabulação encantatória, pelo contrário, constituíam-se em uma realidade. Era a partir desses relatos que o homem “primitivo” se constituía.

Com o estabelecimento da escrita, do *logos*, e o avanço do Cristianismo, a Bíblia, quando se estabeleceu, releu o mito a sua maneira, “relegou para o campo da falsidade ou ilusão tudo o que não fosse justificado ou validado por um dos dois testamentos” (ELIADE, 2012, p. 18). Mesmo assim, o mito não some, continua a ser elemento de composição as obras tidas como “as mais importantes da literatura”, como a própria Bíblia, e as obras clássicas gregas e romanas.

Para Frye (2006), a literatura é filha legítima da mitologia, formando com os mitos um elo inseparável. Pelo viés literário, o mito, com o passar do tempo, vai se afastando de seu conceito de narrativa fundadora e cada vez mais vai se associando a outras formas. Na sua transformação, o mito carrega consigo imagens, símbolos, arquétipos, construções que fazem parte do imaginário coletivo. Muitas narrativas ao

abraçarem o mito como inspiração, passam por um processo denominado, de acordo com Mielietinski (1987), de mitologização.

Para Mielietinski (1987), a literatura ao longo do tempo foi incorporando, por diversos motivos, ao enredo de suas obras, o uso da mitologia. Na Idade Média, as estruturas míticas contribuem para o uso da metáfora, da alegoria, e da retórica. No Romantismo, as narrativas literárias pendiam, ora ao fantasioso, ora ao mítico.

Outra maneira muito comum de mitologização, ainda no Romantismo, segundo Mielietinski (1987), dava-se através da utilização do realismo mágico, que relacionava elementos da esfera crítica-social com formas oriundas do folclore. Ou seja, elementos históricos mitológicos são revestidos com componentes literários.

A mitologia, durante o Romantismo, passa por uma releitura em seu conteúdo. Surge a ideia do herói em um determinado tempo e espaço entre um mundo dúbio, onde, de um lado, impera o mal, e do outro, o bem, um mundo no qual o herói precisa superar e vencer a repetição de ritos.

Para Frye (2006), o mito é um espelho da cultura. A narrativa mítica só terá relevância se puder refletir determinados mecanismos sociais. “uma mitologia enraizada numa sociedade específica transmite uma herança compartilhada de alusão e de experiência verbal ao longo do tempo, assim como a mitologia ajuda a criar uma história cultural” (p. 60)

Nota-se como Frye (2006), empresta relevância às dimensões históricas e culturais implicadas nos mitos. Para o autor, a mitologia se constituiria a partir de um *datum*, ou seja, um dado, ou dádiva, não de um *factum*, obra. O mito, segundo o teórico, pertence ao mundo da cultura e da sociedade da qual o homem é o fundador. O deus, nos mitos, seria apenas uma metáfora de uma determinada construção social.

O mito, quando recontado na literatura, passa por uma filtragem cultural, por exemplo, segundo Frye (2006), Sófocles não poderia contar a história de Édipo sem levar em conta a repercussão que a história teria sobre sua audiência. Contudo, mesmo a sociedade grega refletindo “deformidades” nos mitos, para dar conta de seus próprios conflitos, isso teria um limite, pois eles ainda eram, de certa maneira, sagrados.

O mesmo processo acontece no Cristianismo, por exemplo, quando um mito qualquer, dito “pagão”, como o de Afrodite, por ter perdido, aos olhos cristãos, sua condição sagrada, pode ser usado pelos poetas de maneira bastante livre. Porém, se um poeta da civilização cristã faz uso de elementos da mitologia cristã, como o nascimento de Cristo, a ele será imposto limites culturais e sociais, não lhe sendo usualmente possível tratá-lo de maneira dessacralizado.

6.6 Encontros e desencontros entre mitos e contos de fadas

“Mitos” e “Contos de Fadas” são faces gêmeas, ao mesmo tempo em que destoam em suas construções. Não há uma linha clara que separe o mito do conto de fadas, eles foram formados em uma sociedade descrita como “pré-literária”. Os gêneros seriam derivados de uma linguagem simbólica cujo conteúdo repousa em nosso inconsciente.

Na verdade, alguns contos de fadas originaram-se, segundo Propp (1984), de relatos míticos, “as duas formas incorporaram a experiência cumulativa de uma sociedade, já que os homens desejavam relembrar a sabedoria passada e transmiti-la às gerações futuras” (p. 34).

Há uma crença segundo a qual os contos de fadas seriam relatos míticos que, com o passar do tempo, foram degenerados. Algumas comunidades em eras “primitivas” da humanidade, tinham apenas histórias orais em forma de mito, mas com o avanço do *logos*, eles começaram a ser desmontados, restando os contos de fadas. Em outras palavras, viraram uma história que narra um relato fantasioso.

Alguns mitos, ao serem dessacralizados, perderam sua identidade. Conforme Paulson (2007), os mitos carregam consigo traços da cultura do país ou da região que os “criou”. Por exemplo, os mitos de Hércules, ou de Ulysses estão emparelhados à cultura grega. Com isso, se estudarmos uma dessas narrativas míticas, poderemos apreender características da sociedade Grega, como política e economia, além de traços

psicológicos do povo. Estudando a mitologia obtemos, dessa maneira, reflexos de uma consciência nacional (incluindo a perspectiva histórica).

Os contos de fadas vão por outro caminho, eles são universais. Ou ao menos seus arquétipos o são, pois seus elementos estão replicados pelo mundo. Variando apenas no cenário e nas personagens, eles não conhecem, dessa forma, barreiras culturais, sociais, históricas, etc. São relatos que se permitem migrar de maneira mais fluida, “contos de fadas parecem ser a língua de toda a humanidade, de todas as eras, de todas as raças e culturas” ¹⁰⁹ (VON FRANZ, 1996, p. 27). Porém, é importante salientar que os contos de fadas podem ser entendidos pelos mitos devido à consciência paralela que ambos carregam.

Como raízes do mesmo tronco literário, o conto de fadas tinha no começo de sua trajetória um caráter profundamente ritualista, porém, segundo Propp (1984), com o passar do tempo, e diferentemente do mito, foi sendo dessacralizado, e perdendo o véu sagrado.

O mito é sagrado para Propp (1984), pois, ele conta uma história sagrada em um tempo primordial, relatando as graças de personagens sobrenaturais, em uma realidade que teve existência no cosmos. E, na maioria das vezes, é uma narrativa que trata de como as coisas começaram, em um tempo não datado, quase atemporal, ou pré-histórico, como nos contos de fadas, mas que pode trazer em sua base, alegoricamente, acontecimentos históricos, contando o destino de um herói que está ligado a um deus e de outras divindades não humanas.

Os mitos se fixam na fronteira mais estreita entre a ficção e a realidade. Mesmo sendo vistos como histórias que carregam consigo emanções do sagrado, da gênese da vida, e dos deuses, segundo Sperber (2009), eles pertencem, na verdade, ao campo do imaginário, ou seja, da ficção.

O mito carrega consigo dois aspectos concomitantes: por um lado é (re)criado na literatura, é construção poética; por outro, carrega uma função social específica, seria um programa de ação para uma sociedade específica. A literatura olha para o mito não

¹⁰⁹ “fairy tales seem to be the international language of all mankind, of all ages, and of all races and cultures” (Von Franz, 1996, p. 27.)

como uma maneira de fugir do real, mas como uma dimensão do futuro. Segundo Sperber (2009), os mitos carregam em si três funções:

- a) Responder a uma pergunta implícita a respeito da natureza física, ou biológica de um fenômeno (ou evento), aliás, como se afirma dos mitos em geral;
- b) Simultaneamente responder a um pergunta de caráter psicossocial;
- c) Simultaneamente responder à pergunta fundamental das leis divinas: você ultrapassou as medidas estabelecidas pela(s) divindade(s)? Portanto qual sua *hybris* e qual sua *hamartia*? (p.274)

A primeira função se liga diretamente à definição de mito empregada por Jolles¹¹⁰ (1999), a segunda e terceira tem caráter predicativo com natureza psicológica e social, pois o mito trata de limites e das conseqüências das transgressões quando as barreiras são ultrapassadas.

Sempre que os limites sociais são esfacelados, se fazem necessárias conseqüências punitivas para aqueles que romperam as fronteiras, pois há o desejo de revigoramento da harmonia quebrada. Os limites ultrapassados geram conflitos, e esse elemento está presente tanto nos contos de fadas, como nos mitos, especialmente os conflitos psíquicos de luta. Segundo Sperber (2009), os conflitos são a representação do esforço humano em vencer o destino, orquestrado pelos deuses, e as regras sociais, imputados pelos homens. Os contos de fadas lidam, porém, especificamente com os conflitos internos do ser humano, já que essa “criatura” é limitada em todos os sentidos desde a sua concepção, incluindo física. Já os mitos não. Eles lidam com conflitos externos, ou seja, com a construção do limite (social e psicológico), e muitas vezes, com a tentativa de burlá-los. É comum notar que alguns enredos míticos tentam vencer o limite imposto, inclusive pela morte, tentando vencê-la através de uma metamorfose.

Segundo Sperber (2009), o mito trabalha com duas vertentes: “o limite e o ilimitado da criação e da ousadia: a miséria humana, e sua miséria máxima, a

¹¹⁰ Para Jolles, em seu *Formas Simples*, o mito é fundação, “é o lugar onde, a partir de sua natureza profunda, um objeto se que converte em criação” (p.90). O mito se lança atrás de descobertas. “Quem faz a pergunta? O homem. O homem quer compreender o universo, quer entendê-lo como um todo, mas também em seus pormenores, como a Lua ou o sol” (p.87)

degradação e a morte – e a sua superação mediante um salto conseguindo pelo imaginário, pela ficção, pela inteligência”. (p. 277)

O mito, porém, pode expressar, assim como os contos de fadas, conflitos internos, de acordo Propp (1984). Isso se daria através de um tratamento simbólico, mas essa não é a preocupação central da narração mítica. Ela quer transmitir uma mensagem sobre o herói sobre-humano, e mostrar que a força espiritual e o divino estão presentes.

Jolles (1999) acredita que o prevalece no mito, em toda sua essência, são elementos alegóricos, pois as personagens desse gênero não estão representando animais, ou homens, nem aspectos da psique. A alegoria se constrói, dessa maneira, através da língua que explicita o que está escondido e revela a busca que a narrativa intenta.

Como a linguagem do mito é alegórica, ela opera de maneira cifrada, segundo Jolles (1999), sendo construída por símbolos, em relação aos quais, a interpretação se dará através de analogias.

7. Os limites movediços dos símbolos e alegorias

A alegoria e o símbolo, recursos estilísticos importantes na história da literatura, vêm sendo teorizados de diversas maneiras, por diferentes pensadores ao longo do tempo. Com o avanço do pensamento teórico, os dois termos ganharam significação própria, distanciando-se do conceito univitelino que ambos compartilhavam.

De maneira simples, poderíamos dizer que a alegoria é uma ideia substituindo outra ideia, mas não é só isso. O termo carrega consigo teorizações mais profundas. A palavra “Alegoria” vem dos gregos e significa *Allós*= outro, e *Agourein* = fala. Segundo Hansen (2006), quando utilizando um recurso alegórico estamos dizendo B para significar A. A alegoria pode ser vista, então, como “a metáfora continuada do tropo do pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento,

que está ligado numa relação de semelhança a esse mesmo pensamento” (HANSEN, 2006, p.5)

De acordo com Hansen (2006), um dos primeiros a teorizar sobre a alegoria foi Quintiliano (35 a.C -100 a.C), que define alegoria como uma “coisa” que em palavra significa “algo”, e em sentido, “outro” (p.29). O pensador Romano acreditava ainda que a alegoria é o tropo, ou seja, a transposição semântica de um signo em presença por um signo em ausência, podendo a relação ocorrer por ironia, metáfora ou metonímia.

Ler um poema ou texto alegórico não é, claramente, ler apenas o sentido literal. Foi na Grécia que os poetas começaram a tratar termos concretos com significações abstratas, quase filosóficas. O borbulhante teatro grego ganhou contornos fortemente alegóricos, especialmente em enredos trágicos, “a tragédia não literalmente o que aparenta ser (uma história patética triste), mas é um veículo para expressar verdades gerais que se encontram abaixo da superfície do texto.” ¹¹¹ (COPELAND, 2010, p.21)

O processo empregado com a fábula e o mito não foi diferente, estes também passaram pelos olhos da alegoria. Os relatos míticos eram vistos como construções alegóricas da verdade, e suas figuras, ou seja, os seres míticos, ganharam contornos filosóficos, sendo vistos ainda como representando uma forma abstrata que não poderia ser apreendida no mundo material.

Aliás, no mundo clássico, em Roma, e na Grécia, por exemplo, a alegoria era constantemente confundida com o símbolo, muitas vezes, as definições dos termos se tocavam, de acordo com Copeland (2010) “a alegoria, torna-se, mais a frente, quase um sinônimo para símbolo, uma expressão codificada de uma verdade mística ou filosófica, uma manifestação transcendental que é ao menos tempo remota e imediata” ¹¹² (p.5)

Essa confusão foi longe, chegando à Idade Média. Com a ascensão do Cristianismo, a alegoria passou a significar o recurso espiritual das escrituras. De acordo

¹¹¹ “a tragedy is not literally what it appears to be (a pathetically sad story), but rather a vehicle for expressing general truths through the ideas that lie beneath the surface of the text” (COPELAND, 2010, p.21)

¹¹² “the later term allegory was thus nearly synonymous with symbol, the encoded expression of a mystical or philosophical truth, a manifestation of transcendental meaning that is at once immediate and remote” (p.5)

com Hansen (2006), a alegoria tomou “os palcos” medievais, se assim podemos chamar, e passou a ser um estilo estético importante na construção dos enredos que se desenvolviam para o teatro, especialmente nas peças morais, ou autos-sacramentais.

Bem antes da Idade Média, porém, teóricos ligados à Igreja já pensavam a respeito da alegoria e do símbolo, o que acabou por influenciar, séculos depois os preceitos cristãos lançados aos termos. Segundo Copeland (2010), alguns teóricos medievais acreditavam que a alegoria não está nas palavras, mas em fatos históricos que se apresentam através da simbologia, assim como coisas e eventos. O simbolismo, para o filósofo, é baseado no poder de Deus, especialmente aqueles presentes nas escrituras. O poder de Deus emanava o poder da verdade de todas as coisas, não somente das palavras.

Segundo Hansen (2006), no medievo, a alegoria passou a ser um caminho, para os pensadores da época, de interpretação do discurso em um sentido próprio vs. figurado. Além disso, os religiosos costumeiramente faziam a diferenciação entre o sentido literal (emanado das palavras do texto escrito) e o sentido das escrituras (provido do poder de Deus)

O uso da alegoria foi sedimentado pelos Românticos, que viam no recurso estilístico, além de uma forma de composição, um método de interpretação. Para que um evento alegórico ganhasse forma, os escritores Românticos acreditavam que duas etapas eram necessárias no tecer alegórico: a primeira requeria um nível lingüístico; a segunda o endossamento preciso sobre a significação.

Foi ainda durante o Romantismo que o grande cisma de significados entre a alegoria e o símbolo se deu. Antes tidos como sinônimos, eles ganharam contornos próprios. O símbolo passa a ser violentamente diferente da alegoria. De acordo com Hansen (2006), o responsável por dar contornos fixos à retórica alegórica e simbólica foi Goethe, que dizia:

A simbólica transforma o fenômeno em idéia, a idéia em imagem, e de tal modo que na imagem a idéia permanece sempre infinitamente eficaz e inatingível e, ainda que pronunciada em todas línguas, continuaria a ser indizível. A alegoria transforma o fenômeno num conceito, o conceito em imagem, mas de tal modo que na imagem o conceito permanece limitado e susceptível de ser completamente apreendido e usado, e pronto para ser expresso por essa mesma imagem. (p.188-189)

Ou seja, para Goethe, de acordo com Rosa (2012), o símbolo faz parte da *bios*, seu sentido é sensorial e não traduzível, seu conceito alcança o universal, por exemplo, o simbolismo do fogo é representado em uma imagem que transmite a ideia de calor, destruição e vida. O símbolo cria, dessa maneira, uma significação mais imediata. Já a alegoria se segura na abstração, estando o conceito limitado à imagem.

Ademais, segundo Rosa (2012):

Enquanto o símbolo desvela um todo universal no particular, a alegoria aponta um particular no universal, como diz Goethe “É uma grande diferença se o poeta busca o particular em relação ao universal ou visualiza no particular o universal. No primeiro caso, surge a alegoria onde o particular vige apenas como paradigma, como exemplo do universal para ele” (...) “o particular somente significa o universal, na mitologia ele é ao mesmo tempo o universal” (p. 84)

Devemos deixar claro que quando Goethe se refere à mitologia na citação acima, ele diz respeito ao tipo de linguagem própria que o poeta tece com seu objeto, ou seja, são os contornos estéticos próprios do autor. Essa mitologia seria fundamental, inclusive, segundo o teórico alemão, como forma de construção autônoma, e individual que seria fomentada a partir de algo visível para abarcar um mundo, que é não-material.

Pois bem, para Goethe, de acordo com Rosa (2012), a alegoria, diante da imagem para ela criada, estaria presa à matéria, sendo uma massa morta sem movimento, “a figura interna está sobrecarregada e esmagada por si mesma, como uma massa morta” (p. 79). Hansen (2006) consubstancia o pensamento de Goethe afirmando que a alegoria é mecânica, pois, nela tudo pode significar. A alegoria se mostra fechada em si mesmo.

Além disso, para os Românticos, a alegoria vai ser totalmente oposta ao símbolo, pois, seria um termo teorizado como forma racionalista, artificial, mecânica e fria. Como já citamos, retoricamente, a alegoria diz B para significar A, como se escreveu, observando-se dois níveis mantidos em correlação virtualmente aberta, que admite a inclusão de novos significados. A alegoria poderia funcionar por mera transposição, tendo o significado da designação B a possibilidade de ser totalmente independente do significado da abstração A.

Dessa forma, para Hansen (2006), a alegoria representa uma coisa indicando outra. Expressando, geralmente, uma ideia utilizando-se de algo que seja concreto, porém, não havendo uma ligação direta. É importante deixar claro que, “a alegoria é um procedimento intencional do autor do discurso, sua interpretação, ato do receptor também está prevista por regras que estabelecem sua maior, ou menor clareza, de acordo com o gênero e a circunstância do discurso” (HASEN, 2006, p.19)

Capítulo 3: As influências pessoais de Yeats

*A mermaid found a swimming lad, Picked him up for
her own, Pressed her body to his body, Laughed;
and plunging down Forgot in cruel happiness That
even lovers drown.*

The Mermaid, Yeats

1. As musas literárias de Yeats

A figura da mulher sempre foi um elemento rico a literatura e na mitologia irlandesa. Desde os Celtas, as imagens femininas foram revestidas por uma mitologia que intencionava a sua valorização, especialmente através do mito da mãe irlandesa, que encorajava seus filhos para as lutas, ao mesmo tempo em que chorava por aqueles que já lutavam.

No começo do século XX, as mulheres de “carne e osso”, na sociedade irlandesa, segundo Stubbings (2000), exercem um papel social muito limitado, sendo sua principal função a reprodução. Foi durante o apogeu do período Vitoriano que a mulher, através da figura da mãe, passou a ser vista como o “anjo da casa”, mimetizando personagens servis. O espaço público que competia às mulheres se limitava apenas à sua casa, ou melhor, à cozinha.

No contexto irlandês do nacionalismo, aponta Stubbings (2000), emergia a figura da “boa” mãe, isto é, aquela que criava o filho, que se doava à família e à nação. Ela sacrificava seu “eu” em prol dos outros, em um processo de auto-apagamento.

Uma das formas imagéticas mais usadas para representar a mulher era sua personificação com um filho nos braços, servindo para mostrar o valor da maternidade. As mães ainda se valiam do papel de virgem, além do de dona de casa. Yeats, no entanto, imaginava a mulher, através da literatura, de forma gloriosa, tomando lugar de destaque em histórias patriarcais, com papéis que antes cabiam aos homens ou heróis masculinos Celtas.

A recepção de Yeats ao tratar de figuras mitológicas encarnando papéis femininos foi problemática. Vieram críticas e denúncias por parte da Igreja Católica e das alas mais extremistas do nacionalismo, que não aceitavam a valorização das mulheres acima dos grandes heróis masculinos Celtas.

Na literatura de Yeats, alguns heróis irlandeses, como *Cuchulain*, foram transformados em uma força feminina para servirem como uma forma de resistência às tensões imperialistas britânicas, utilizando-se para isso a figura da mãe. Nos primeiros trabalhos do dramaturgo, é possível notar que se configura o espectro de uma mãe ausente, como em *The Countess Cathleen* e em *Cathleen ni Houlihan*. Na poesia, o tema ficou marcado em versos de *The Stolen Child* (1889), entre outros.

Para Yeats, segundo Stubbings (2010), somente o amor de uma mulher é forte o suficiente para metaforizar o amor pelo país. Alguns poemas de Yeats, especialmente os da compilação *The Winds Among Reeds* (1889), mostram um poeta escrevendo textos em que uma mãe sofre pelos seus filhos, simbolizando a figura da Virgem Maria.

A mãe é para a literatura irlandesa uma mártir, assumindo um papel que é designado pelo modelo patriarcal da sociedade. Segundo Stubbings (2010), a figura materna geralmente é vista em duas instâncias na literatura: a mulher como símbolo do país e como a Virgem Maria, mostrando a força da religião católica. O culto à Virgem Maria é formado a partir da veneração da maternidade, constituindo-se também pela devoção ao filho Jesus Cristo, que imortalizou, pela tradição cristã, o maior sacrifício de amor de todos os tempos.

Foster (1997) diz que a figura da mãe só se torna forte e ganha contornos subjetivos depois de anos de experiências de Yeats como poeta/dramaturgo. A utilização da figura da mãe por Yeats passou por um processo de mitologização, dividindo-se em suas duas ordens: social e simbólica.

As figuras femininas sempre estiveram presentes, de alguma maneira, no trajeto pessoal e literário de Yeats. Alguns biógrafos do dramaturgo sinalizam que algumas mulheres podem ser elencadas como fontes de inspiração ou, como chama Hasseff (2010), de “musas” do poeta.

Platão (428-348 a. C.), em seu tempo, afirmava que as musas serviam como fontes de inspiração para os artistas, em especial aos poetas. É de conhecimento comum

que na Grécia antiga acreditava-se que estas divindades tinham a capacidade de levar aos artistas a motivação necessária para que eles alcançassem seus feitos.

Yeats recorreu de forma constante, especialmente na primeira fase de sua carreira, às mulheres com quem ele se relacionava para criar seus poemas, peças e ensaios. Elas eram mimetizadas pelo dramaturgo como deusas gregas. São fontes de inspiração para Yeats: Olivia Shakespeare, Florence Farr e, principalmente, Maud Gonne.

Olivia Shakespeare, nascida em março de 1863, foi uma romancista inglesa que escreveu cerca de sete romances¹¹³, trazendo como tópico principal, em seus enredos, problemas relacionados ao matrimônio. Quando se voltou à dramaturgia, escreveu duas peças¹¹⁴ em conjunto com Florence Farr. Olivia foi uma das primeiras mulheres a inspirar Yeats, transformando-se em uma Deusa Branca (*White Goddess*) para o dramaturgo.

Segundo Foster (1997 e 2003), Olivia Shakespeare constituiu um dos primeiros amores de Yeats. Foi com ela, inclusive, com quem o dramaturgo primeiro se relacionou sexualmente. Os poemas de Yeats que datam do período em que ele manteve o caso amoroso com Olivia apresentam um construto de símbolos sexuais.

Olivia, de acordo com Foster (1997 e 2003), acreditava que Yeats era a representação viva do símbolo solar, sendo assim, ele deveria evitar as florestas e morar apenas perto da água para ter sua energia revigorada pelo simbolismo da água. Dessa maneira, o autor começou a acreditar que precisava de uma pessoa que representasse o símbolo lunar para a quem ele pudesse iluminar. O dramaturgo entendeu que Olivia poderia suprir esta necessidade.

A Deusa Branca, personificada em Olivia Shakespeare, era uma inspiração vinda do culto de Yeats à lua. Contudo, a força que a divindade exercia no dramaturgo se estendia muito além da mera representação simbólica da figura lunar, sendo um ser dual: inspirava-o espiritual e carnalmente.

Segundo Hassett (2010), os poemas de Yeats direcionados a Olivia Shakespeare carregavam consigo uma linguagem que abriria as portas para a beleza que havia

¹¹³ Love on a Mortal Lease (1894); Beauty's Hour (1894); The Journey of High Honour (1894); The False Laurel (1896); Rupert Armstrong (1898) ; The Devotees (1904) ; Uncle Hilary (1909).

¹¹⁴ The Beloved of Hathor (1902); The Shrine of the Golden Hawk (1902).

desaparecido no mundo. A sacerdotisa da Deusa Branca era Florence Farr, que fazia parte de sociedades ocultas junto com Yeats, passando a ser chamada de Deusa da Inteligência (*Wisdom Goddess*).

Florence ficou famosa como compositora, jornalista, cantora e romancista, também se envolvendo em movimentos nacionalistas. Colaborou com Yeats em alguns de seus trabalhos para o teatro. O dramaturgo aos poucos passou a se envolver emocionalmente com Florence, ficando encantado pela sua inteligência, mas ela recusou a personificação empregada por ele.

O envolvimento de Farr com Yeats começou durante a apresentação da peça *Sicilian Idyll*, em 1888. Yeats acreditava que ela tinha três graças em seu “ser”: “a beleza tranquila como a imagem de Demeter próxima à porta Sala de Leitura do Museu Britânico, um incomparável senso de ritmo e uma linda voz, e a aparente expressão natural da imagem”¹¹⁵ (YEATS, 2002, p.263).

Florence Farr estava envolvida no desenvolvimento de *The Countess Cathleen*, ajudando Yeats na montagem da peça e encenando-a. De acordo com Hassett (2010), o dramaturgo teria elogiado a encenação dela afirmando que seriam memórias inesquecíveis (p.44).

Yeats e Farr nunca tiveram de fato uma relação amorosa, mas apenas espiritual. A relação do dramaturgo com Maud Gonne foi mais profunda, duradoura e teve mais influência em sua vida. Maud foi uma das inspirações de Yeats para *The Countess Cathleen*.

Em janeiro de 1889, Yeats se encontraria pela primeira vez com aquela que seria a principal fonte de inspiração de seus trabalhos literários, Maud Gonne. Segundo Foster (1997), o autor sonhava com mulheres de beleza épica que emanassem mistério, e Maud representava isso. Ele a descrevia como uma mulher alta, de cabelos “cor de bronze”, com um perfil forte de pele bonita; ela era “*afinn de siècle*”, podendo ter sua beleza comparada a uma Valkíria: tanto sua aparência quanto sua personalidade representavam a paixão trágica. A beleza de Maud, conta-se, ainda segundo Foster

¹¹⁵ “a tranquil beauty like that of Demeter’s image near the British Museum Reading-Room door, and an incomparable sense of rythm and a beautiful voice, the seeming natural expression of the image” (YEATS, 2002, p.263).

(1997), era extrema, algo que fazia o coração parar de bater. Uma beleza que transmitia força e exaltava a magnificência da Irlanda.



Figura 8 - Maud Gonne. Fonte: <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=5746941>

Maud chamou a atenção de Yeats pelo seu jeito impulsivo e independente. Herdeira de uma fortuna estimada em dois milhões de dólares, atuante na luta feminista, colocando-se contra o casamento e a família, acreditando que as pessoas deveriam se sacrificar por aquilo que queriam, ela foi a heroína que Yeats ansiava no começo de sua carreira.

W.B. Yeats escreveu para Maud com um forte sentimento, em um estilo que lembra o “amor cortês”. Foi ela a quem o dramaturgo devotou pessoalmente o título de Musa. Ademais, o amor do autor nunca foi correspondido. Gonne costumeiramente dizia: “Você faz uma bela poesia com aquilo que você chama de sua tristeza e você se contenta nisso”¹¹⁶ (HASSETT, 2010, p. 82-83).

Foi através das lutas políticas nacionalistas que Yeats a conheceu. Na mesma época, o dramaturgo estava envolvido na escrita de *Wandering of Oisins* e começava sua ascensão literária, com seu nome se tornando importante em diversos círculos literários. Desse encontro com Maud floresceu o que Hassett (2010) chama de o maior tributo a uma musa na história da literatura inglesa.

¹¹⁶ “You make beautiful poetry out of what you call your unhappiness and you are happy in that”. (HASSETT, 2010, p.4)

O dramaturgo, embalado pelo amor que tinha por Maud, a cortejava através de “*courtly love tradition*”, um conceito de amor que, de acordo com Hassett (2010), se desenvolveu durante a Idade Média, baseando-se numa ficção literária na qual a figura do cavaleiro medieval tinha um amor que o inspirava em suas lutas e batalhas. Segundo essa concepção amorosa, a mulher transmitiria seu amor através de uma flecha que acertaria o alvo, no caso, o homem, bem no meio dos seus olhos. É importante lembrar que esse amor é quase platônico, o alvo de adoração nunca é tocado por aquele que ao amor se devota vivendo-o, através do conceito de “sofrimento do desejo”.

O dramaturgo costumeiramente relacionava a beleza de Maud com a da deusa grega Palas Atena. A musa do autor conseguia conjugar o conceito da visão política da *Ascendancy* Anglo-Irlandesa com o amor pelo nacionalismo irlandês, o que tornava, aos olhos de Yeats, um ideal de inspiração política e literária.

Em uma carta, Maud Gonne diz: “Ele e eu fomos irmão e irmã à beira do Deserto Árabe, e juntos fomos vendidos como escravos”¹¹⁷ (HASSETT, 2010, p. 70). Com essa afirmação, o destino dos dois estava para sempre selado: apenas uma relação de amor fraternal. Nada mais. Mesmo depois de demonstrada a impossibilidade de relação amorosa com Maud, ele a manteve no papel de musa.

À medida que a história revolucionária irlandesa avançava, Yeats passou a associar Maud com uma Helena de Tróia, especialmente quando ela se juntou a movimentos como o *Irish Republican Brotherhood*¹¹⁸. Alguns críticos literários reduzem a obra *No Second Troy* ao fato do autor ver Maud como uma força destruidora. Yeats abandona o “*courtly love tradition*” em 1917.

Foster (1997 e 2003) diz que a visão que Yeats tinha de Maud começa a se despedaçar quando ele descobre o envolvimento sexual dela com o político francês Lucien Millevoyge. O descobrimento da relação dos dois causou transtornos políticos e sociais a Maud. Quando casou-se com o francês, ela se converteu ao catolicismo e passou a fazer duras críticas a Yeats e a sua visão protestante do nacionalismo irlandês.

¹¹⁷ : “He and I had been brother and sister somewhere on the edge of Arabian Dessert, and sold together into slavery” (HASSETT, 2010, p. 70).

¹¹⁸ Grupo revolucionário violento que se baseava em causas terroristas, inclusive suspeito de envolvimento no assassinato do rei Edward III.

O dramaturgo, então, desconstrói a imagem de mulher virgem e sagrada que tinha dela. Segundo Foster (1997), em uma troca de cartas entre Yeats e Lady Gregory, o dramaturgo diz que os problemas que Maud estava enfrentando eram merecidos, pois estavam justificando seus atos.

Depois de ser recusado várias vezes por Maud em seus pedidos de casamento, Yeats casa com Georgie Hyde. O primeiro encontro do casal aconteceu em 1913. O subsequente pedido de casamento foi motivado, segundo Foster (2003), pelo interesse no sobrenatural. Assim como Yeats, Hyde era autodidata em seus estudos do oculto e tinha uma forte inclinação para correntes literárias neoplatônicas.

2. Ocultismo, Magia e Espiritismo: a visão religiosa de Yeats

O interesse de Yeats pela literatura indiana¹¹⁹ o levou a estudar profundamente a magia, o espiritismo e o ocultismo. Segundo Foster (1997 e 2003), o estudo dessas três correntes se dava na busca de uma forma para controlar seu psíquico, além de ser uma reação pessoal à crescente tendência do materialismo científico. WBY passou a acreditar em dois mundos, um real e outro sobrenatural, que estavam ligados através de forças mágicas. Com isso, o autor reuniu no enredo de suas peças um arcabouço que unia arte, religião e símbolos mitológicos Celtas.

A magia representava para Yeats uma fonte inesgotável de inspiração e força. Segundo Foster (1997), ele teria escrito, em 1892, uma carta para seu amigo O'Leary, afirmando que tudo o que ele havia realizado na vida tinha sido obra da magia que operava beneficentemente em sua vida. Yeats (2012) acreditava que forças mágicas o haviam influenciado inclusive a escrever *The Countess Cathleen*, dizendo que, se não houvesse magia, a peça nunca poderia ter sido concebida.

Por toda sua vida, Yeats enveredou por diversas associações e grupos, pelas mais diversas razões. Entretanto, não há dúvidas que a *Theosophical Society* deixou marcas profundas na carreira e nas crenças do autor. Sendo um dos movimentos místicos mais importantes e influentes no início do século XX, esta sociedade foi fundada por Madame Blavatsky, uma russa que acusava a ciência moderna de pensar o

¹¹⁹ As influências dos ensinamentos indianos rederam uma série de trabalhos a Yeats, podem ser citados, por exemplo: *Crossway* (1889), *"The Indian and his Love"* (1889) e *"The Indian upon God"* (1889).

mundo e suas formas de uma maneira distorcida. Ela utilizava-se de uma linguagem tipicamente científica para atacar a própria ciência.



Figura 9 - Símbolo da *Theosophical Society*. Fonte: <https://www.pinterest.com/jkundalini/alchemy-and-apothecary/>

Os ataques da líder do *Theosophical Society* se dirigiam também a diversas religiões, com ênfase nas cristãs. Madame Blavatsky responsabilizava os padres católicos pelo crescimento do materialismo, afirmando ainda que eles não alimentavam as pessoas no que elas mais careciam: o lado espiritual.

De acordo com Ellmann (2013), os componentes da *Theopsical Society* eram regidos por três princípios básicos:

[...] havia uma ‘Onipresença, Eterna, Sem limites e de Princípios Imutáveis sobre os quais toda especulação era impossível’ [...] em segundo lugar, Madame Blavatsky asseverou a universalidade da lei da periodicidade do fluxo e refluxo ou, como ela às vezes chamava, de polaridade. De acordo com essa doutrina, o mundo é um conflito de opostos, bem e mal são, como no Maniqueísmo, os contrários sem os quais a vida não pode existir, mas não há somente oposição, em todo lugar os exércitos se chocam. Em terceiro lugar, ela proclamava a identidade fundamental de todas as almas com a Superalma Universal. Essa última doutrina requer um pouco de elaboração. De acordo com os escritos Teosóficos, a alma possui sete elementos ou princípios e sua evolução procede através da existência de sete plantas, cada uma variando os graus de matéria e espírito, possuindo somente terra em quantidades iguais. Há sete raças, e sete ramificações e sete raças-raízes, e a alma, passando por todas elas, possui aproximadamente oito mil encarnações, ‘como as contas de um cordão’. Céu e inferno são reais, mas devem ser considerados como estados, e não lugares.¹²⁰ (p. 60-61)

¹²⁰ [...] there was an ‘Omnipresent, Eternal, Boundless, and Immutable principles on which all speculation is impossible’ [...] secondly, Madame Blavatsky asserted the universality of the law of periodicity of flux and reflux or as she sometimes called it of polarity. According to this doctrine the world is a conflict of opposites, good and evil are as in Manichaeism the contraries without which life cannot exist, but these are not only opposite, everywhere the armies clash. Thirdly, she proclaimed the fundamental identity of all souls with the Universal Oversoul. This last doctrine requires some elaboration. According to Theosophical writings, the soul has seven elements or principles and its evolution proceeds through existences of seven plants, each varying degrees of matter and spirits, earth alone having them in equal quantities. There are seven races, and seven branch and seven root races, and

A sociedade de Madame Blavatsky deixou marcas em Yeats no que tange a crença em fantasmas, em espíritos e nas fadas. Esses seres, para Yeats, segundo Ellmann (2013), seriam a representação de entidades de um universo espiritual mais elevado. O dramaturgo acreditava que as almas dos mortos habitavam locais sagrados, como as montanhas, que se tornavam lugares permeados de emoções sagradas e possibilitando contato com outro mundo.

WBY passou a acreditar em três doutrinas mágicas:

Que os limites da nossa mente estão em constante mudança e que muitas mentes podem fluir entre si, como já foi, e criar e revelar uma mente única e uma energia única. [...] Que os limites da nossa memória estão mudando e que nossas memórias são parte de uma memória maior, a memória da própria natureza [...] que essa grande mente e grande memória podem ser invocadas por símbolos¹²¹. (Yeats, 1923)

O autor era encantado com os ensinamentos que o ocultismo lhe proporcionava. Ele participou das atividades da *Theosophical Society* até entrar em conflito com Madame Blavatsky, ingressando, então, na *Order of Golden Dawn*, fundada por MacGregor Mathers, na qual permaneceu por vinte e dois anos.

Segundo Martin (1986), dentre os ensinamentos da *Golden Dawn*, estava a de uma “sabedoria tradicional”, que incluía em sua fonte elementos da *Rosicrucian Lore*¹²² e da Cabala, além da prática da astrologia e do tarô. A Ordem pregava uma emanção da alma para viagens em altos níveis astrais da existência com o propósito de ter uma profunda conversa com deuses. Ademais, o maior pressuposto da ordem era “*Obligations of an Adeptus Minor*”.

Observando a vida de Yeats de perto, é possível perceber que o autor passou muito tempo tentando entender a natureza do espírito e desvendar os mecanismos de funcionamento da magia e do espiritismo. Ele, porém, segundo Foster (1997), nunca se achou capaz de compreender a natureza real do espírito a fundo, já que esta era um emanção muito complexa para a mente humana. Durante seus estudos espirituais, teve

the soul, passing through all these, has about eight hundreds incarnations, ‘like beads on a string’. Heaven and hell are real, but are to be considered as states and not places. (p. 60-61).

¹²¹ That the borders of our mind are ever shifting and that many minds can flow into one another, [...], and create or reveal a single mind a single energy. [...] that the borders of our memory are shifting, and that our memories are a part of one great memory, the memory of nature herself [...] that this great mind and great memory can be evoked by symbols. (Yeats, 1923).

¹²² Organização internacional devotada ao estudo de religiões antigas, e de ordens místicas.

como projeto criar uma corrente mágica que tivesse conexão com os Celtas, o que não foi levado adiante. Yeats buscava fundir o passado e o presente em um sistema que aparentasse uma sintonia.

Por influência da *Order of Golden Dawn*, Yeats começou a se ver, segundo Foster (1997 e 2003) e Ellmann (2013), como um messias que tinha a missão de libertar a nação espiritualmente. W.B. Yeats acreditava que era papel dos poetas guiarem a Irlanda pelo caminho da iluminação intelectual, espiritual e filosófica, tendo como meta o alcance de um ideal de nacionalismo perfeito.

O autor se baseava na figura de Cristo como meta de perfeição messiânica. O messias cristão se tornou para o dramaturgo, segundo Martin (1986), uma figura que inspirava imenso poder e fascinação. Para Yeats, a morte e a vida do Cristo marcavam uma nova era.

Cristo, afirmava Yeats (2012), foi um marco que fundou um novo ciclo mítico, também encarnando a esperança de um novo recomeço. Na literatura, isso ficou representado em alguns de seus trabalhos no teatro, como *The Countess Cathleen*, e em alguns de seus poemas, como *The Second Coming*. Cristo, além de ser o salvador, era vítima, pois estava preso a um destino de que não poderia jamais fugir. Para Yeats, embora entendedor do seu destino, Jesus deixou o plano seguir como houvera sido traçado, para que conflitos maiores não se desenvolvessem.

Ao longo de sua vida, Yeats foi metamorfoseando-se em uma figura mística. O casamento com Georgie Hyde, em 1913, foi motivado, dentre outras coisas, segundo Foster (2003), por uma ligação com o sobrenatural. Georgie, assim como Yeats, tinha inclinação para as crenças no oculto. A filha de Yeats, Anne Butler¹²³, quando estava para nascer, era para o pai a mimetização de um novo Cristo ou um novo Avatar que teria o poder de mudar o mundo.

No teatro, Yeats não levou para os textos dramáticos um modelo religioso pronto, mas uma mistura da religião católica, da protestante e da Celta. O dramaturgo tinha duas metas com isso: descobrir uma corrente religiosa ou filosófica que pudesse alicerçar suas crenças, ao mesmo tempo em que pudesse desenvolver uma forma de arte que incorporasse o ocultismo, o lirismo poético e o teatro ritualista.

¹²³ Anne recebeu esse nome porque seus pais acreditavam que a filha era uma reencarnação de uma nobre tia de Georgie, que viveu no século XVIII.

Segundo Foster (1997), Yeats dizia que o drama era uma imagem da alma do homem, não sua vida exterior. Também via o drama como a forma da alma entre o sol e a lua, como ele próprio definiu anos depois em seu livro “*A Visão*” (1925):

As peças aparentam ser uma enorme gama de reis, espíritos desencarnados de semideuses e mortais, todos os quais interagem, de formas muito significativas. As maiorias dos protagonistas mortais se concebem como espíritos residindo temporariamente na forma humana, muitos ansiavam despir o corpo mortal, mesmo enquanto alguns espíritos desencarnados, que foram uma vez seres humanos, lamentavam a perda do seu¹²⁴ (MARTIN, 1986, p. 15).

Nos dramas escritos por W.B.Yeats, vários protagonistas são andarilhos buscando por um lugar para se firmarem ou à procura de algo para acalmarem a alma. A jornada em que eles se embrenham, muitas vezes, perpetua-se através de uma busca espiritual por algo maior, como os cavaleiros que buscam pelo Graal.

Martin (1986) diz que os protagonistas de Yeats buscam uma jornada exterior e interior, lutando para escapar das condições mortais que os impedem de vivenciar uma existência espiritual maior. A caminhada interior dos personagens das peças seriam diferentes manifestações dos diversos caminhos que todos os espíritos embarcam em variadas expressões da alma. A “jornada” seria uma batalha contínua, na qual o espírito está sempre imerso.

Nas peças, diz Martin (1986), há conflitos que se manifestam de diferentes maneiras, sendo desencadeados por mortais e por espíritos desencarnados. Yeats acreditava que o conflito mais duro seria aquele entre o ser e seu próprio destino. As criaturas malignas que assombravam os textos de Yeats eram, segundo o entendimento do dramaturgo, o desejo de deuses das trevas em trazer de volta os tempos sombrios antigos, em que o universo surge do nada, das trevas. Por fim, chegaríamos a um estágio de destruição total do mundo físico, num processo de extinção que já havia acontecido com os deuses.

Segundo Martin (1986), há dois mundos presentes em quase todas as peças do dramaturgo, um visível e outro invisível. Em muitas peças de Yeats estariam situadas em uma fronteira entre esses dois mundos. As fronteiras são simbolizadas muitas vezes através de representações que remetem ao mar ou a florestas.

¹²⁴ The plays present a bewildering array of gods, discarnate spirits half-gods, and mortals, all of whom interact, and in very significant ways. Most mortals protagonists know themselves to be spirits temporarily residing in human form, many long to shed the mortal body even as some disincarnate spirits who were once human beings lament the loss of theirs (MARTIN, 1986, p. 15)

Os conflitos entre os seres mortais e imortais decorrem, representando opostos em todos os sentidos. Geralmente os embates próximos a essas fronteiras são desencadeados por seres que representam o bem x mal, o real x irreal, o natural x o sobrenatural.

Yeats acreditava que todos os espíritos passavam por estágios que vão formando um ciclo quase interminável de esquecimento, aprendizagem e lembrança.

O tema da memória, ou mais especialmente do esquecimento, aquisição e rememoração (voltar a sonhar), é um dos veículos favoritos de Yeats para integrar suas teorias sobre a natureza dos espíritos encarnados e desencarnados tão discretamente quanto possível ao drama¹²⁵ (MARTIN, 1986, p. 67).

Esse movimento cíclico da alma seria necessário para adquirir experiência. Nos dramas, a memória constituía uma das mais importantes diferenças entre seres encarnados e desencarnados. Pelo mecanismo de esquecimento, os protagonistas têm suas identidades apagadas, gerando conflitos. Segundo Martin (1986), Yeats acreditava que os irlandeses de seu tempo deveriam ser alimentados com as memórias de um passado grandioso. Isto porque, para o dramaturgo quando os vivos começam a esquecer os seres que já morreram, seus espíritos começam a desaparecer. Isso teria acontecido, segundo o dramaturgo, com os deuses irlandeses, só restando a lembrança das fadas.

Muito além de qualquer dúvida (...) muitas delas foram há muito tempo atrás deusas da Irlanda que só podiam aparecer em formas emprestadas de nossa limitada consciência. Elas gradualmente diminuíram no imaginário popular até se tornarem fadas [...] Yeats tenta em toda sua vida adulta renovar essa crença nos deuses antigos da Irlanda, primeiro pela fundação dos mistérios irlandeses baseados nos mistérios dos antigos druidas, chamados de 'os mais nobres de todas as memórias da Terra' ¹²⁶ (MARTIN, 1986, p. 100).

De acordo com Martin (1986), as memórias de amor são mimetizadas como algemas que aprisionavam a liberdade das pessoas a outro ser, como acontecia com alguns de seus personagens. Se alguns protagonistas de Yeats escolhiam o amor, outros

¹²⁵ The theme of memory, or more specially of forgetting, acquiring and remembering (dreaming back), is one of Yeats's favorite vehicles for integrating his theories about the nature and history of incarnate and disincarnate spirits as unobtrusively as possible into the drama (MARTIN, 1986, p. 67).

¹²⁶ Quite beyond any doubt [...] many of them were long ago gods of Ireland can but appear in forms borrowed from our limited consciousness. They have gradually dwindled in the popular imagination until they have come the faeries [...] Yeats tries all his adult life to renew his belief in the ancient gods of Ireland, first through the establishment of Irish mysteries based on the ancient druid mysteries, called 'the noblest of all Earth's memories'. (MARTIN, 1986, p. 100)

experimentavam a liberdade, já outros sabem que não podem fugir de seu próprio destino.

A fuga do destino para Yeats era uma maneira de escapar da vida e não trazer de volta o equilíbrio necessário para o restabelecimento de uma ordem. Nos dramas, isso aparece através da transformação espiritual dos seus personagens. Um grande número de protagonistas das peças de Yeats, segundo Martin (1986), sofrem a influência do destino em suas trajetórias. Os rumos deles são, muitas vezes, revelados através de sonhos, visões ou estados de transe.

Yeats diz em sua autobiografia que da luta interna na mente de seus protagonistas: “Somente ao assistir as minhas próprias peças que eu vim a entender que essa penumbra entre sono e vigília, essa luta de esgrima, similares no palco e na mente, entre homem e fantasma... é a condição do prazer trágico” ¹²⁷ (2012, p. 416). Estes protagonistas buscam intensamente pelo seu eu-interno, reconciliando-se com o que está a sua volta e com Deus. Após a morte, a alma volta para o “céu”, isto é, para a fonte de criação maior, fechando assim o ciclo (p. 141).

3. Yeats entre símbolos pessoais e do passado irlandês

William B. Yeats acreditava que os símbolos transmitiam um legado com grandes experiências da alma. Dessa forma, ele defendia que a alma individual poderia comunicar-se com os espíritos ancestrais por caminhos sobrenaturais através de inúmeras partes da psique humana, trazendo de volta o passado através dos sonhos. Durante sua carreira, Yeats elegeu a rosa, o fogo e a água como os seus principais símbolos.

De acordo com Foster (1997), há nos textos literários de Yeats referências a símbolos tipicamente irlandeses que foram metamorfoseados em uma simbologia própria, como o unicórnio, que representava um signo particular pertencente a sua própria ordem mística, e símbolos vindos de elementos oriundos de doutrinas filosóficas, além da simbologia com arcabouço cristão.

¹²⁷ It was only by watching my own plays that I came to understand that this twilight between sleeping and waking, this bout of fencing, alike on stage and in the mind, between man and phantom... is the condition of tragic pleasure. (p. 416)

Segundo Frye (1999), Yeats, ao buscar os símbolos, estava cumprindo uma tradição tipicamente romântica, através de uma mistura de vários elementos, resultando em um sincretismo que vai formar o universo simbólico do dramaturgo. W.B. Yeats acreditava, ainda segundo Frye (1999), que os símbolos de seu trabalho poderiam ser mais pessoais. Pensava em usar o simbolismo para criar sentimento, enquanto os outros, poetas, dramaturgos, faziam dos símbolos uma espécie de veículo para propaganda.

Mesmo tomando como fonte os poetas românticos ingleses para a constituição de sua rede simbólica, especialmente Shelley, Yeats ainda recorreu aos simbolistas franceses, aos místicos suíços e aos filósofos alemães, para comportar o todo que resultaria em sua rede de símbolos.

Shelley, de acordo com Yeats (1923), moldou uma linguagem própria dentro da língua inglesa, ou seja, criou um arcabouço simbólico com aquilo que a língua permitiu. Dentre os símbolos do poeta mais apreciados por Yeats, segundo Foster (1997), podem ser destacados o Sol e a Lua. O Sol era o símbolo máximo da vida sensitiva e mimetizava o ouro, a energia. A lua, por sua vez, era a representação da prata, o símbolo mais variante, que mais se modificava, sendo descrita por Yeats como “a gélida e inconstante Lua”.

Além de Shelley, Yeats buscou como fonte de inspiração o pensamento de William Blake sobre os símbolos. Para este outro poeta, de acordo com o próprio Yeats (1923), o símbolo era a representação de uma essência invisível ou o que poderia ser designado por uma “chama espiritual”. No esquema simbólico de Yeats, as imagens poderiam se tornar símbolos quando fossem tocadas por valores ou significados. O dramaturgo acreditava que poderia alcançar outra dimensão através do uso combinado dos símbolos juntamente com as alegorias, dizendo que a mente humana trabalhava com um sistema complexo, simbólico e alegórico.

Os símbolos serviam para encher nossas mentes “com essências das coisas, não com coisas” (YEATS, 1923, p. 39)¹²⁸. As palavras deveriam ser interpretadas como se estivéssemos em um ritual, que era para Yeats o componente mais sagrado do tear literário.

¹²⁸ “With essences of things, and not with things” (p. 39).

Os símbolos evocados durante o processo de interpretação estão associados a fragmentos de sombras presentes em nosso intelecto, sendo justamente neste espaço, acreditava Yeats (1923), que o símbolo se tornava mais forte.

Se eu digo ‘branco’ ou ‘roxo’ em um verso comum da poesia, eles evocam emoções tão próprias que eu não consigo descrever a forma que me tocam; mas se eu as disser no mesmo humor, no mesmo fôlego com tantos símbolos intelectuais óbvios como uma cruz, uma coroa de espinhos, eu penso na pureza e soberania; enquanto outros inumeráveis significados, que estão sustentados entre si pela atadura de insinuação sutil, e da mesma forma que nas emoções e no intelecto, movem-se visivelmente na minha mente, e movem-se invisivelmente além do limiar do sono, lançando luz e sombra de uma sabedoria indefinida naquilo que parecia antes, e pode ser nada além de violência estéril e barulhenta.¹²⁹ (YEATS, 1923, p. 250)

Segundo Ellmann (2013), *The Wandering of Oisín* (1889) é o primeiro trabalho em que Yeats empreendeu a usar símbolos. Yeats teria dito a Katharine Tynan¹³⁰ que as chaves para o entendimento e compreensão dos símbolos de seus textos só ele possuía. Os poemas, peças e ensaios eram construídos para seus leitores, mas eles precisariam de um intérprete. O autor, porém, nunca revelou se apenas ele poderia ser de fato, este intérprete: “Um dia ele queria que os símbolos fossem compreendidos por ele somente, poucos dias depois ele sentia que os símbolos deveriam ser interpretados pelo público.” (p. 55)¹³¹.

Ainda pelas palavras de Ellmann (2013), Yeats acreditava na filosofia do *anima mundi*, concepção segundo a qual todas as coisas do planeta estariam interligadas através dos símbolos. Donoghue (1988) completa, de certa maneira, as palavras de Yeats dizendo que “o *anima mundi* não é simplesmente um depósito de imagens e símbolos [...] A grande alma pode ser evocada por símbolos [...] a melhor leitura do *anima mundi* é sua correlação subjetiva com a história, a vida da nação em símbolos”

¹²⁹ If I say ‘white’ or ‘purple’ in an ordinary line of poetry they evoke emotions so exclusively that I cannot say why they move me; but if I say them in the same mood, in the same breath with such obvious intellectual symbols as cross, a crown of thorns, I think of purity and sovereignty; while innumerable other meanings, which are held to one another by the bondage of subtle suggestion, and alike in the emotions and in the intellect, move visibly through my mind, and move invisibly beyond the threshold of sleep, casting lights and shadows of an indefinable wisdom on what had seemed before, it may be, but sterility and noisy violence (YEATS, 1923, p. 250).

¹³⁰ Poetisa irlandesa famosa no país por seus romances e poesias, dentre os seus trabalhos se destacam: *Irish Love-Songs* (1892), *The Great Captain: A Story of the Days of Sir Walter Raleigh* (1902), *Twenty-five Years: Reminiscences*. (1913)

¹³¹ One day he wants the symbols to be comprehensible only to him and a few days later he feels that they should be interpreted to the public”. (p. 55)

(p.41) ¹³². Essa filosofia ainda poderia ser interpretada como a alma do mundo, em que tudo se baseava em um eterno ciclo de vida e morte, ciclos históricos e livre-arbítrio.

O *anima mundi*, considerava Yeats (1923), permitia que a arte e a vida se fundissem, tornando-se um todo pelo qual não poderiam ser separados. De acordo com seu raciocínio, os símbolos evocariam seus significados a partir das experiências pessoais que foram vivenciadas no passado. Para Yeats, a maior chave do poder para se entender os símbolos é, na verdade, a memória, sendo esta a mãe de todas as musas. Todos os símbolos seriam “paridos” pela memória, dando significados a toda a sua simbologia.

Dos símbolos preferidos por Yeats, a rosa foi um dos principais. Blake foi um dos percussores, entre os românticos ingleses, na utilização deste signo, no seu poema *The Sick Rose*, que acabou por influenciar Yeats. Ressalta White (1972):

Pela primeira vez na literatura da Inglaterra um sistema simbólico complexo no qual uma rosa podia se tornar a expressão de um misticismo pessoal... pois Blake... deu as costas para toda a tradição estabelecida, e formou por suas percepções particulares e elaborou um panorama semi-religioso expresso através de uma mitologia simbólica particular.¹³³ (p. 15)

Como Romântico e simbolista, Yeats empregou a simbologia da rosa em seus poemas através de mecanismos que refletiam a sua objetividade Romântica: “a medida que Yeats amadurece, ele se torna cada vez mais objetivo, ou pelo menos assume uma máscara objetiva e os símbolos que ele emprega nos seus últimos versos refletem essa objetividade”¹³⁴ (WHITE, 1972, p. 68).

Com o avanço do tempo, a simbologia da rosa vai se adaptando e ganhando outros contornos para o autor, especialmente com conotação sexual. Ele acreditava que o símbolo deveria ser tradicionalmente unificado e intelectualmente capaz de evocar ideias mistas com emoções, escolhendo com isso, personificar em Maud Goone e na Irlanda seus ideais. Em um plano elevado, diz White (1972), o símbolo ganha um caráter de mulher divina e de sexualidade.

¹³² The anima mundi is not merely a store of images and symbols [...] The great soul may be evoked by symbols [...] The best reading of the anima mundi it is the subjective correlation with history, a nation's life in symbols.” (DONOGHUE, 1988, p. 41)

¹³³ For the first time the literature of England an intricate symbolic system in which a rose could become the expression of a personal mysticism... for Blake... turned his back on all established tradition and fashioned of his private perceptions and elaborated a semi- religious outlook expressed through a private symbolic mythology. (WHITE, 1972, p. 15)

¹³⁴ “but as Yeats mature, he became increasingly objective or at least he assumes an objective mask and the symbols he employs in the later verse reflect that objectivity”. (WHITE, 1972, p. 68)

O simbolismo da rosa se consolida em importância para Yeats quando ele conhece Maud: “A rosa é símbolo preferido pelos poetas irlandeses. Ela deu nome a vários poemas, tanto em gaélico como em inglês, e é usada não somente em poemas de amor”¹³⁵ (WHITE, 1972, p. 38). Para Yeats, a rosa vai ser uma mistura de beleza, inteligência e paz. O dramaturgo acreditava que a mulher ainda se relacionava diretamente à terra, e Deus tinha dado ao planeta a forma feminina.

Outros dois símbolos são complementares na construção simbólica de Yeats: o fogo e a água, sendo eles símbolos que se fundem. Segundo Martin (1986), a água era o símbolo gerador, o quarto elemento da criação, enquanto, do outro lado, o fogo representaria a destruição, o fim de tudo, inclusive de toda a criação.

No ritual de ‘lanças’ dos mistérios celtas de Yeats, os Três Imitadores representam os três tipos de fogo: O Primeiro Imitador fala do ‘fogo verde da grama [fogo vital], e no fogo com sentido de vida. O segundo imitador fala do fogo destruidor, da escuridão na chama, do terrível fogo abrasador. O terceiro imitador fala do fogo do Além¹³⁶ (MARTIN, 1986, p. 1056).

O fogo representaria ainda a alma da condição humana, enquanto a água seria o coração das paixões mortais. As chamas do fogo poderiam destruir o mundo como conhecemos, mas essa destruição poderia ser, em um nível espiritual, a representação de uma reconciliação com o espírito da criação, simbolizando um novo começo, um novo ciclo, ou seja, o velho dando lugar ao novo.

Havia, porém, uma diferença para Yeats na [re]criação, segundo Martin (1986), do mundo por água ou fogo. O fogo destruiria tudo, todas as formas e imagens, sendo a água, na verdade, um elemento modelador, modificando tudo.

A luz emanada do fogo sempre se associava a seres malignos de outros mundos: “O fogo de que nos lembramos é um ‘fogo que não é o que chamamos de fogo, mas ‘fogo dos céus’”¹³⁷ (MARTIN, 1986, p. 115). Yeats, porém, nunca deixou claro se o fogo implicaria uma destruição total ou apenas uma completa mudança. Para ele o que precisaria ser constantemente modificado era o coração dos homens

¹³⁵ “The rose is a favorite symbol with the Irish Poets. It has given a name to more than one poem, both Gaelic and English, and is used not merely in love poems. (WHITE, 1972, p. 38)

¹³⁶ In the ‘spear’ ritual of Yeats’s Celtic mysteries the three imitators represent the three types of fire: The First Imitator speaks of ‘the green fire of grass’ [vital fire] and the fire in the sense of life. The Second Imitator speaks of destroying fire, the blackness in the flame, the terrible scorching heat. The Third Imitator speaks of fire Beyond. (MARTIN, 1986, p. 105)

¹³⁷ “The fire we remember is a ‘fire that is not what we call fire but ‘fire of heaven’” (MARTIN, 1986, p. 115)

O fogo de lareira recebe lugar de destaque em um número de suas peças, mas sua primeira função é repelir as “más” influências dos “*outros mundos*” [...] a lareira representa ‘coisa deste mundo’ que é melhor às vezes que se sacrifique, particularmente por causa ideal”¹³⁸ (MARTIN, 1986, pp. 125-126).

Yeats coloca: “Existe tanto fogo na alma, na sua, na minha, na alma de qualquer vendedora de maçã do Mercado que se pudesse retirá-lo, ele consumiria todo o mundo”¹³⁹ (MARTIN, 1986, p.130). O dramaturgo costumava dizer que o fogo era um pensamento perigoso.

4. Yeats, o folclórico e o político como influência

Os mitos, as lendas, todos os contos folclóricos deixados pelos antigos Celtas servem para a Irlanda como defensores do passado, preservados principalmente pela tradição oral, como já apontamos. Os literatos que se relacionaram com a Renascença Celta tomaram do baú folclórico Celta sua inspiração. Yeats buscava nesse passado uma forma totalmente diferente de interpretar a sociedade em que vivia através da literatura. Ele relata o primeiro contato com esse universo em sua autobiografia, dizendo que era comum ouvir os empregados do seu avô falando sobre as fadas, tendo ele acreditado que uma delas teria sussurrado em seu ouvido.

De acordo com Foster (1997), foi através de histórias contadas sobre seres sobrenaturais, como as fadas, que Yeats se interessou pelo mundo “mágico” irlandês. O autor, desde muito cedo, começou a estudar os “magos” que viviam a oeste da Irlanda, tido como o lugar que conseguiu preservar de forma mais verdadeira as tradições Celtas. As lendas míticas encantavam e emocionavam Yeats intelectualmente. Seus primeiros trabalhos estão imersos em uma grande teia que se relaciona diretamente aos povos Celtas e suas crenças.

Quando começou a escrever seus poemas e peças, utilizou-se do celticismo moldado pela estética Romântica, sendo muito influenciado pelo poeta inglês Percy Shelley. Em *The Priest and the Fairy*, seu texto de estréia no cenário literário irlandês,

¹³⁸ The hearth fire is given a prominent place in a number of plays, its primary function being to ward off the “evil” influences of the “*otherworlds*” [...] The hearth represents the ‘thing of this world’ which it is sometimes better to sacrifice, particularly for such a ideal cause”. (MARTIN, 1986, pp. 125-126)

¹³⁹ “There is so much fire in the soul, in yours, in mine, in the soul of any apple-woman in the market that if one could get it out it would consume the world”. (MARTIN, 1986, p.130)

publicado originalmente em 1884, o autor recorreu a uma narrativa repleta de elementos folclóricos sobrenaturais, misturando fadas, druidas, padres e almas condenadas. Yeats também recorreu aos mesmos elementos na peça *Vivien and Time*, em 1884. Nenhum dos textos rendeu notoriedade literária ao autor.

[...] um esboço de peça envolvendo um bispo, um monge e uma mulher acusados por pastores de bruxaria: a "ferocidade" pagã é posta contra da caridade cristã. A bruxa carrega no céu de noite, conhece a 'linguagem da shide' e lança de lado suas mortalhas para revelar um manto de penas de pavão e ornamentos de ouro.¹⁴⁰ (FOSTER, 1997, p. 37)

Foi apenas com o lançamento de *The Stolen Child* e *The Wanderings of Oisín*, ainda em 1884, que os trabalhos de Yeats ganharam contornos sólidos diante da crítica inglesa e irlandesa. Porém, segundo Ellmann (2013), os críticos literários irlandeses começaram a olhar para o autor como alguém que amava a Inglaterra fervorosamente, por causa das suas influências de poetas ingleses, mesmo Yeats usando as causas e o folclore da Irlanda.

As críticas cresceram substancialmente após Yeats começar a editar textos com temas mitológicos, emoldurados nas lendas sobre a vida do Rei Arthur¹⁴¹ e o Graal, para publicações britânicas, como a revista *Christian Examiner*. Segundo Foster (1997), com essas publicações Yeats firmou-se como autoridade literária na área.

Os trabalhos sobre a vida mítica do Rei Arthur serviram para Yeats dar contornos mais poéticos aos textos mitológicos irlandeses, além de serem apontados como porta de entrada para o mundo Romântico medieval no qual Yeats navegou. Ele lançou dentro desse contexto, trabalhos como: *Representative Irish Tales* (1885), *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888), *Stories from Carleton* (1889), *The Celtic Twilight* (1902) e *Irish Fairy Tales* (1920).

Foi com a publicação de alguns desses textos que Yeats começou a confrontar a comunidade católica da Irlanda. De acordo com Foster (1997), ao escrever *Stories from Carleton* (1889), Yeats foi alvo da crítica religiosa Católica do país. O dramaturgo precisou escrever e publicar uma carta se defendendo dos comentários feitos a seu texto

¹⁴⁰ [...] a draft play involving a Bishop, a monk and a woman accused by shepherds of witchcraft: pagan "fierceness" is posited against Christian charity. The witch rides in the sky by night, knows the 'language of the shide' and casts aside her shrouds to reveal a robe of peacock feathers and gold ornaments (FOSTER, 1997, p. 37)

¹⁴¹ Segundo Ellmann (1997), uma das influências da carreira do dramaturgo foi Thomas Malory que escreveu no século XV "*Le Morte d'Arthur*".

pelo jornal *Nation*. Quando publicou a primeira edição de *Representative Irish Tales* (1891), ele mais uma vez teve que se defender da crítica, quando seu trabalho foi classificado como “anti-católico” (p. 98).

A partir de 1889, de acordo com Howes e Kelly (2006), Yeats começou a conclamar os poetas irlandeses a tomarem apenas assuntos relacionados ao seu país em suas obras. O dramaturgo pretendia com isso libertar a Irlanda da “literatura da colonização”, sendo esta “imposta” pelos ingleses.

Yeats tinha a convicção de que todos os escritores irlandeses deveriam escrever sobre a cultura dos tempos ancestrais do país, as lendas, o passado pré-cristão e seus mitos. O autor acreditava que, a partir disso, poderia surgir uma literatura irlandesa propriamente “nacional”. Yeats afirmava em um de seus poemas que “[...] nós, irlandeses, nascemos das seitas ancestrais”, mas que com o passar do tempo a Irlanda tinha esquecido suas origens.

Yeats (2012) costumeiramente se lamentava, dizendo que as pessoas comuns, assim como os escritores, haviam perdido a visão do passado heróico e folclórico devido à urbanização maciça que o país vinha enfrentando, assim como ao abandono do campo pelo homem. Além disso, Yeats criticava duramente a ciência, afirmando que: “O homem das ciências é muito frequentemente a pessoa que trocou sua alma por uma fórmula e quando ele resgata um conto popular, nada resta consigo e seus problemas, exceto uma coisa miserável sem vida.”¹⁴² (p.93). Sendo assim, ele acreditava que a humanidade poderia buscar a sabedoria, mesmo negligenciando a ciência.

O período literário em que Yeats começa a escrever seus poemas e parte de suas peças pode ser descrito, de acordo com Donoghue (1988), como um período caracterizado esteticamente como uma Irlanda Romântica (*Romantic Ireland*). Nesta fase imperava um forte sentimento de perda e desejo pelo passado, perpetuando-se uma busca pelo que havia ficado pra trás e aflorando, assim, um forte saudosismo consubstanciado pelo retorno da estética Romântica entre poetas e dramaturgos, especialmente Yeats, que intentava recriar o passado literário Irlandês, tomando como fonte o folclore em poemas, e no teatro.

¹⁴² “The man of science is too often a person who has exchanged his soul for a formula, and when he captures a folk-tale, nothing remains with him for all troubles but a wretched lifeless thing”. (YEATS, 2012, p.93)

Segundo Donoghue (1988), o Romantismo Irlandês tardio juntamente com o crescente movimento nacionalista por todo país deram origem a um local ideal para resgatar os heróis trágicos. Além disso, no contexto em que Yeats estava inserido, o que quer nos falássemos de deuses, gigantes, heróis, lutadores, ou homens de ouro, significava falar de uma glória e elevação peremptória.

Yeats só vai ter acesso às sagas míticas irlandesas a partir da tradução delas para o inglês, feitas por Lady Gregory¹⁴³ e Douglas Hyde. Yeats tinha esperança que a tradição gaélica pudesse ser revivida através da poesia e do teatro, acreditando que isso poderia gerar um sentimento de liberdade generalizado.

Foi ao lado de Lady Gregory que o autor aprofundou seus estudos sobre o folclore e os mitos irlandeses. Os dois foram juntos, segundo o próprio Yeats (2012), coletar entre os camponeses, no oeste do país, os relatos de contos folclóricos. O dramaturgo, mesmo entregue aos estudos folclóricos Celtas e ambicionando criar uma literatura nacional, não fechou os olhos para as tendências literárias que vinham de outros países, passando quase dez anos, segundo diversos biógrafos que estudaram sua vida, dedicado ao no estudo das tradições literárias inglesas. Além disso, ele ainda vasculhou poemas gregos, indianos e os clássicos em geral.

Yeats começou a pensar em um movimento literário nacional para a Irlanda logo após o lançamento do seu poema *The Wanderings of Oisín*¹⁴⁴. O dramaturgo queria fundar no país uma tradição teatral e literária nacionalista que tivesse como língua o Inglês. No teatro, a intenção era tomar como temas os eventos pastoris, recorrendo a uma simplicidade que emanava dos camponeses, e a herança Celta.

É importante que deixemos claro que Yeats, quando ambicionava fazer uma literatura nacionalista, não tinha em vista fazer uma literatura propagandista panfletária. Ele se opunha à ideia de usar a literatura, e a arte em geral, como uma forma de propaganda da causa nacional, para ele, o nacionalismo deveria subordinar-se à literatura, e não o contrário.

W.B. Yeats acreditava que a literatura era sempre um ato pessoal, só podendo ser popular quando os homens estivessem aptos a acolherem a visão dos outros. Além

¹⁴³ Lady Gregory lançou, depois das suas compilações entre os aldeões irlandeses os livros: *A Book of Saints and Wonders* (1906), *The Kiltartan History Book* (1909), and *The Kiltartan Wonder Book* (1910).

¹⁴⁴ . “*The Wanderings of Oisín*” foi o texto responsável, segundo Weyg (1913), por iniciar as produções literárias da Renascença Celta.

disso, a literatura era fruto da mente do autor, não podendo ser dissociada da sua biografia.

Yeats acreditava, de acordo com Frazier (1990), que a literatura era sempre justificada por si mesmo, não precisando de uma justificação externa, devendo ser lida com um tipo diferente de escrita, pois lidava com uma alma invisível, de onde são enviadas mensagens dos tempos ancestrais.

As teorias de Yeats deram forma a um tipo de drama totalmente novo, tanto em métodos, como em relação à matéria “bruta” que originava os enredos e especialmente os motivos. Havia um sentimento de idealismo, voltado para a restauração social.

O teatro que a Renascença Celta começava a dar forma, como lembra Ellis-Fermor (1977), não foi formado por dramaturgos, mas por poetas que queriam levar aos palcos uma “poesia de verdade”. “Eles eram jovens cheios de ideais que liam drama, pensavam e discutiam sobre isso muito mais do que eles haviam praticado” ¹⁴⁵ (p. 60). Yeats surge, nesse contexto, como o responsável por unir a poesia com o drama.

Entre 1893 e 1898, Yeats editou textos de mitos e lendas nacionais, que resultou em livros como: *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*. As publicações de textos folclóricos nacionais acabaram influenciando o conteúdo de seus primeiros textos para o teatro. A primeira peça com temas irlandeses escrita por Yeats foi a pedido de Katherine Tynan ¹⁴⁶: “Tynan foi a pessoa que sempre o incitou a escrever uma peça sobre a Irlanda” ¹⁴⁷ (FOSTER, 1997, p. 55). Esse texto, porém, acabou se perdendo.

Em 1880, quando começou a percorrer os caminhos do teatro, Yeats se sentia pressionado por duas correntes teatrais que estavam em ascensão na época: uma versão vitoriana do drama elisabetano e o drama realista, que tinha como expoente Ibsen ¹⁴⁸. Yeats dizia, segundo Weyg (1913):

[...] a maior dificuldade com o formato da literatura dramática que adotei é que, diferente do formato livre Elisabetano, ele força continuamente por seu rigor a uma lógica distante das capacidades, experiências e desejos de uma pessoa até que, se não tiver paciência para esperar pelo estado de espírito, ou

¹⁴⁵ “They were young men full of ideals who read drama, thought about it and discussed it far more than they had practiced it” (ELLIS-FERMOR, 1977, p. 60).

¹⁴⁶ Katherine Tynan era filha de um grande fazendeiro irlandês que fazia parte do movimento nacionalista do país (FOSTER, 1997, p. 55).

¹⁴⁷ “Tynan was the person who always urged him to write a play about Ireland” (FOSTER, 1997, p. 55).

¹⁴⁸ Dramaturgo norueguês responsável por fundar o teatro realista moderno.

para reescrever continuamente até que ele venha, há retórica, lógica e circunstâncias áridas onde deveria haver vida ¹⁴⁹(p. 44).

Yeats decidiu ir contra as propostas realistas de Ibsen, dando forma a textos teatrais com traços poéticos ligado a elementos sobrenaturais. Em seu artigo intitulado *The Theater*, de 1899, presente em *The Collected Works of W.B. Yeats*, o dramaturgo deixa clara sua visão anti-realista, afirmando que o realismo matava as ideias filosóficas e religiosas. Fazendo com que a arte se tornasse um mero elemento social sem magia, ou seja, superficial. O que importava para Yeats eram as palavras, o ritmo e a poesia que emanava do texto. Acredita-se que esse movimento dramático que vigorava nos palcos irlandeses à época teria sido a primeira reação, na Europa, contra Ibsen.

Segundo Sepa (1999), Yeats buscou inspiração nas teorias postuladas por André Antoine, que havia fundado em Paris, em 1887, o *Le Théâtre Libre*, conhecido também como “teatro dos poetas” (1999, p. 12), que se propunha a combater o realismo e o comercialismo no teatro.

Para Yeats, o comercialismo e o realismo extinguíam a beleza do artista. Ele perguntava-se constantemente quais seriam os motivos que levariam as pessoas ao teatro para verem sua vida retratada exatamente da forma como ela era. Para ele, isso não fazia sentido. Sendo assim, suas peças aspiravam um tratamento mitológico, folclórico, alegórico e político com um viés poético da realidade irlandesa adaptando-se, assim, às suas crenças.

Ainda em Paris, surgiu um movimento encabeçado por Auriélien Lungé-Poe, que buscava um teatro ritualista e minimalista, característica que passou a influenciar Yeats durante toda sua carreira. W.B. Yeats dizia: “O teatro começou como rito, e não pode chegar à sua grandiosidade sem revogar a soberania das palavras” ¹⁵⁰ (1923, p. 40). Além disso: “O ritual mágico, o celticismo e o teatro estavam interconectados.” ¹⁵¹ (p. 305). O novo teatro, como ele iria insistir por toda sua carreira, significava uma preparação para o sacerdócio. O mito e o ritual seriam encenados a partir de um tema herdado e conhecido por todas as pessoas.

¹⁴⁹ [...] the principal difficulty with the form of dramatic literature I have adopted is that unlike the loose Elizabethan form, it continually forces one by its rigors of logic away from one's capacities, experiences and desires until, if one have not patient to wait for the mood, or to rewrite again and again till comes, there is rhetoric and logic and dry circumstances where there should be life (p. 44) .

¹⁵⁰ “The theater began is ritual, and it cannot arrive at its greatness again without recalling words to the sovereignty” (YEATS, 1923, p. 40).

¹⁵¹ “Magical ritual, celticism and the theatre were interconnected” (p.305).

Na tessitura de seus textos, Yeats, segundo Foster (1997), foi influenciado por simbolistas e romancistas franceses e ingleses, como Stéphane Mallarmé, Villiers Adam, William Blake e Shelley. O dramaturgo pensava em uma forma dramática que unisse os símbolos a enredos que tivessem uma estética aproximada da poesia lírica e da poesia épica, tendo como fontes os textos mitológicos e folclóricos herdados dos antigos Celtas. Uma das primeiras peças que Yeats escreve já nessa “nova forma”, em 1894, foi *The Land of Heart's Desire*.

Ellis-Fermor (1977), aponta que a carreira de Yeats no teatro pode ser dividida em três fases:

1. As peças que derivam da fase mais inicial desta leitura da arte e da vida são *Land of Heart Desire*, *The Countess Cathleen*, e *The Shadowy Waters*. Todas elas passaram por diversas modificações. A visão do autor sobre cenografia e eficácia teatral se desenvolveram, mas em nenhum caso foram a qualidade fundamental da peça ou o pensamento subjacente sacrificados às necessidades particulares do ofício. Elas são todas peças essencialmente poéticas, a experiência que elas denotam é espiritual e apelavam à imaginação inata de seus leitores ou de sua audiência, não ao reconhecimento real de, condutas ou eventos cotidianos [...] ¹⁵² (p. 99).
2. Dois pares de peças do próximo período agrupam-se naturalmente juntas, a versão inicial de *Where There is Nothing*, com a sua forma posterior e *The Hour Glass* em forma de prosa e em verso. Todas são tentativas de expressar em forma dramática uma experiência mística [...] A apresentação dramática dessas quatro ¹⁵³ peças é bastante preocupada com a descoberta da verdade a que em suas diferentes formas conduzem, com os processos pelos quais a mente sente seu caminho à renúncia [...] ¹⁵⁴ (p. 104).

¹⁵² “1. The plays which derive from the earliest phase of this reading of art and life are *Land of Heart Desire*, *The Countess Cathleen*, and *The Shadowy Waters*. These all went through many modifications. The author's views on stagecraft and theatrical effectiveness developed, but in no case was the fundamental quality of the play or the underlying thought sacrificed to the needs of the particular craft. They are all essentially poetic plays, the experience they denote is spiritual and they appealed to their readers' or to their audiences' innate imagination, not to the recognition of actual, everyday manners or events [...]” (ELLIS-FERMOR, 1977, p. 99).

¹⁵³ *Where There is Nothing* (1903), *The Hour Glass* (1903), *The Hour-Glass* (1904), *The King's Threshold*(1904).

¹⁵⁴ “2. Two pair of plays from the next period group themselves naturally together, the early *Where There is Nothing*, with its later form and *The Hour Glass* in its prose and in its verse form. All are attempts to express in dramatic form a mystical experience [...] The dramatic presentation in these four plays is rather concerned with the discovery of the truth to which in their different forms they lead, with the processes by which the mind feels its way to renunciation [...]” (ELLIS-FERMOR, 1977, p. 104).

3. Um terceiro grupo de peças que parecem cair naturalmente juntas são os do grupo *Cuchulain* das antigas sagas heróicas do *Old Irish* ¹⁵⁵ ([itálico nosso]p. 99, p.104, p. 109).

Deteremos-nos a explorar alguns elementos da primeira fase¹⁵⁶ da carreira de Yeats, pois ela constitui o foco do nosso objeto de estudo. O período entre 1892 a 1902 fica marcado por três temas: a insatisfação com o teatro de seu tempo, as ideias sobre arte, os dramas simbólicos pelo viés do Romantismo.

É nessa fase que Yeats busca dialogar com um teatro que tinha a simbologia em seu alicerce principal e ignora completamente o teatro comercial. São os assuntos recorrentes dessa fase, o folclore, a mitologia e as sagas irlandesas, escritos envoltos de uma estética Romântica. As lendas do passado da nação se transformam em uma terra quase de sonho, contrastando com a dureza da vida real do dia-a-dia. A Irlanda era, para Yeats, de acordo com Boyd (1917), uma terra dos sonhos.

Yeats acreditava que as lendas irlandesas eram alimentadas pelas forças das flores, mares e terras, tendo uma beleza sempre restauradora, e podendo servir de mote para a construção de teares simbólicos inéditos. Segundo Sepa (1999):

Se os irlandeses haviam criado uma admirável tradição folclórica, produzindo uma “música selvagem”, seria possível despertar em seu povo as antigas tradições para que pudessem ganhar vida novamente. Em termos práticos, a ideia de Yeats, será inicialmente usar a rica mitologia irlandesa, a fim de escrever um novo tipo de drama que seria baseado na recriação imaginativa dos antigos celtas (p. 26).

Todavia, Yeats não buscava um mero transpor das lendas e mitos para os palcos. Ele queria uma releitura que servisse ao movimento nacionalista. O sucesso dessas peças, pensava Yeats (2012), se daria porque não haveria nada mais poderoso que o sentimento nacionalista e os irlandeses teriam na essência de seus corações os mitos e lendas, sendo ainda banhados por superstições. O dramaturgo acreditava que seu papel era moldar e aperfeiçoar as emoções dos homens.

Em 1897, Yeats, Marty e Lady Gregory, que havia acabado de se juntar ao grupo, publicaram o *Manifest for Irish Literary Theatre*, que mostrava as diretrizes para o teatro que pretendiam levar a frente, tendo como base as raízes culturais irlandesas.

¹⁵⁵ “3. A Third group of plays that seems to fall naturally together are those from the Cuchulain group of the Old Irish heroics sagas” (ELLIS-FERMOR, 1977, p. 109).

¹⁵⁶ Desta fase fazem parte as peças: *Mossada* 1886 (primeira peça escrita por Yeats), *The Countess Cathleen* (1892), *The Land of Heat's Desire* (1894), *Cathleen ni Houlihan* (1902).

Segundo Boyd (1917), as primeiras peças produzidas pelo grupo não foram lançadas nos palcos, mas em livros, junto com coletâneas de poemas.

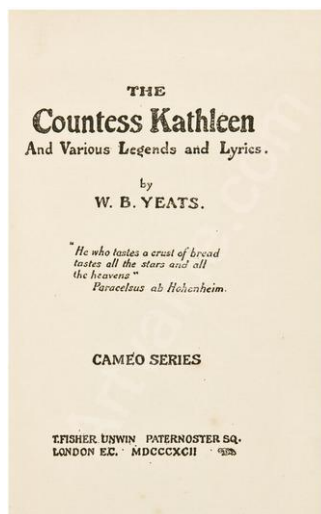


Figura 10 - Primeira capa de *The Countess Kathleen and Various Legends and Lyrics*, 1892. Fonte: <http://www.artvalue.com/auctionresult--yeats-william-butler-1865-1939-the-countess-cathleen-and-vari-2273962.htm>

Sepa (1999) diz que no primeiro número do periódico *Beltaine*, W.B.Yeats reafirmava suas ideias para o Teatro Literário Irlandês dizendo:

O Teatro Literário Irlandês tentará realizar em Dublin algo semelhante ao realizado em Londres e Paris, se tiver uma boa recepção, produzirá em algum lugar perto do velho festival de Beltaine, no começo da primavera uma peça com um assunto irlandês. As peças são diferentes daquelas produzidas e por escrito em Londres e Paris porque mudaram os tempos e porque o intelecto irlandês é romântico e espiritual em vez de científico e anafilático (p. 15).

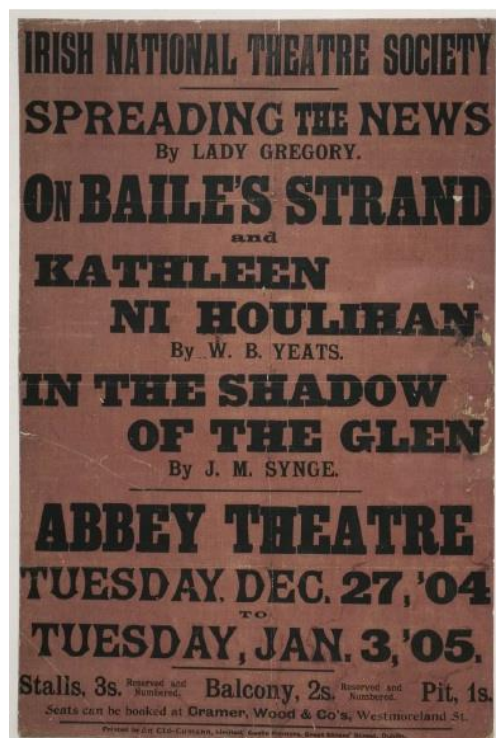


Figura 11 - Pôster da primeira noite de encenação de *Kathleen ni Houlihan* (1904) – *National Library of England*

Abaixo segue a declaração de Lady Gregory sobre a intenção do teatro irlandês, inicialmente publicada no texto *Our Irish Theatre* e reproduzida por Harrington no livro *Modern and Contemporary Irish Drama*, de 2009:

Propomo-nos a encenar em Dublin, na primavera de cada ano, determinadas peças Celtas e irlandesas, que qualquer que seja o seu grau de excelência será escrita com uma grande ambição e, assim, construir uma escola irlandesa Celta de literatura dramática. Esperamos encontrar na Irlanda uma audiência incorrupta e imaginativa treinada para ouvir por sua paixão pela oratória, e acreditamos que o nosso desejo de levar ao palco os mais profundos pensamentos e emoções da Irlanda assegurará para nós uma recepção tolerante, e que a liberdade de experimentar que não é encontrada nos teatros da Inglaterra, e sem a qual nenhum novo movimento na arte ou literatura pode ter sucesso. Nós mostraremos que a Irlanda não é a casa da bufonaria e tão fácil sentimento como tem sido representada, mas a casa de um idealismo antigo ¹⁵⁷ (HARRINGTON, 2009, p.1).

¹⁵⁷ “We propose to have performed in Dublin, in the spring of every year, certain Celtic and Irish plays, which whatever be their degree of excellence will be written with a high ambition, and so to build up a Celtic Irish school of dramatic literature. We hope to find in Ireland an uncorrupted and imaginative audience trained to listen by its passion for oratory, and believe that our desire to bring upon the stage the deepest thoughts and emotions of Ireland will ensure for us a tolerant welcome, and that freedom to experiment which is not found in theatres of England, and without which no new movement in art or literature can succeed. We will show that Ireland is not the home of buffoonery and so easy sentiment as it has been represented, but the home of an ancient idealism” (HARRINGTON, 2009, p. 1).

O público que a Renascença Celta, e consequentemente Yeats, tinha em mente quando as peças eram escritas baseava-se no homem simples, ou seja, o camponês irlandês que não tinha acesso aos livros, muitas vezes por não saber ler, mas que conhecia as lendas mitológicas e folclóricas Celtas e podia se conectar a elas de alguma maneira

Para prender a atenção do público, Yeats buscava, dentre outras coisas, uma maneira de hipnotizar a platéia com as falas dos atores. Essas, por sua vez, deveriam ser recitadas, em um texto em verso, por um ator que soubesse respeitar as palavras. O dramaturgo acreditava que os atores, muitas vezes, negligenciavam a oratória.

Yeats (1923) dizia que a delicadeza das falas combinava com o entoar do verso poético do texto teatral, que deviam ser “falados” em um ritmo que lembraria as antigas canções Celtas:

Sempre que eu falava do meu desejo a alguém, eles diziam que eu deveria escrever para música, mas quando eu ouvia qualquer coisa cantada eu não ouvia as palavras, ou se eu conseguisse, sua pronúncia natural era alterada e sua música natural era alterada, ou era afogada por outra música que eu não entendia. O que havia de bom em escrever uma canção de amor se o cantor pronunciasse amor, ‘amo-o-o-o-or’, ou mesmo se dissesse ‘amor’, mas não desse a ele a precisão de força no ritmo? Como todos os outros poetas, eu declamava versos como um cântico quando eu os escrevia e, às vezes, quando estava sozinho em uma estrada, eu os recitava com uma voz melódica, e sentia que se eu ousasse, eu as diria dessa forma para outras pessoas [...] Eu pensava que Blake cantava *Songs of Innocence*¹⁵⁸ nas salas de visitas da Senhora Williams¹⁵⁹. ¹⁶⁰ (YEATS, 1923, p. 19, [itálico nosso])

Segundo Foster (1997), Yeats era apaixonado pela melodia das palavras, dessa maneira, pediu a Dolmetsch que desenvolvesse um instrumento especial, o saltério¹⁶¹, para a encenação da peça *The Countess Cathleen*. W.B.Yeats acreditava que o instrumento poderia ampliar o efeito dos versos cantados.

¹⁵⁸ Coletânea de poemas de William Blake publicada em 1789.

¹⁵⁹ Esposa de William Blake.

¹⁶⁰ Whenever I spoke of my desire to anybody they said I should write for music, but when I heard anything sung I did not hear the words, or if I did their natural pronunciation was altered and their natural music was altered, or it was drowned in another music which I did not understand. What was the good of writing a love-song if the singer pronounced love, ‘lo-o-o-o-o-ve,’ or even if he said ‘love,’ but did not give it its exact place and weight in the rhythm? Like every other poet, I spoke verses in a kind of chant when I was making them, and sometimes, when I was alone on a country road, I would speak them in a loud chanting voice, and feel that if I dared I would speak them in that way to other people. [...] Like every other poet, I spoke verse in a kind of chant. When I was making them, and sometimes, when I was alone on a country road, I would speak then in a loud chanting voice, and feel that I dared I would speak then in that way to other people [...] I thought that Blake sang his *Songs of Innocence* in Mrs. Williams¹⁶⁰ drawing-rooms (YEATS, 1898, p. 19)

¹⁶¹ De acordo com Foster (1997), Yeats tinha ouvido Farr tocar o *Psaltery* em uma peça egípcia.



Figura 12 - Saltério. Fonte: <http://unicornstrings.com/images/bigceltic.htm>.

Schuchard (S/A) traz uma carta que Dolmetsch escreve para Florence Farr dizendo “O saltério está terminado. Passou por muitas tribulações, mas agora está perfeitamente satisfatório e, eu penso, muito agradável de se ver. Devo ter uma longa conversa com você sobre ele”¹⁶² (p. 32).

Yeats, depois que viu o instrumento sendo usado no palco, disse que “a cantoria está perfeita na teoria e só requer um pouco de prática. Ele disse que é uma ‘nova arte’. Nós podemos agora fazer um registro perfeito de tudo.”¹⁶³ (SCHUCHARD, S/A, p. 32)

O Senhor Dolmetsch nos pôs de volta no nosso primeiro pensamento. Ele nos fez um belo instrumento meio saltério, meio lira que contém, na minha opinião, todos os intervalos cromáticos dentro do alcance da voz em fala normal; e nos ensinou a regular nossa fala pela escala normal de notas musicais. Algumas das notações que nos foram ensinadas – aquelas em que não há melodia, nem padrão recorrente de sons – são como notações para uma música do primeiro ato de *Countess Cathleen*. Está escrita na antiga clave de Dó na qual dizem ser a mais razoável forma para se escrevê-la, pois estaria abaixo do estágio na clave de sol ou acima dela. A linha central da partitura corresponde ao Dó central do piano; a primeira nota do poema é, portanto Ré. As marcas longas e curtas acima das sílabas não são marcas de encenações, mas mostram as sílabas em que se deve apressar ou prolongar¹⁶⁴. (YEATS, 1898, p.23)

¹⁶² “The psaltery is finished. It has gone through many tribulations, but it is now perfectly satisfactory, and, I think, very pleasant to see. I must have a good long talk with you about it” (p. 32).

¹⁶³ “‘the chanting’ is now quite perfect in theory & only requires a little practice. He says it is ‘a new art.’ We can now make a perfect record of everything” (SCHUCHARD, p. 32).

¹⁶⁴ Mr Dolmetsch put us back to our first thought. He made us a beautiful instrument half psaltery half lyre which contains, I understand, all the chromatic intervals within the range of speaking voice; and he taught us to regulate our speech by the ordinary musical notes. Some of the notations he taught us – those in which there is no lilt, no recurring pattern of sounds – are like this notations for a song out the first act of *The Countess Cathleen*. It is written in old C clef which in am told the reasonable way to write it for it would be below the stage on the treble clef or above it on the bars clef. The central line of the stave corresponds to the middle C of piano; the first note of the poem is therefore D. The marks of long and

Depois das primeiras apresentações com o saltério no palco, Henry Nevinson do jornal *Daily Chronicle* disse:

[...] a intenção do poeta é realmente reviver os antigos cânticos das baladas e letras como eram feitas pelos bardos da Irlanda e na maior parte dos países europeus (...) Exemplos admiráveis da intenção do poeta foram dados pelas Senhoritas Florence Farr e Anna Mather, com o acompanhamento da harpa e até mesmo instrumento tão familiar quanto o piano, onde somente a lira, o tímpano e a flauta de Pan poderiam substituir. O efeito, especialmente em algumas das próprias letras do senhor Yeats, ficou peculiarmente belo ¹⁶⁵ (SCHUCHARD, S/A, p. 31).

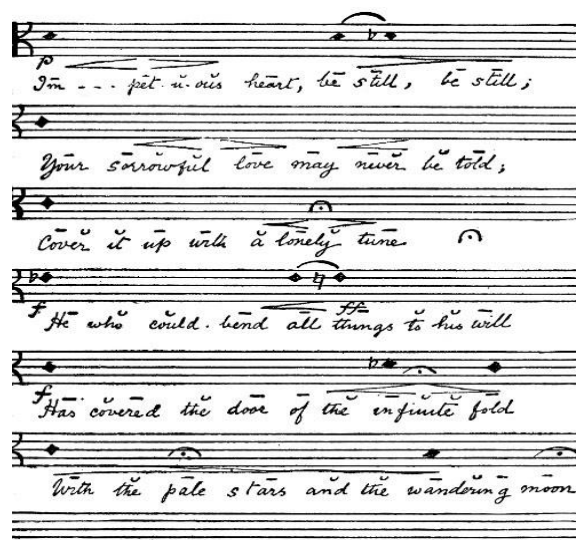


Figura 13 - Partitura para ajudar no falar lírico de *The Countess Cathleen*. Fonte: Ideas of Good and Evil. Yeats (1923).

Yeats (1923) acreditava que, com o passar do tempo, as pessoas, inclusive os camponeses, se acostuariam com o verso cantado, apreciando as peças com mais naturalidade. Isso resultaria em uma mudança no dia a dia das pessoas, pois, pensava o dramaturgo, o ritmo da fala se tornaria importante e elas poderiam ouvir a melodia da voz que cada um carrega em seu falar.

O dramaturgo lembrava que Shakespeare havia criado na Inglaterra de seu tempo um teatro ideal onde as pessoas se comunicavam através de falas em verso, com

short over the syllables are not marks of scansion but show the syllables one makes the voice hurry or linger over. (YEATS, 1923, p.23)

¹⁶⁵ [...] the poet's purpose is really to revive the old chanting of ballads and lyrics as it was done by the bards of Ireland and most European countries (...) Admirable examples of the poet's meaning were given by Miss Florence Farr and Miss Anna Mather, with the accompaniment of a harp and even so familiar an instrument as the piano, where one felt the lyre, the tympan, and the Pan-pipe alone would have been in place. The effect, especially in some of Mr. Yeats's own lyrics, was peculiarly beautiful. (SCHUCHARD, S/D, p. 31)

músicas, onde a comunicação se processava através da metáfora, para expor suas ideias, e criar a emoção que almejavam.

Em seu texto *Samhain*, em 1902, presente na coleção *The Collected Works of W.B. Yeats*, o dramaturgo explica que intentou criar uma forma perfeita com o verso poético cantado para fazer os atores se conectarem com as palavras dos textos. Era comum colocá-los dentro de barris para que eles pudessem prestar atenção apenas nas palavras, esquecendo todo o resto, principalmente os gestos. Yeats se interessava por uma recitação que trouxesse de volta as antigas tradições irlandesas.

Além da oratória, Yeats queria uma melhor eficiência dos gestos dos atores para que isso não distraísse o público, pois o foco deveria estar na oralidade. Yeats diz:

Precisamos nos livrar de tudo que é agitado, de tudo que rouba a percepção do som da voz... Precisamos de tempos em tempos substituir os movimentos que os vêm pelos movimentos que o coração percebe, os movimentos rítmicos que parecem fluir para a imaginação de uma vida mais profunda que a vida da alma individual (YEATS *apud* SEPA, 1999, p. 40).

Nos versos, a magia das palavras era uma magia real, defendia W.B. Yeats. Ele acreditava que as palavras estavam em um subconsciente perdido na mente que se ligava ao passado trazendo de volta os mitos pagãos irlandeses, seus ritos e sua magia. Yeats clamava que os dramaturgos “podem escrever bem no... idioma local sem muito refletir sobre as palavras; a emoção trará a palavra correta, pois lá tudo é antigo e vivo e nada é comum e puído”¹⁶⁶ (WEYG, 1913,p.18)

A voz seria a responsável por dar a emoção correta ao texto dramático. Weyg (1913) comenta: “O novo Drama Irlandês é mais nativo em suas histórias que o teatro elisabetano, em suas histórias ainda que encontradas em formas variantes em outros países, adquirem tons da vida irlandesa.”¹⁶⁷ (p. 13). Ainda segundo Weyg (1913), um velho e famoso ditado irlandês dizia que o inglês falado em Dublin era o inglês mais bonito do mundo. Sendo assim, era natural que a fala fosse reverenciada como ponto alto das peças de Yeats.

O cenário de *The Countess Cathleen* dava suporte às ideias de Yeats sobre uma estética minimalista. Yeats tentou organizar os cenários das suas peças para que não

¹⁶⁶ “can write well in... country idiom without much thought about one’s words; the emotion will bring the right word itself, for there everything is old and everything alive and nothing common or threadbare” (p.18).

¹⁶⁷ “The new Irish Drama is more native in its stories than is the Elizabethan drama, as these stories even when they are stories found in variant forms in the other countries are given tones of Irish life” (p. 13)

desviassem a atenção do público. Em vez de cenários típicos com móveis, por exemplo, foram usadas telas com temas e cores que se relacionavam ao enredo. Segundo Weyg (1913), o cenário era composto por painéis, com enormes telas em tons de verde e roxo para simbolizar a penumbra das sombras dos bosques. Foi ao lado do cenógrafo Gordon Craig que WBY conseguiu transformar os cenários simbolistas que tinha em mente, em realidade.

5. Encenação e Reação: *The Countess Cathleen*

As primeiras apresentações dos dramaturgos da Renascença Celta ocorreram em 1889. Peças como: *The Countess Cathleen* e *The Heart Field* foram encenadas no *Dublin Ancient Concert Room*, em Dublin.

Para a primeira encenação de *The Countess Cathleen*, Yeats convidou Maud Gonne para interpretar o papel de Cathleen, mas ela acabou recusando. Dessa maneira, a sobrinha de Florence¹⁶⁸ Farr, Dorothy Paget, foi escalada para o papel de Cathleen.

Segundo Schuchard (S/A):

A própria Farr fez o papel do poeta Aleel e começou a ensaiar em Londres, treinando o essencial do discurso ritmado e das cantigas. Em abril, Farr se dirigiu até Dublin para começar as preparações no palco, dar entrevistas à imprensa, e preparar os Dublinenses para a dramaturgia Romântica da peça. ‘Uma das maiores dificuldades que tivemos’, disse ao *Daily Express*, ‘é encontrar atores que possam recitar os versos adequadamente.’ Desde a introdução das peças em prosa e do estilo natural de atuação, aquela arte quase desapareceu. Quando o teatro poético era o formato inevitável, os atores eram tão oradores quanto atores. Não é, obviamente o velho estilo de declamação que queremos, mas quando o verso é lido como prosa, se torna intolerável... Mas quando o verso, quero dizer, é óbvio, o verso sem rima, é propriamente declamado, ele tem um charme completamente independente do seu significado.¹⁶⁹ ([*italico nosso*] p. 25).

¹⁶⁸ Segundo Sepa (1999), Yeats, Florence e Dorothy já haviam trabalhado juntos na peça “*Land of Heart’s Desire*”, cinco anos antes, em Londres. Na época, Florence dirigiu e atuou na peça, enquanto Dorothy foi a protagonista com apenas 11 anos de idade.

¹⁶⁹ Farr herself took the part of the bard Aleel and began rehearsals in London, training the principals in rhythmical speech and chanting. In April, Farr journeyed to Dublin to begin stage preparations, give press interviews, and prepare Dubliners for the Romantic dramaturgy of the play. “One of the greatest difficulties we have had,” she told the *Daily Express*, ‘is to find actors who can recite verse properly. Since the introduction of prose plays and the natural style of acting that art has almost disappeared. When poetic drama was the inevitable form, actors were as much orators as actors. It is not, of course, the old style of declamation that we want, but when verse is spoken as prose it is intolerable. . . . But when verse, I mean, of course, blank verse, is properly spoken, it has a charm altogether independent of its meaning (p. 25).

Nas primeiras apresentações no teatro, Yeats preferia que atores amadores irlandeses¹⁷⁰ encenassem suas peças no lugar de atores profissionais vindo da Inglaterra. Segundo W.B. Yeats (1923), os ingleses eram “incapazes” de entender perfeitamente o que se passava nos palcos da Irlanda em sua profundidade, isto é, não entendiam o impacto real que as peças poderiam causar na sociedade, pois não conheciam a profundidade lendária e social que os enredos carregavam consigo.

Para os atores ingleses, por exemplo, *The Countess Cathleen*, era apenas um texto de “mistérios irlandeses”. Além disso, a origem Celta teria dado aos irlandeses um dom natural para atuação: “Não é preciso dizer que um irlandês nasce ator, todos os Celtas são famosos pelo ‘belo falar’, pela eloquência, pela força de representação, pela mudança rápida dos urzais, pela facilidade em executar a gama das emoções”¹⁷¹ (WEYG, 1913, p. 15).

A carência de atores profissionais na Irlanda não era o único problema. As montagens das primeiras peças sofriam com a decadência das estruturas físicas dos teatros e a falta de profissionais preparados, como diretores, cenógrafos, etc., para levar as peças efetivamente aos palcos para encenação.

Sendo assim, de acordo com Ellis-Fermor (1977), os dramaturgos, além de escreverem as peças, exerciam a função de diretores, preparavam os atores, cuidavam dos cenários e buscavam auxílio financeiro para que seus textos fossem encenados.

¹⁷⁰ A Irlanda não tinha instituições voltadas para o preparo de atores profissionais, pois, durante muitos anos a vida teatral do país ficou praticamente estagnada e as peças encenadas nos palcos irlandeses eram de companhias inglesas.

¹⁷¹ “One need not to say that Irishman is born actor, all the Celts are famed for ‘the beautiful speaking’, for eloquence, for powers of impersonation, for quick changes of mood, for ease in running the gamut of the emotions” (WEYG, 1913, p. 15).



Figura 14 - Performance de *The Countess Cathleen*, em 1899. Fonte: <http://comma.english.ucsb.edu/content/tableau-wb-yeatss-play-countess-cathleen>

Quando *The Countess Cathleen* foi encenada no teatro, em 1899, a peça já tinha sofrido modificações em relação à versão impressa de 1892¹⁷². As alterações feitas por Yeats partiram do pedido de Martyn, que via no texto possíveis implicações políticas e religiosas.

Segundo Foster (1997), a primeira versão de *The Countess Cathleen*, escrita em 1892, continha uma cena que mostrava um camponês furioso atacando e chutando a imagem religiosa da Virgem Maria, que foi retirada da versão para encenação por ser considerada “muito forte” e poderia causar “sentimentos negativos” entre os católicos (p. 209).

A *première* de *The Countess Cathleen* é considerada por especialistas em história do teatro irlandês o mais significativo evento cultural-político do início do século XX na Irlanda, pois conseguiu reunir os mais importantes nomes do nacionalismo irlandês, como Douglas Hyde, presidente da Liga Gaélica; Arthur Griffith, editor da *United Irishman* e Hugh O'Donnell, autor do panfleto *Souls for Gold*, além de

¹⁷² Até o título da peça sofreu alteração, passou de *The Countess Kathleen* para *The Countess Cathleen*.

James Joyce¹⁷³, que assistiu a peça para “vir dar testemunho da independência da arte”¹⁷⁴ (FRAIZER, 1990, p.2). *The Countess Cathleen* conseguiu ainda levar a sociedade irlandesa a um imenso debate sobre religião, e a arte em geral.

Segundo Fraizer (1990), um grupo de estudantes católicos também prestigiou a encenação. Eles queriam impedir o espetáculo para com isso provar a Yeats que os fiéis católicos da Irlanda não iriam se calar diante das blasfêmias contra a igreja.

Os estudantes ainda escreveram uma carta em conjunto para os jornais alegando que a peça era “como um bárbaro cantando, enlouquecido com a superstição mórbida, que, tendo adicionado a fé católica à sua loja de superstições, vende essa fé por ouro ou pão na provação da fome”¹⁷⁵ (SCHUCHARD, S/A, p. 27).

Joseph Holloway¹⁷⁶ disse que os estudantes eram:

uma *claque* organizada de aproximadamente vinte jovens, desajuizados, sem barba, de aparência estúpida, fizeram tudo que podiam para interferir no progresso da peça com assobios automáticos e comentários sem sentido, e conseguiram (alegremente) demonstrar que pobres coisas os seres mortais podem tornar-se, quando o assento da razão é distorcido por animosidade, ódio e intolerância¹⁷⁷ (SCHUCHARD, S/A, p. 26).

A religiosidade que a peça emanava através do enredo se transformou no principal alvo de ataque da crítica a Yeats, por ele proliferar o “paganismo” e atacar as doutrinas da fé Católica. O panfleto *Souls for Gold*, de Hugh O’Donell, criticava Yeats dizendo que ele não tinha direito de ultrajar a razão e a consciência católica, degradando a fé irlandesa e exaltando o diabo e a indigência.

¹⁷³ Yeats e Joyce se encontrariam anos depois. Ellmann (2013) compara o encontro dos dois com um encontro entre “Goethe e Heine” (p. 23). Era também um encontro entre um representante de um típico Irlandês protestante com um jesuíta educado na *Catholic Dubliner*. Foster (1997) diz que a vivacidade a ironia, de Joyce, eram estranhas a Yeats. Joyce, no encontro, disse que havia encontrado Yeats já muito velho e tarde. Anos mais tarde, ainda segundo Foster (1997), Joyce se ressentiu da maneira como tratou Yeats e disse que na época lhe faltava “imaginação pura” (p. 277), e que Yeats foi um poeta surrealista que ninguém jamais se equiparar. Joyce, em 1918, tentou performar no *Abbey, Exile*, mas a peça não foi aceita.

¹⁷⁴ “come to bear witness to the independence of art”¹⁷⁴ (FRAIZER, 1990, p.2).

¹⁷⁵ “as a crooning barbarian, crazed with morbid superstition, who, having added the Catholic faith to his store of superstitions, sells that faith for gold or bread in the proving of famine.” (SCHUBARD, S/A, p. 27).

¹⁷⁶ Arquiteto de teatro e crítico amador de teatro. Fonte: http://www.ricorso.net/rx/az-data/authors/h/Holloway_J/life.htm

¹⁷⁷ an organised claque of about twenty brainless, beardless, idiotic-looking youths did all they knew to interfere with the progress of the play by their meaningless automatic hissing & senseless comments, & succeeded (happily) in showing what poor things mortals can become when the seat of reason is knocked awry by animus, spite & bigotry (Schubard, S/A, p. 26).

Apoiando O'Donell, o maior líder católico irlandês da época, o Cardinal Logue dizia, segundo Yeats (2012), que nenhum católico era livre para vender sua alma em troca de pão e pedia para o povo lembrar que o maior santo irlandês, São Patrício, sempre usou sua espada na luta pelo povo. Yeats (2012) relata parte do acontecimento em sua autobiografia:

Um inimigo político escreveu um panfleto contra a peça, citando as opiniões dos demônios como se fossem as do autor, vendeu-o nas lojas, nas ruas, colocou cópias nas caixas de correio de todos os médicos, porém Edward Martyn não havia se perturbado. Nenhuma agitação popular o perturbou. Alguém tinha lido ou mostrado o panfleto para o velho cardeal Logue, e ele tinha escrito para o jornal que se a peça fosse assim conforme representada, nenhum católico deveria ir ¹⁷⁸ (p. 534).

Na primeira noite de encenação de *The Countess Cathleen*, conta Yeats (2012), foi necessária a intervenção da polícia. Cerca de vinte ou trinta policiais estavam à sua espera na chegada do teatro. Alguns diziam que Yeats tinha organizado a revolta e que ele pagaria as pessoas por participarem.

Depois da *première* da peça, o dramaturgo passou a ser chamado de “herege” por muitos irlandeses, especialmente jornalistas. Yeats (2012) diz:

Eu não queria que minha peça se transformasse em uma manifestação anticlerical, e decidi a partir do sentimento geral de desconforto quando um camponês mau no meu primeiro ato pisoteou um santuário católico que as perturbações eram, em parte, minha própria culpa. Ao usar o que eu considerava símbolos tradicionais eu esqueci que na Irlanda eles não são símbolos, mas sim realidades. Mas os ataques em geral, como aqueles sobre Synge e O'Casey, vieram da ignorância pública do método literário ¹⁷⁹ (p. 456).

Os jornais nacionalistas irlandeses traziam críticas duras a Yeats pelo seu texto, chamando-o de “Filho do Império de Nunca se Põe” ¹⁸⁰(Foster, 1997, p. 58) ¹⁸¹, e por profanar o solo irlandês. O jornal *Dail Express* afirmava que *The Countess Cathleen* era

¹⁷⁸ “A political enemy wrote a pamphlet against the play, quoting the opinions of the demons as if they were the author's, sold it in the shops, in the streets, dropped copies into every doctor's letter-box, but Edward Martyn was not disturbed. No popular agitation disturbed him. Somebody had read or shown the pamphlet to old Cardinal Logue, and he had written to the newspaper that if the play was as represented, no Catholic should go” (YEATS, 2012, p. 534).

¹⁷⁹ “I did not want my play turned into an anti-clerical demonstration, and decided from the general feeling of discomfort when an evil peasant in my first act trampled upon a Catholic shrine that the disturbances were in part my own fault. In using what I considered traditional symbols I forgot that in Ireland they are not symbols I forgot that in Ireland they are not symbols but realities. But the attacks in the main, like those upon Synge and O'Casey, came from the public ignorance of literary method” (YEATS, 2012, p. 456).

¹⁸⁰ Título dado a Inglaterra na época pela sua expansão comercial e industrial.

¹⁸¹ Imagem usada na Era Vitoriana para se referir a Inglaterra.

estrangeira em tudo, e Yeats, antes rei dos contos e mitos irlandeses, mostrava-se ignorante quando tratava do pensamento religioso da nação.

O *Daily Nation* afirmava que W.B. Yeats não entendia os princípios teológicos Católicos, só vendo beleza nas pessoas da nobreza, virtuosas, inteligentes. Frazier (1990) aponta que Padric Colum¹⁸² achava que o dramaturgo estava mais envolvido em suas questões líricas do que com os problemas irlandeses que se desenrolavam ao seu redor.

Frank O'Donnell, em 1904, escreve “*The Stage Irishman of the Pseudo-Celtic Drama*”, afirmando que *The Countess Cathleen* se rendia ao paganismo e não contribuía em nada com o nacionalismo:

Eu sempre o considerei um escritor que usa nomes irlandeses para cobrir suas próprias opiniões, da mesma forma que certos autores costumavam usar nomes gregos e romanos para cobrir suas ideias que eram inerentes aos bancos do Siena e do Tâmbisa nos séculos XVII e XVIII [...] ‘*Countess Cathleen*’, aquele absurdo ridículo e ofensivo que até mesmo o Senhor Stephen Gwynn, em 1901 chamou de ‘exótico’ e ‘estrangeiro’ o trabalho de um homem ‘cuja simpatia artística foi moldada distante da Irlanda’¹⁸³ (p. 12-13 [itálico nosso]).

O'Donnell pergunta em seu texto se algum padre ou católico agiria daquela maneira, vendendo sua alma em razão da fome, e desistindo tão facilmente da fé. Ele insistia que Yeats transfigurou os Católicos em escravos dependentes de ouro do inferno.

Ainda segundo O'Donnell, Yeats mostraria, dessa maneira, uma imensa ignorância quando tratava da fé católica. Afirmando que nunca houve um camponês Católico irlandês que acreditasse que o demônio, ou um espírito mau, poderia superar a fé em Deus, pois, o “povo da Irlanda” era ungido pelo poder do “Altíssimo” (p.26). Afirmando-se como filho dos Gaélicos, O'Donnell dizia saber o quanto doía para ele as insolentes atitudes de Yeats.

Porém, nem todas as críticas feitas a Yeats, na época, eram negativas. G.K. Cherterton, do *Daily News*, dizia que era um prazer ouvir as palavras de um orador nato

¹⁸² Padric Colum (1881-1972) dramaturgo e folclorista irlandês.

¹⁸³ I have always regarded him as a writer who applies Irish names to cover his own private views, pretty much as certain authors used to apply Greek and Roman names to cover ideas which were indigenous to the banks of the Seine and Thames in the seventh and eighteenth centuries [...] ‘*Countess Cathleen*’ that ridiculous and offensive absurdity, which even Mr Stephen Gwynn, in 1901, called ‘exotic’ and ‘alien’ the work of a man ‘whose artistic sympathies had been molded away from Ireland’ (p.12-13).

como Yeats serem declamadas tanto em suas aulas sobre arte dramática, como em suas peças, ou até mesmo em seus poemas. Yeats, segundo Cherterton, conseguia manter uma originalidade em tudo o que fazia, recuperando, inclusive, o sentido real do “cantar” e da “lira” de tempos antigos.

Já o crítico William Sharp dizia: “Eu acho que deve haver pouca dúvida que o nome de W. B. Y. possa configurar em primeiro lugar entre aqueles que amam a poesia contemporânea” ¹⁸⁴(p. 6). Yeats, para Sharp, era o “poeta inglês” mais refinado, mantendo a beleza em tudo que toca, conseguindo ser superior a Matthew Arnold quando escreve sobre os Celtas em seus textos.

Uma crítica do *The Academy* compara o trabalho de Yeats e Ibsen no teatro:

Ibsen é forte, é obstinado; na redenção frente ao que ele nos conduz nunca perde a fé [...] O Senhor Yeats aponta no mesmo caminho da rebelião, mas é a música pela qual nos conduz, música que ele nos convida a ouvir no objetivo distante. A voz do poeta é a voz que fala conosco pelo caminho¹⁸⁵.
(p. 9)

Para o *The Academy*, Yeats poderia levar o país a uma profunda mudança e revolução, não através das armas, mas pela “varinha mágica dos poetas”, constituída pelas palavras (p.10). O dramaturgo conseguia, pelo verso, fazer surgir a música mais verdadeira do coração dos homens, sendo *The Countess Cathleen* uma mostra do conflito eterno do ser humano com os desejos dos deuses.

George Moore afirmava que a peça não abalava os sentimentos de ninguém, só dava a oportunidade à sociedade irlandesa de refletir sobre algumas questões nacionais (FRAZIER, 1990, p.5). Lady Gregory achava que as críticas eram histéricas, sem sentido e propagandísticas. Ela acreditava que Yeats tinha ganhado a batalha contra aqueles que não queriam que *The Countess Cathleen* fosse encenada, pois o texto foi encenado diversas vezes naquele ano.

Em uma carta para Lady Gregory, o WBY disse: “Numa batalha como a da Irlanda, que é a da pobreza contra a riqueza, deve-se provar a própria sinceridade,

¹⁸⁴ “I think there can be little doubt that W.B. Yeats’s name is that which would occur first to most lovers of contemporary poetry (p. 6).

¹⁸⁵ Ibsen is strong, is obdurate; in the redemption toward which he would lead us he never falters [...] Mr Yeats points along the same road of rebellion, but it is music by which he would lead us, music that he bids us listen for at the far goal. The voice of the poet is the voice which speaks to us by the way (p. 9).

fazendo-se a si mesmo desapegado da riqueza. É preciso aceitar o batismo da sarjeta. Não fizeram assim todos os professores?”¹⁸⁶ (FRAZIER, 1990. P. 25).

Yeats tentava se defender das críticas, respondendo-as através de artigos em jornais e revistas literárias. Argumentando, por exemplo, que a literatura e o teatro deveriam ser interpretados de maneira transcendente. Afirmava ainda que *The Countess Cathleen* era puramente simbólica (FRAIZER, 1999).

Sendo assim, Yeats usou o jornal *Daily Nation* para publicar um artigo defendendo o folclore irlandês e a luta nacionalista. W.B. Yeats, dessa maneira, fazia um movimento aparentemente literário, mas que era, na verdade, uma ação política, ao tentar neutralizar o desgaste com os católicos e reagrupar o apoio dos nacionalistas em volta de si.

O ato de Yeats foi importante, já que, segundo Frazier (1999), alguns críticos literários protestantes, como Robert Atkinson, vinham fazendo ataques às lendas Celtas, considerando os mitos folclóricos “bestas e indecentes” (p. 28), gerando mais problemas para a Renascença Celta e os Anglo-Irlandeses. Yeats afirmava que as críticas feitas às lendas Celtas eram abomináveis, pois elas eram o tesouro literário do país, e parte da dignidade social.

No mesmo artigo para o jornal *Daily Nation*, Yeats pedia: “(a) que todo país civilizado deveria permitir a expressão artística livre (b) que toda obra de arte merecia um julgamento justo de uma audiência tolerante (c) que sua peça era uma obra de arte e deveria ser apreciada, ou pelo menos tolerada como uma”¹⁸⁷ (FRAIZER, 1999, p.19).

Nos meses que se seguiram à encenação de *The Countess Cathleen*, Yeats tentou reverter o desgaste “político” que havia sofrido perante os nacionalistas, católicos e com alguns integrantes da Renascença Celta, escrevendo peças, que supriam as necessidades que esses grupos almejavam, ou seja, peças com um forte teor nacionalista, quase panfletário, como *Cathleen ni Houlihan*¹⁸⁸, *The Pot of Broth* e *Hour Glass*. Com esses trabalhos, Yeats conseguiu acalmar parte das críticas que vinham sendo feitas a ele.

¹⁸⁶ “In a battle like Ireland’s, which one of poverty against wealth, one must prove one’s sincerity, by making oneself unpopular to wealth. One must accept the baptism of the gutter. Have not all teachers done the like?” (FRAZIER, 1990. P. 25).

¹⁸⁷ “(a) that every civilized country should permit free artistic expression; (b) that every work of art deserved a fair hearing from tolerant audience; (c) that his play was a work of art and should be appreciated, or at least tolerant as one” (FRAIZER, 1999, p.19).

¹⁸⁸ Yeats escreveu *Cathleen ni Houlihan*, segundo Foster (1997), a partir de um sonho, mas nunca foi um texto que agradou ao dramaturgo porque tinha fortes ligações políticas. A autoria da peça gerou uma

Havia na Irlanda, segundo Frazier (1990), uma tendência, por parte da crítica nacionalista, a fazer “críticas” a todos aqueles que tentassem representar a sociedade irlandesa fora dos padrões: “o que os nacionalistas esperavam do Teatro Nacional Irlandês não era que se confinasse a uma propaganda política, mas que ele navegasse livre de desafios para evitar a ideologia de sua audiência ou que suportasse a tempestade quando essa ideologia fosse ofendida” ¹⁸⁹ (p.94)

Segundo Foster (1997) e Ellmann (2013), depois de duas ou três temporadas de forte embate e duras críticas, Marty deixa o grupo do *Abbey Theatre*, assim como Moore, que retira seu apoio financeiro à companhia de teatro. Moore e Yeats romperiam a relação de amizade que tinham.

O rompimento é creditado, de acordo com Foster (1997), à tumultuosa recepção de *The Countess Cathleen*. Moore culpava Yeats por todas as reações negativas à peça, alegando que Yeats teria arruinado a encenação de *The Countess Cathleen* com um texto em versos cantados, atores mal treinados e cenários sem beleza.

A vida dos palcos irlandeses, como se pode ver, não era como um rio de águas tranquilas, mas era parte de uma guerra ideológica que tomava forma por trás deles, especialmente entre os defensores da cultura inglesa e os que pregavam uma limpeza total das tradições do colonizador na Irlanda.

A ascensão do *Abbey Theatre*, entretanto, ajudou, segundo Murphy (2008), na consolidação da ideologia Anglo-Irlandesa, especialmente com a figura de Yeats como dramaturgo. Com isso, ele tornou-se um representante da elite da cultura nacional, o que culminou em sua caminhada para tornar-se uma figura importante também na política.

Ainda em consonância com Murphy (2008), os camponeses irlandeses eram alvos de disputa dos grupos ideológicos nos palcos. Pela visão Anglo-Irlandesa, eram representados com qualidades aristocratas. Isso dava fundamento para uma Irlanda protestante elevada. Já o Irlanda- Irlandês representava-os com uma visão de fervorosos católicos tementes a Deus.

A tentativa Anglo-Irlandesa de forjar uma ligação sentimental falhou por vários motivos, a mais significativa das quais foi a incapacidade de aproveitar o poder do catolicismo e do familismo, duas ideologias que efetivamente

fricção entre Yeats e Gregory, porque ela teria escrito o enredo do texto, mas tudo teria sido creditado a Yeats.

¹⁸⁹ “what the nationalists expected of Irish National Theatre was not that it confine itself to agitprop, but that it sail clear of challenges to avert ideology of its audience or that it stand the storm when this ideology was offended” (p. 94).

estruturavam a realidade vivenciada do ‘campesinato irlandês que constituía a massa’ do povo-nação. Em profundo contraste, a tentativa pelas diferentes facções envolvidas no contingente Irish Ireland Irlandesa em forjar uma ligação sentimental prevaleceu de acordo com o grau em que incorporou com sucesso essas ideologias em sua representação do povo-nação. Defensor do Irish Ireland Irlandesa Arthur Griffith enfatizou a relação altamente carregada entre a representação dramática e política no nacionalismo cultural da época: ‘Nós olhamos para o *Irish National Theatre* primeiramente como um meio de regenerar o país’ ¹⁹⁰ (MURPHY, 2008, p. 42, [itálico nosso]).

Yeats e os Anglo-Irlandeses tinham uma visão romantizada dos camponeses. O Dramaturgo dizia:

Aqueles pobres camponeses moravam num belo tipo de mundo inóspito, onde houve pouca mudança desde que Adão arava e Eva tecia. Tudo era tão velho que estava enraizado no coração, e toda emoção poderosa encontrou de uma vez tipos nobres e símbolos para sua expressão. Mas nós – nós vivemos em um mundo de constantes mudanças, onde nada se torna velho e sagrado, e nossas poderosas emoções, a menos que sejamos artistas altamente treinados, expressam-se em tipos vulgares e símbolos. ¹⁹¹ (FOSTER, 1997, p. 137).

Os Irlanda- Irlandeses acusavam Yeats e os dramaturgos da Renascença Celta de criarem artificialmente os camponeses para servir aos seus propósitos.

A palavra camponês também estava em desprestígio na classe média católica de Dublin, porque para a classe média católica dublinense o chamado camponês era quase sempre uma figura fora de seu próprio passado familiar recente. Muitos dos católicos dublinenses afetavam costumes ingleses, estilos e hábitos, estigmatizando os de língua gaélica e costumes camponeses como um símbolo de inferioridade social e de atraso ¹⁹² (HIRSCH, 1991, p. 1124-1125).

De acordo com Murphy (2008), o público que mais frequentava os teatros irlandeses era a classe média católica, mas esta geralmente não se identificava com os

¹⁹⁰ “The Anglo-Irish attempt to forge a sentimental connection failed for several reasons, the most significant of which was an inability to harness the power of Catholicism and familism, two ideologies which effectively structured the lived reality of the ‘Irish peasantry who constituted the mass’ of the people-nation. In sharp contrast, the attempt by the various factions involved in the Irish Ireland contingent to forge a sentimental connection prevailed according to the degree to which they successfully embodied these ideologies in their representation of the people-nation. Irish Ireland advocate Arthur Griffith emphasized the highly charged relationship between dramatic and political representation in the cultural nationalism of the time: ‘We look to the Irish National Theatre primarily as a means of regenerating the country’ (MURPHY, 2008, p. 42).

¹⁹¹ Those poor peasants lived in a beautiful of somewhat inhospitable world, where little had changed since Adam delved and Eve span. Everything was so old that it was steeped in the heart, and every powerful emotion found at once noble types and symbols for its expression. But we- we live in a world of whirling change, where nothing becomes old and sacred, and our powerful emotions, unless we be highly-trained artists, express themselves in vulgar types and symbols. (FOSTER, 1997, p. 137)

¹⁹² “The word peasant was also in disrepute in middle class Catholic Dublin, because for middle class Catholic Dubliners the so-called peasant was almost always a figure out of their own recent family past. Many Catholic Dubliners affected English manners, styles, and habits, stigmatizing the Gaelic language and peasant customs as a badge of social inferiority and backwardness” (HIRSCH, 1991, p. 1124- 1125)

camponeses. Para eles, os camponeses eram quase “seres” de outro mundo, destituídos de qualquer ligação histórica.

6. Anos Finais: o pôr do sol do império

Em 1923, no senado, Yeats falava o menos possível sobre política. O seu foco principal em seus pronunciamentos eram as questões culturais, sempre se ligando a pontos históricos. Como parlamentar, o dramaturgo priorizou a valorização da ancestralidade do país, mas era contrário à negação total das raízes culturais inglesas, especialmente no tocante à língua.

Ele criticava a imposição artificial do irlandês como língua vernácula do país por não ser algo natural, defendendo que a população havia sido totalmente educada usando a língua inglesa. Yeats fazia, com essa determinação linguística sintética, uma comparação irônica: “Forçar um judeu a comer bacon” ¹⁹³ (2012. p. 79). O autor nutria um sentimento de amor e ódio pela língua irlandesa. Ele, segundo suas próprias palavras (2012), acreditava que o irlandês era sua língua, mas não era seu idioma de berço.

No século XX, a sociedade irlandesa enfrentava um “enforcamento” da sexualidade e perseguição a grupos minoritários do país, como os protestantes¹⁹⁴. De acordo com Ellmann (2013), Yeats foi um dos mais críticos, após a independência do país, ao crescente poder da Igreja Católica irlandesa. Começou a se criar na Irlanda um poderoso *lobby* católico, que tinha dentre outras propostas combater o que se chamava de “má literatura”, sendo periodicamente lançada uma bula chamada *Evil Literature*, dando origem à censura.

Segundo Keating (2014), “Censura, nos termos da Lei, limitava-se a questões de sexo, moralidade sexual, contracepção e aborto e excluía ataques contra a fé católica e a negação de Deus, todos os quais eram vistos como blasfêmia” ¹⁹⁵ (p. 67). De acordo

¹⁹³ Compelling a Jew to eat bacon. (p. 79)

¹⁹⁴ Há se ressaltar que os protestantes sempre que sempre tiveram muito poder político na Irlanda não formavam a maioria religiosa. Quando o país se divide, a maior parte protestante fica ao norte da ilha, a parte sul era dominada pelo catolicismo.

¹⁹⁵ “Censorship, under the Act, was limited to issues of sex, sexual morality, contraception and abortion and excluded attacks on the Catholic faith and the denial of God, all of which were viewed as blasphemy” (p. 67).

com Foster (2003), Yeats apontava a Censura católica como uma covardia em relação à moral da sociedade, sendo uma medida hipócrita, além de considerar que o povo estava caminhando para uma cegueira generalizada.

No *Abbey*, algumas peças sofreram com o cerceamento católico. Foi o caso de O'Casey, que teve partes de *Juno and the Paycock* reescritas para poder ser performada nos palcos. Ademais, a censura não se restringiu somente aos palcos, atingindo vários romances lançados no país. Um dos escritores atingido foi James Joyce, que lançava na época seu *Ulysses*.

Yeats reclamava de algumas decisões políticas e sociais, dentre elas o aborto e a opressão social que as mulheres vinham sofrendo no país, especialmente nas questões sexuais. Ele tentou assegurar uma consciência protestante à Irlanda, sendo chamado por Maud Gonne, inclusive, de “filho da *Ascendancy*”.

Em 1932, o dramaturgo concluiu um planejamento que tinha há anos: fundar a Academia Irlandesa de Letras. Uma de suas metas com o empreendimento era combater justamente a censura. A ele se juntaram James Joyce, Lennox Robinson, F.R. Gogarty, Frank O'Connor, Seumas O'Sullivan, Austin Clarke, Sean O'Faolain, Padraic Colum, Liam O'Flaherty, T.C. Murray, Alice Milligan e Shan Bullock. Havia ainda membros inclusos: Eugene O'Neil, Walter Starkie, Shane Leslie, Helen Waddell, L. A. G. Strong, John Eglinton, J.M Hone, T.E. Lawrence, Ernest Boyd, Stephen Gwynn e Elizabeth Bowen (FOSTER, 2003, p. 448).

William B. Yeats morreu na França, no dia 28 de Janeiro de 1939. Segundo Foster (2003), o autor trabalhou até os últimos dias na mensagem que queria eternizar em sua lápide, que ficou por fim:

“Cast a cold Eye
On Life, or Death
Horseman pass by”

Yeats teria morrido “devagar, mas como um Império” (Foster, 2003, p. 651). O dramaturgo faleceu devido a problemas respiratórios, sem dor, deixando apenas um pedido: “Se eu morrer aqui [na França] me enterrem lá [em Roquebrune] e então dentro de um ano quando os noticiários já tiverem me esquecido, abram meu túmulo e me

coloquem em Sligo”¹⁹⁶ (p. 652). Ele não queria um funeral que chamasse a atenção de todos. Os irmãos do autor só souberam de sua morte no dia seguinte, quando Jack Yeats anunciou com um lacônico, mas informativo, “Se foi!” (FOSTER, 2003, p. 652).

¹⁹⁶ “If I die here [in France] burry me up there [at Roquebrune] and then in a year’s time when the newspaper have forgotten me, dig me up and plant me in Sligo” (p. 652).

Capítulo 4: Romantismo e nacionalismo de Yeats: o Folclórico e o Político em *The Countess Cathleen*

*The light of lights looks always on the motive, not
the deed, the shadow of shadows on the deed alone.*

The Countess Cathleen, Yeats

1. A genesis e o enredo de *The Countess Cathleen*

Os poemas e peças de Yeats foram revisados exaustivamente pelo autor. *The Countess Cathleen*, ao longo de vinte e sete anos, contabiliza cinco alterações. A primeira versão foi lançada em 1892, sob o título *The Countess Kathleen*. Por volta de 1894, a peça sofreu novas alterações, sendo publicada em *Poems* (1895), já com sua denominação definitiva, *The Countess Cathleen*. Em 1899, Yeats voltou a alterar *The Countess Cathleen* após a primeira encenação nos teatros irlandeses, sendo a peça novamente publicada em uma edição de *Poems* (1901). O texto teria mais duas versões, uma em 1912, e a final, no ano de 1919, impressa, novamente, em *Poems* (1919), dedicada a Maud Gonne, quando Yeats releu a peça tentando rever as suas crenças místicas e folclóricas.

Entretanto, as alterações que Yeats arquitetou nas diferentes versões da peça não foram grandiosas. A modificação mais notável é no nome de Aleel, que, na primeira versão, chamava-se Kevin. Além disso, o personagem, com o passar do tempo, foi ganhando mais espaço no texto. Em 1892, Aleel aparecia apenas ao fim da peça, já na versão de 1919, o poeta aparece em todas as cenas.

Possivelmente, a alteração mais drástica foi a retirada de uma cena em que Shemus chutava uma estátua da Virgem Maria. O corte foi necessário devido às diversas críticas e à pressão política que a Igreja Católica orquestrou sobre Yeats, pois, como já mencionado, o ato do personagem foi considerado como sacrilégio para os irlandeses católicos.

Para escrever a peça, Yeats (2012) diz ter se baseado em uma compilação de contos de fadas folclóricos publicados em um jornal¹⁹⁷ Anglo-Irlandês, de 1867. Tentando traçar a origem da fábula, o dramaturgo descobriu que o conto seria, na verdade, uma tradução de “*Les Matinéés Tomthée Trimm*”, uma história francesa, que tinha como personagem central Comtesse Ketty O'Conno.

Porém, a história seria, na verdade, irlandesa, mas isso nunca pôde ser confirmado. Yeats chegou a conhecer uma variante do conto francês, escrito em inglês, chamado “*The Woman who Went to Hell*”, no livro de compilação folclórica *West Irish Folk Tales and Romances*, de William Larminie, lançado em 1890.

Entretanto, Ebbutt (1994) afirma que as raízes da história são de origem irlandesa e a mesma estaria fincada nos tempos dos druidas, narrando os feitos de uma mulher que sacrificou-se em nomes dos deuses para manter o país unido contra as forças invasoras. Contudo, com a chegada da Igreja Católica à Irlanda, elementos cristãos foram adicionados ao conto, mas a linha central do enredo permaneceu mantida.

Segundo Foster (1997), além dos contos de fadas, Yeats teria se inspirado nas narrativas envolvendo a Grande Fome, para isso, sua principal referência foi o livro “*The Black Prophet: A Tale Of Irish Famine Traits And Stories Of The Irish Peasantry*” de William Carleton, escrito em 1888.

Yeats manteve na escrita de *The Countess Cathleen* as características básicas do conto de fadas, como por exemplo, a tendência à nitidez, a linearidade, o fluxo contínuo, a cristalinidade e a não deterioração da personagem. Porém, o que o dramaturgo leva aos palcos é um “conto de fadas” mais elaborado, revestindo-o com elementos simbólicos e alegóricos transmutados em uma linguagem que nos remete à poesia lírica, em versos brancos.

Parte do lirismo da peça pode ser encontrado nas instruções cênicas, que descrevem os cenários de maneira quase poética. Ao detalhar a sala, o fogo, as árvores, a lareira, a floresta, o “céu dourado ou matizado” (CENA 1, p. 65), é criada uma imagem que alude a quadro que deveriam ser pintados em um “[...] colorido uniforme

¹⁹⁷ Infelizmente, mesmo diante de longas pesquisas, não pudemos encontrar o nome do jornal.

[...]” , “[...] de uma só cor [...]” (CENA 1, p. 65), através de uma iluminura medieval de “pintura de missal” (CENA 1, p. 65).

A peça é composta por um único ato, sendo dividido em cinco cenas, de tamanhos variados, tendo como personagens principais: a condessa Cathleen; a família Rua, composta por Mary, Shemus e Teigue (filho de Mary e Shemus); Onna, a ama de Cathleen; Aleel, um poeta; dois mercadores, que são, na verdade, demônios; anjos; e os aldeões. Tentaremos, para fins didáticos, acompanhar o desenvolvimento da ação em seu eixo estrutural.

A primeira cena apresenta uma linguagem poética permeada de elementos sobrenaturais com referências a criaturas malignas que vagam por um vilarejo situado na Irlanda. Também nesta cena observa-se o retorno de Cathleen àquela localidade, sua procura por sua antiga casa, fazendo-se a Condessa acompanhar-se de Oona e Aleel. Em sua trajetória, Cathleen para em uma casinha da vila, e assim conhece Mary, uma camponesa pobre e faminta, que ajuda a Condessa a encontrar o caminho perdido para seu castelo embrenhado na floresta.

Porém, Cathleen acaba descobrindo que, naquelas terras, os aldeões estão todos famintos. Tentando ajudar a família Rua, a Condessa doara tudo o que trazia consigo para Shemus e Teigue, e logo em seguida, pede a eles para irem buscar mais dinheiro em seu castelo. Contudo, os dois não ficaram satisfeitos com a ajuda da Condessa.

Shemus, enraivecido pela sua atual situação e não tendo mais o que fazer, conjura os demônios que, aparentemente, rondam a floresta, e convida-os para entrarem em sua casa. Para a surpresa do aldeão, emergem da floresta dois homens vestidos de mercadores. Shemus se decepçiona, porque esperava criaturas malignas. Os dois homens, porém, propõem a Shemus um negócio aparentemente “vantajoso”: trocar sua alma por ouro, o que é prontamente aceito por ele. Shemus e Teigue saem pela vila informando a boa nova a todos.

Na segunda cena, Cathleen começa a sentir o peso das desgraças do mundo em suas costas, como se o sobrenatural maligno causasse uma dor profunda para a personagem. Na verdade, a Condessa está cansada e sente-se emocionalmente fragilizada pelas desgraças que afundam suas terras no caos. Mesmo sendo informada

do assalto ao seu castelo, Cathleen pede que os guardas deixem que o povo pegue tudo o que for necessário para sobreviverem. Shemus e Teigue entram em cena trazendo a “boa nova”, informando que mercadores estão comprando as almas das pessoas em troca de dinheiro.

A condessa, assustada, suspeitando o caminho a que aquela ocorrência levaria, logo toma a decisão de pedir ao administrador do castelo que venda tudo o que ela tem, trazendo comida e o que for necessário do além mar, para sanar a fome do povo e acabar com aquele comércio que começava a tomar conta da vila.

Na terceira cena, Cathleen é tentada por Aleel a sair da vila e fugir com ele o mais rápido possível, para que o mal não a machucasse, mas a Condessa sabia que precisará defender o seu povo de alguma maneira, e só ela poderia fazer isso. Os dois mercadores/demônios entram em cena e conversam com Cathleen sobre a fome, tentando ludibriá-la para o comércio de almas. Na verdade, os dois diabos desejam a alma de Cathleen, mas compreendem que não podem tomá-la pela violência, pelo contrário, a alma da Condessa precisa ser entregue de boa vontade. Durante a conversa, Cathleen é informada pelo administrador de que todo seu dinheiro fora roubado, não lhe restando absolutamente nada.

Curta, a cena quarto traz dois aldeões admirados com a beleza do ouro. Na última cena, a quinta, acompanhamos o velório de Mary, que morreu por não aceitar compactuar com a venda da sua alma para os mercadores/demônios. Sem recursos, Mary acaba padecendo por inanição. A vila se encontra em um verdadeiro caos, pela instalação de algo que se assemelha a um mercado de almas. Cathleen deseja pôr um ponto final na história e decide entregar a sua alma em troca da alma de todos os aldeões, o que leva ao seu sacrifício e sucessiva ascensão aos céus. Ao final, a personagem é salva das portas do inferno pela intervenção de Deus, logo após uma batalha épica no céu/paraíso entre anjos e demônios.

Há de se salientar que durante o desenvolvimento da ação da peça é notável uma diferenciação entre os personagens através dos diálogos. De um lado, representando a dura realidade da vida, há Shemus, Teigue, Mary e os demais aldeões com falas secas, petrificadas, sem ritmo, o lirismo e a poeticidade, tão marcante em *The Countess*

Cathleen, evadem-se. Por outro lado, nos diálogos entre Cathleen e Aleel, que representam um mundo ideal, das artes, as falas são construídas em formas que nos lembram um poema, tomando para si a estrutura lírica.

As falas das personagens é muito significativa, pois essa dicotomia entre a realidade (dos aldeões) e idealismo (Cathleen e Aleel) é um dos conflitos que movem a ação na peça de Yeats. Ou seja, o mundo do qual Cathleen é guardiã parece existir apenas em sonhos e contos esquecidos. Os aldeões famintos e desesperados por alimento não lembram mais dos sonhos que ficaram para trás, são a realidade de uma Irlanda sofredora e submetida ao caos.

2. A estrada dos sonhos e fantasia: Cathleen no universo dos contos de fadas

Com *The Countess Cathleen*, esquecemos o presente, embarcamos em um conto de fadas, somos tirados da nossa realidade, ficamos relegados a vagar perdidos dentro da própria história, que nos apresenta como que uma terra mágica, afinal, o enredo nos conduz a uma “Irlanda nos velhos tempos” (p.64). Dessa forma, deixamos o tempo histórico e passamos a viver em um mundo quase mágico com seres sobrenaturais, como já havia sido assinalado por Bettelheim (2012) no tocante ao universo dos contos maravilhosos. Numa época em que os homens acreditavam em superstições, a obediência a Deus definia a própria existência, enquanto o diabo observava os homens buscando apreendê-los por seus pecados.

Porém, mesmo mergulhando em uma terra de fantasias e sonhos, a realidade que se faz presente na peça aparecerá através de detalhes que nos situam historicamente. A igreja de Carrick-orus, (p.5) a qual criaturas sombrias circundam, no início da peça, segundo o *The Collected Works of W.B. Yeats Vol II: The Plays* (2001), de acordo com o próprio Yeats, seria a ruína da antiga Igreja de Carrickfeorais, no condado de Offaly, na Irlanda.

Em *The Countess Cathleen*, as ruínas são importantes para a compreensão da trama, pois é disso que Cathleen dependerá, precisando se apoiar no que restou,

recolhendo os cacos da história para se tornar a heroína de que aquela vila e a Irlanda tanto precisam para se livrar dos demônios. São, portanto, os escombros de tempos ideacionais que darão vida a um novo país. As terras mágicas pelas quais Cathleen deverá caminhar, através das histórias que ouvirá de Aleel, não serão apenas relatos sobre um mundo sobrenatural para a Condessa, mas sim narrativas sobre uma terra real que emana seu poder.

Além das marcas históricas mais pontuais, a peça nos deixa ver a dura realidade irlandesa através da fome. Contudo, o aparente “realismo” no texto, é, na verdade, elemento simbólico. Como bem disse Propp (1984), a realidade não é o motivo dos contos de fadas, são apenas alusões que nos fornecem símbolos e alegorias necessárias para que possamos compreender a ficção em profundidade. Aliás, a fome é o motivo principal de conflito na peça, movendo as engrenagens do enredo. É importante deixar claro, então, que a fome pode até ser a base da peça, o principal evento complicador da trama, mas a peça toda gira em torno da figura de Cathleen, de sua ascensão como heroína, da consolidação de uma figura que representa, em seus atos, a Grande-Mãe irlandesa.

Quando Cathleen chega à pequena vila, acompanhada por Oona, sua ama, cristã, e Aleel, um poeta andarilho e pagão, ela está procurando por sua casa perdida da infância, que não mais consegue encontrar. Ao invés de um retorno à terra da inocência de sua infância, a personagem encontra na região uma situação que nunca sonhou vivenciar antes: a fome. Os aldeões estão famintos, em estado de miséria, a seca se alastra devastando tudo. Há a sensação de que esse cenário catastrófico foi criado por uma força maléfica, que tricota um denso véu sobre aquelas terras, poderes de uma “grande treva como jamais as lendas imaginariam, uma noite que nem o Sol ou Lua dissipariam” (CENA 3, p.93)¹⁹⁸.

Esse cenário de caos faz acordar em Cathleen um sentimento heróico consubstanciado por um desejo de empreender-se na busca de uma solução que venha a sanar os problemas de todos. Porém, não será tão fácil para a personagem fazer isso. Ela

¹⁹⁸ “For here some terrible death is waiting you, Some unimagined evil, some great darkness. That fable has not dreamt of, nor sun nor moon Scattered.” (Cena 3, p. 22-23)

não sabe a força que tem guardada dentro si, pois simplesmente esqueceu muitas coisas, dentre elas, seu poder, sua história e sua ancestralidade.

Dessa forma, Cathleen precisará redescobrir seu heroísmo, através de processos iniciatórios, para ter a capacidade de se lançar contra o mal e combatê-lo como deve. Contudo, não é apenas a face heróica da personagem que está entorpecida. Com o passar do tempo, percebe-se que os símbolos dos quais Cathleen era guardiã ficaram para trás, esquecidos em algum pedaço da história irlandesa. São as tramas do destino que despertam a personagem, fazendo-a emergir como uma heroína.

Contudo, para que Cathleen relembre esse passado e reavive suas forças, ela precisa ser restaurada por um artista que possa escavar com cuidado o que há de mais profundo e escondido dentro dela. Esse papel cabe a Aleel, que a auxiliará em sua jornada durante a peça. Assim, o caminho que a Condessa percorre lembra muito as propostas teóricas postuladas por Propp (1984) e Campbell (2007) sobre a jornada do herói.

Descrita como olhos de safira, Cathleen, está sempre relacionada ao branco, ao celeste. O que transforma a alma da personagem em algo suave, sublime, já que o branco é a cor da aurora, da transformação da consciência, devido a sua associação aos símbolos solares, da leveza e da paz, de acordo com Chevalier (2012) e Cirlot (1990), em seu *Dictionary of Symbols*. A personagem representa um novelo de dignidade que é tecido em um manto de virtudes sem fim. Diferente de outros personagens da peça, como Shemus, Cathleen não é ambígua em seus atos, pelo contrário, é sempre pura, límpida e cristalina, estando sempre pronta para fazer o bem e ajudar o próximo.

Mesmo que o problema que destrói a vila, pela fome, não tenha sido causado por ela, Cathleen se vê na obrigação de combatê-la por conta de um sentimento de “amor heróico” grandioso que carrega consigo. É importante salientar que é esse “amor” de Cathleen que guia seus passos até sua “coroação” como heroína, pois a personagem segue seu caminho impulsionada por um sentimento maior, o desejo da vida, e pela ressurreição de tempos extraordinários.

O heroísmo de Cathleen emana de duas fontes que a influenciam diretamente. Por um lado, a personagem terá esculpido em si traços heróicos que têm como origem

os antigos enredos folclóricos dos mitos e dos contos de fadas Celtas. Além disso, Cathleen também se apóia em bases que lembram os personagens do panteão mitológico bíblico-cristão.

Como já havia indicado Volobuef (1993), tratando das personagens dos contos de fadas, as lutas que vemos Cathleen travar são todas externas, ou seja, elas não têm a intenção de modificar a protagonista ou os outros personagens por dentro, pelo contrário. São conflitos, em sua maioria, que visam apenas confirmar os papéis intentados por cada um deles. Dessa forma, o caráter psicológico fica fora do palco. As ações orquestradas pelos personagens, principalmente por Cathleen, emanam de enfrentamentos que surgem a sua volta.

Cathleen é uma figura frágil que, ao contrário dos grandes heróis Celtas, que lutavam bravamente para defender seu povo com o auxílio da própria força física, não possui capacidade de fazer isso. Em boa parte da ação da peça, quem precisa de proteção e cuidados é ela. Cathleen, porém, não pode usar de força física para defender seu povo, pois, não há como valer-se de tal capacidade. Sua força não emana do seu corpo físico e ela não está pronta para se tornar um escudo contra o mal, sendo esse de cuidado a que todos precisam.

Para se transformar em uma figura heróica que ecoe suas origens ancestrais, Cathleen deve se preparar. O primeiro passo é inevitavelmente demolir os muros de proteção que foram erguidos por aqueles que estão ao seu redor. Fazendo isso, o próximo estágio é submergir em um mundo de fantasia que só o folclore irlandês pode lhe proporcionar, retornando dessa terra com o elixir necessário para expurgar o mal. É apenas através do folclore que Cathleen pode construir, e costurar a sua nacionalidade Irlandesa, pavimentando sua ascensão como heroína.

Na peça, o folclore não serve apenas como um elemento em que Cathleen se apoiará para alicerçar-se historicamente em busca do seu passado heróico. Os fios de enredos folclóricos dos antigos Celtas que se desvendam nas falas e atos dos personagens de *The Countess Cathleen* nos fornecem símbolos para que possamos entender o processo de iniciação da personagem e sua maturação enquanto heroína.

Cathleen deseja um futuro que resgate o que há de mais valioso na sociedade. A personagem, porém, está assolada e presa em uma terra na qual o passado foi esquecido, que ela mesma não recorda e do qual precisa ser lembrada, para, com isso, fazer a ligação com o que se perdeu, e assim poder enfrentar o mal.

Pelo acima exposto, nossa análise se concentra em duas etapas. No primeiro momento, vamos acompanhar as raízes do mal na vila irlandesa, analisando como a fome está relacionada diretamente às forças maléficas. Em seguida, vamos acompanhar como Cathleen se prepara para destruir esse mal e como ela passa a representar o emblema máximo do nacionalismo irlandês: a figura da Grande-Mãe, a protetora de todos.

3. A ascensão do mal

O mal é aquilo que se opõe ao bem, que destrói, prejudica, aniquila, causa calamidade, dores, leva ao infortúnio, à desgraça, à injustiça. Tendo como resultado, muitas vezes, a morte, o fim, o abissal. Quando pensamos no “mal”, fica a sensação de que estamos tratando de algo fluído, sem face, nem forma, como se fosse impossível de ser apreendido na totalidade.

Por esse motivo, o mal transita por diversas molduras sem ser notado. A principal corporeificação do maléfico ficou marcada, em nossa sociedade ocidental, na figura do diabo. Em *The Countess Cathleen*, a apreensão do mal também não é tão clara, já que, por boa parte da trama, os demônios estão escondidos, fantasiados, guardando sua verdadeira face atrás de máscaras. Na peça, eles aparecem em três formas físicas: na pele de dois mercadores que escondem suas garras malvadas com luvas, como corujas com chifres, uma imagem que evoca as crenças populares Celtas, e como um homem sem face (CENA 1).

A forma plástica do mal, na peça, contrasta diretamente com a aparência estética do bem, da vida, que toma a moldura sólida de Cathleen. Historicamente, os diabos/os monstros são criaturas amorfas, sua forma nunca foi engessada e, tradicionalmente, representam tudo que há de doentio nos corações dos homens e na humanidade, como

fora defendido por Jeha (2007 e 2009). O diabo é considerado o senhor da inteligência, que, com sua lábia, consegue convencer o homem a abraçar o pecado, o mundo sem virtudes e embarcar consigo em uma viagem pelas trevas.

Seus nomes são múltiplos, assim como sua face. É chamado de Satã, Satanás, diabo e de Lúcifer, que significa Senhor da Luz, mas que, com sua Queda, diante de Deus, faz-se o Senhor das Trevas, o Rei do Oculto, do Maligno, e da Dor. O diabo parece ser oposto até mesmo ao símbolo, ele o deforma, já que não conseguimos associar sua figura a um símbolo próprio. Sua simbologia é tão ampla, e móvel, que não cabe em representações sólidas, como se o conceito do mal não se dobrasse a um arquétipo único, como diz Link (1995).

Na peça de Yeats, os diabos são a face antagônica de Cathleen, pois representam Tânatos, como disse Sperber (2009), a destruição de tradições, a morte da fé. Eles negam os valores do mundo espiritual, desfiguram a cultura Celta, intentando a destruição da nação Irlandesa. Os personagens, os dois demônios, emergem quando os filhos da Grande-Mãe irlandesa estão famintos, tornando-se, dessa forma, a última esperança de um povo marcado pela calamidade, largados à própria sorte em uma terra que não dá frutos.

A vila em que se desenrola a ação de *The Countess Cathleen* parece estar afundada em um abismo de medo e sofrimento humano, com a fome rondando a todos, fazendo a virtude declinar, e, dessa maneira, permitindo que o mal espreite a vida da comunidade.

Tudo começa com criaturas sombrias e esquisitas espiando a vila. São bichos estranhos, que levam medo e apreensão aos aldeões. Os animais tenebrosos são vistos próximos à igreja, ou na floresta, porém, nada é certo. Os moradores não têm certeza do que vêem. Tudo parece que está escondido por um denso véu que encobre a aparição desses “seres”.

O clima de mistério, e incerteza, fica endossado quando observamos os diálogos dos aldeões, que expõem a vacilação em relação ao que eles estão realmente vendo. Para citarmos alguns exemplos escolhemos: “peharps”, “I could not see”, “I’m half certain”, “I heard say” (CENA 1). Ou seja, as aparições são dadas como “boatos”, ou

referenciam-se através de uma informação que é dada aqui, ou ali, um sussurro vindo de um canto, ou outro, da vila. Os personagens nunca vêem os bichos claramente. Teigue diz:

TEIGUE. E isso não é o pior, em Tubber-vanach
 Uma mulher encontrou um homem de enormes orelhas que adejavam
 Como as asas de um morcego
 MARY. O que estará retendo teu pai todo este tempo?
 TEIGUE. Há duas noites no cemitério de Carrick-orus,
 Um pastor encontrou um homem que não tinha boca,
 nem olhos, nem orelhas,
 Seu rosto era uma parede de carne
 Ele o viu claramente a luz do luar.
 MARY. Espia lá fora e vê se teu pai vem vindo.
 [...]
 TEIGUE. Mãe!
 MARY. Que foi?
 TEIGUE. Na moita, lá adiante, há dois pássaros, se é que se pode chamá-los
 de pássaros. Não os pude ver direito por causa da folhagem, mas tinha a
 forma e a cor de corujas chifrudas, e tinha quase a certeza que as suas feições
 eram humanas
 MARY. Mãe de Deus, protegei-nos!

(CENA 1, p. 66-67)¹⁹⁹

Como se pode notar na fala de Teigue, ele não pode ver bem o que se encontra a sua frente, mesmo olhando para os limites da floresta e fitando, diretamente para os animais. É como se os seres se escondessem daqueles que lançam seus olhos diretamente a eles. Fica a ideia vaga de que aqueles bichos têm a forma de pássaros, mas não há certeza, ele não pode confirmar. Aliás, a “sombra” é a única coisa “sólida”

¹⁹⁹ TEIGUE. And that is not the worst; at Tubber-vanach

A woman met a man with ears spread out,
 And they moved up and down like a bat's wing.

MARY. What can have kept your father all this while?

TEIG. Two nights ago, at Carrick-orus churchyard,

A herdsman met a man who had no mouth,

Nor eyes, nor ears; his face a wall of flesh;

He saw him plainly by the light of the moon.

MARY. Look out, and tell me if your father's coming.

(...)

TEIGUE. Mother!

MARY. What is it?

TEIGUE. In the bush beyond, There are two birds—if you can call them birds— I could not see them rightly for the leaves. But they've the shape and colour of horned owls. And I'm half certain they've a human face.

MARY. Mother of God, defend us!

(CENA 1, p. 5-6)

desses “seres” que pode ser apreendida. Pelo que se pode notar, as corujas não são descritas na cena como animais normais, têm formas bestiais, com chifres e face humana.

Porém, não é só isso, há boatos de que um homem foi visto nas redondezas da vila, se é que a criatura pode ser chamada dessa maneira, carregando consigo orelhas que lembram as asas de morcegos. O “ser” foi visto claramente banhado pela luz da lua, simbolicamente a fonte luminosa do maléfico, como indica Cirlot (1990) e Chevalier (2012). As corujas e o homem são os primeiros sinais corporificados do mal sobrenatural que toma conta daquela vila irlandesa. Os mistérios escondidos pelo véu do maléfico são um dos primeiros traços da estética Romântica utilizadas por Yeats na peça.

Os monstros, no folclore Celta, de acordo com Chevalier (2012), especialmente os morcegos, como vistos por Teigue, eram criaturas que traziam a morte, a dor e o desespero. Com eles, emergiam as notícias ruins que envolviam as trevas, ou mesmo o inverno gélido. Os morcegos eram considerados seres impuros, sujos, cultuados durante as idolatrias do pavor voltadas para o diabo no “*otherworld*”.

As corujas, chamadas em gaélico de *Cailleach*, são parte integrante, e importante, dos cultos Celtas. Em um primeiro momento, elas foram associadas à deusa Grega Atenas, pela sabedoria e inteligência. Porém, com o passar do tempo, nos rituais Celtas, as corujas ganharam cabeças humanas para simbolizar a escuridão e as trevas. Chevalier (2012) solidifica essa simbolização dizendo que o animal se transformou “no símbolo do senhor dos infernos” (p.203).

Podemos imprimir nesse homem sem face, através dos símbolos folclóricos irlandeses, elencados pelo próprio texto, características que o ligam ao “ser” maléfico, ao demoníaco. Porém, o monstro nos permite uma outra interpretação da sua face plana, a “parede de carne” podendo ganhar múltiplas feições. Ou seja, qualquer aldeão pode ver-se representado diante daquela bestialidade, ou ainda podemos ver naquele rosto “sem face” a própria Irlanda corrompida.

Daquela floresta escura, onde criaturas demoníacas, aparentemente, vagam, Shemus emerge, voltando para casa de mãos vazias, após mendigar em busca de

alimento ou dinheiro para a família, com péssimas notícias. Não conseguiu nada que os ajudasse naquele momento. O personagem, porém, deixa-nos ver o cenário real da situação caótica que atinge a vila.

SHEMUS. Não estou disposto a ouvir tuas conversas. Embora tenha palmilhado a floresta a metade do dia, nada consegui, pois até os ratos, texugos e ouriços parecem ter morrido de sede, e mal se sentia o vento nas folhas ressequidas .

TEIGUE. Nada trouxeste de comer, então?

SHEMUS. Fui sentar-me depois entre os mendigos, na encruzilhada, e estendi também minha mão vazia.

MARY. O que! Mendigaste?

SHEMUS. Nem isso consegui, porque quando os mendigos me viram, protestaram, pois não queriam mais um para dividir as esmolas, e me enxotaram com pauladas e pedras.

TEIGUE. Disseste que ias trazer-nos comida ou dinheiro

SHEMUS. Que temos em casa?

TEIGUE. Um pouco de pão bolorento.

MARY. Há farinha para outro pão.

TEIGUE. E quando a farinha acabar?

MARY. Resta a galinha na capoeira

SHEMUS. Malditos sejam os mendigos, malditos sejam! ²⁰⁰

(CENA 1.p. 67-68)

Tudo está morrendo, ou seco, até mesmo o vento, símbolo espiritual da fonte celeste, desapareceu, a esperança morreu, deixando todos à mera sorte. Como se a mãe-terra estivesse doente, não podendo mais alimentar seus filhos famintos. Shemus acredita que a culpa pelo caos que está deixando o povo faminto está associada aos desígnios das forças celestes ou ao descaso destas.

²⁰⁰ SHEMUS. I tramped the woods for half a day, I've taken nothing, for the very rats, Badgers, and hedgehogs seem to have died of drought, And there was scarce a wind in the parched leaves

TEIGUE. Then you have brought no dinner.

SHEMUS. After that

I sat among the beggars at the cross-roads,

And held a hollow hand among the others.

MARY. What, did you beg?

SHEMUS. I had no chance to beg,

For when the beggars saw me they cried out

They would not have another share their alms,

And hunted me away with sticks and stones.

TEIG. You said that you would bring us food or money.

SHEMUS. What's in the house?

TEIG. A bit of mouldy bread.

MARY. There's flour enough to make another loaf.

TEIG. And when that's gone?

MARY. There is the hen in the coop.

SHEMUS. My curse upon the beggars, my Curse upon them!

(CENA 1.p. 6)

O cenário da peça usado para descrever a casa da família Rua, na cena 1, evidência essa aridez da vila e das terras irlandesas. É um lugar seco, sem nada, apenas uma lareira, uma mesa, uma pequena porta, tudo muito pobre, sem cor, sem ornamento, sem brilho. Os aldeões estão debilitados, assim como sua terra, como a Irlanda que Yeats tentou retratar metaforicamente em sua peça.

Teigue, assim como seu pai, Shemus, acredita que Deus, e sua mãe, Maria (que alude à mãe-terra, por via do sagrado feminino) viraram as costas para os aldeões, esquecendo do povo, deixando a fome e o mal caminharem livremente por aquelas terras, que antes eram um lugar de sonho e dos deuses Celtas. Teigue diz:

TEIGUE. O pai diz que não adianta rezar para preces,
Porque Deus e a Mãe de Deus estão dormindo.
Nada ouvem, diz ele, apesar de a região inteira,
Berrar como um coelho entre os dentre de uma doninha?²⁰¹

(CENA 1, p.69)

Shemus e Teigue não chegam a ser niilistas, mas fica evidente em suas falas a descrença no poder de Deus e tudo que isso pode representar. As divindades, diante dos olhos de pai e filho, tornam-se uma força inexistente ou um inoperante Deus, que pode significar não apenas o ser do mundo bíblico cristão, mas uma entidade maior geradora do cosmo, é um senhor que dorme e que assim se alheia aos acontecimentos, deixando seu povo logrado à própria sorte.

O Grande Criador, que tudo vê, ouve e sente, é inoperante diante dos acontecimentos malignos que tomam conta das terras irlandesas, segundo Shemus, deixando seus filhos padecerem à revelia. Ou pior, Shemus e Teigue acreditam que o mal só pôde se instalar na vila, levando todos a estados decadentes, porque Deus é permissivo com a situação, pois, segundo Shemus, “Que derramou Deus de sua bolsa, a não ser a fome?” (CENA 1, p.77) ²⁰²

²⁰¹ TEIGUE. God and the Mother of God have dropped asleep.
What do they care, he says, though the whole land
Squeal like a rabbit under a weasel's tooth?
(CENA 1, p.6)

²⁰² “What has God poured out of His bag but famine?” (CENA 1, p.13)

Shemus, dessa maneira, acreditava que o mal é, de fato, a omissão do poder de Deus. Na verdade o patriarca da família Rua confunde o Grande Criador com o mal. Para Shemus e Teigue, Deus priva-se de suas obrigações de manter a paz e a bonança, ao permitir que o seu povo padeça na fome e na miséria e que o mal avance sobre eles, não cumprindo sua responsabilidade com suas criaturas. Deus, dessa maneira, torna-se um “Deus maligno”, confirmando, assim, as palavras do próprio Deus quando, segundo Metzger (1993), o Criador do Cosmo teria, dito, segundo a Bíblia, que era a luz, a escuridão, que havia criado o bem e o mal.

Shemus parece esquecer que não foi “Deus” quem não lembra mais deles, mas o contrário. São os aldeões que olvidaram os seus “deuses” ancestrais. Aleel, logo no início da peça (Cena 1), até tenta relembrar a Shemus dos antigos deuses, tocando as antigas baladas folclóricas em sua harpa, sem sucesso. O bardo é recriminado pelo patriarca dos Rua, que não deseja ouvir as canções, porque isso o irrita. Ele não deseja nem ouvir as palavras de Aleel sobre os perigos que se aproximam. Shemus também não dá ouvidos a Mary, quando ela suplica para que seu marido ore para o Deus cristão.

MARY. Deus nos ajude!
 SHEMUS. Reza se é de teu gosto
 Os ouvidos sonolentos lá em cima
 Bem pouco vão se interessar por tuas preces
 E eu chamarei quem bem entender.²⁰³

(CENA 1, p. 74)

Diante dessa situação de desespero e fome, Shemus, sem ter mais o que fazer, não vê outra opção, a não ser conjurar demônios para que o ajudem, pois o personagem se vê impotente diante da situação, não tendo mais a quem recorrer, já que Deus está dormindo e não consegue mais abraçar as causas dos homens ou até mesmo acalantar os temores de suas criaturas. Assim como os deuses irlandeses também sumiram.

De acordo com Shemus, chamar demônios para ajudá-lo é necessário porque Deus só tira de sua bolsa a fome e a desgraça, já “Satã dá dinheiro” (CENA 1, p. 77)²⁰⁴.

²⁰³ MARY. God help us all!
 SHEMUS. Pray, if you have a mind to.
 it's little that the sleepy ears above
 Care for your words; but I'll call what I please
 (CENA 1, p. 7)

Sendo assim, Shemus modifica o entendimento “natural”, invertendo o papel do bem e do mal. Deus, que pode ser visto como o representante do mundo onírico Celta, para o personagem, passa a ser associado à fome, à desgraça, a miséria. Enquanto Satã é visto como uma criatura milagrosa, que pode realizar benfeitorias aos homens.

Nesse desespero de Shemus existe, nas entrelinhas, a ânsia por sua vida, o personagem deseja manter-se vivo, por isso ele convoca Satã, afinal, a quem mais ele iria poder recorrer naquela vila, já que estão todos na mesma situação que ele? O personagem está encurralado e com medo da morte.

Cathleen sabia que a necessidade primeira dos homens era com o alimento, com a manutenção do corpo, por isso ela se destitui de suas coisas materiais em busca de recursos que pudessem sanar a fome dos aldeões. A personagem tinha consciência de que, quando a fome abate o corpo e o ser, a matéria se torna a casa da corrupção.

Mesmo que as forças divinas estejam hibernando e distantes, em um mundo ideal que ficou no passado, a fome se mostra como uma punição trágica, de origem celestial, para os atos dos personagens que se deixaram levar pelos terrenos impetuosos como a ganância e o materialismo. A privação de alimentos, por si só, é uma força destruidora que faz o ser humano lutar contra a própria morte.

O ato extremo de Shemus, acreditar nos diabos, poderia ser lido como uma pulsão pela vida, pelo desejo de manutenção de continuidade, porém, nessa luta para manter-se vivo, ele acaba por revelar a crueldade e o desejo subjetivo de aniquilação, destituindo os aspectos positivos que a pulsão de vida carrega consigo.

Shemus, diferente de Cathleen, acredita que os fins podem justificar os meios. O personagem busca a todo custo vencer, essa é a sua intenção, mas no seu caminho, Shemus acaba por afundar-se em sentimentos aniquiladores que tomam forma física nos diabos e nas criaturas sobrenaturais malignas que rondam a vila.

O personagem, e seu filho, Teigue, dessa maneira, tornam-se, ao lado dos diabos, os antagonistas da peça, representando o lado podre e feio da vida. Abraçando e confiando nos demônios, esses dois personagens acabam por lutar contra sua própria

²⁰⁴ “Satan gives money” (CENA 1,p. 13)

sobrevivência, quando o que mais desejavam era continuar vivendo, o que faz a trama beirar a ironia.

Para que o plano seja realizado, Shemus convida os diabos/mercadores para entrarem em sua casa:

SHEMUS. (*à porta*) Seja quem fores, que caminhas pela floresta à noite, desde que não te tenhas erguido de um túmulo- pois nada quero que seja humano- e tenhas mãos abertas e uma fala amistosa, eu te dou as boas-vindas. Entra, senta-te ao pé do fogo. Que importa se tens a cabeça debaixo do braço ou um rabo de cavalo para chicotear o teu flanco ou penas em vez de cabelos- nada disso me importa. Vem, partilhar do pão e de carne que existir na casa, estira as pernas e aquece os pés nas cinzas. Depois disso, vamos dividir tudo irmãmente e almoçar todos os homens e todas as mulheres. Entra, entra. O que, não há ninguém aí fora? (*Virando-se da porta*) E, no entanto, dizem que eles são tão comuns quanto o capim, e a cavalgam até sobre o breviário na mão do padre.

(*TEIGUE ergue lentamente um braço, aponta para a porta e começa a recuar. Shemus vira-se, vê também algo e recua. Mary faz o mesmo. Um homem vestido como um mercador oriental entra carregando um pequeno tapete. Desenrola-o, sentando-se em uma das suas pontas. Outro homem vestido da mesma maneira entre e senta-se na ponta oposta. Isso tudo é feita lenta e deliberadamente. Uma vez sentados, tiram moedas de bolsas bordadas pendentes da cintura, e começa a empilhá-las sobre o tapete.*)

TEIGUE. Fala com eles.

SHEMUS. Não, tu.

TEIGUE. Foste tu que os chamaste.

SHEMUS. (*aproximando-se*)

Perdoem-me a ousadia, mas se alguma coisa há queiram de nós

Embora sejamos apenas uma pobre gente

Bem, sim, se há...

FIRST MERCHANT. Viajamos por um longo tempo,

Pois somos mercadores e vagamos pelo mundo

Agora procuramos ceia e uma lareira

E uma canto seguro onde contar o dinheiro.

SHEMUS. Pensei que fossem... Mas isso não importa agora—(...) ²⁰⁵

²⁰⁵ SHEMUS. (*at door*) Whatever you are that walk the woods at night, So be it that you have not shouldered up Out of a grave—for I'll have nothing human— And have free hands, a friendly trick of speech, I welcome you. Come, sit beside the fire. What matter if your head's below your arms Or you've a horse's tail to whip your flank, Feathers instead of hair, that's but a straw, Come, share what bread and meat is in the house, And stretch your heels and warm them in the ashes. And after that, let's share and share alike And curse all men and women. Come in, come in. What, is there no one there? (*turning from the door*)

(*TEIGUE lifts one arm slowly and points toward the door and begins moving backwards. SHEMUS turns, he also sees something and begins moving backward. MARY does the same. A man dressed as an Eastern merchant comes in carrying a small carpet. He unrolls it and sits cross-legged at one end of it. Another man dressed in the same way follows, and sits at the other end. This is done slowly and deliberately. When they are seated they take money out of embroidered purses at their girdles and begin arranging it on the carpet*)

TEIGUE. You speak to them.

SHEMUS. No, you.

TEIGUE. 'Twas you that called them.

(cena 1, p.74-75)

Os dois diabos que chegam à vila, saídos da escura floresta, estão travestidos de mercadores, não se identificando imediatamente como demônios. Pelo contrário, são totalmente diferentes do que Shemus estava esperando, o que faz o personagem sentir-se um pouco decepcionado ao ver os dois homens, aparentemente simples, e não figuras grotescas, emergirem da floresta como homens que se apresentam apenas com feições de meros mercadores.

O personagem, ao chamar pelos demônios, esperava um ser meio humano, meio animal, mas que, independentemente de sua forma, seria bem acolhido, por ser a sua salvação diante do caos. Porém, Shemus acolhe bem os dois mercadores, já que eles carregam algo fundamental para o personagem: dinheiro. Dá-lhes, como “presente” de boas vindas, o resto de comida que tinham. Importante, porém, destacar que Shemus, ao chamar por demônios, não busca com isso apaziguar a fome da vila, ele quer acabar com sua própria fome. Os outros não importam. Shemus pode ser considerado como a representação simbólica do que acontecia, de maneira generalizada, com essa pequena vila da Irlanda. Pessoas gananciosas que só pensam em si, destruindo os preceitos básicos de comunidade, corrompendo os seus valores morais e suas virtudes.

Os dois mercadores, ao se apresentarem, deixam evidenciado, em suas falas, que estão ali em nome de um mestre maior, que lida com valores, vendendo e comprando coisas: “PRIMEIRO MERCADOR. Nos viajamos pelo mestre de todos os mercadores” (CENA 1, (p. 74)).²⁰⁶ Porém, com o transcorrer do discurso dos dois personagens

SHEMUS. (*coming nearer*)

I'd make so bold, if you would pardon it,
To ask if there's a thing you'd have of us.
Although we are but poor people, if there is,
Why, if there is--

FIRST MERCHANT. We've travelled a long road,
For we are merchants that must tramp the world,
And now we look for supper and a fire
And a safe corner to count money in.

SHEMUS. I thought you were but that's no matter now—(...)

(cena 1, p.11-12)

²⁰⁶ “FIRST MERCHANT. We travel for the Master of all merchants” (CENA 1, (p. 12).

maléficos, eles vão sutilmente deixando transparecer sua face real, desvestindo-se de sua face humana.

O fogo que os diabos/mercadores tanto urgem quando chegam à casa de Shemus permite que Mary reconheça, antes de todos os aldeões, a real face dos dois homens. Nos contos de fadas Celtas, era comum o fogo representar o mal, a fonte de emanção das criaturas doentias que desvirtuavam os homens de seus caminhos honrados pelos deuses. O próprio Yeats, como apontara Martin (1986), acreditava que o fogo era o símbolo maior das forças maléficas, a representação da destruição.

Mary é uma cristã, ela reconhece os demônios e sabe com quem está lidando, testa as intenções dos “homens” pedindo que eles distribuam o dinheiro que possuem com os pobres, mas tem como resposta: “PRIMEIRO MERCADOR. Se nos soubermos onde encontrar pobres que mereçam” ²⁰⁷ (CENA 1, p.76) , ou seja, para os diabos o problema não são eles, é o povo corrompido. Os aldeões, aparentemente, não merecem que algo lhes seja dado “de graça”, nem mesmo pelos demônios.

MARY. Chamar demônios?
Chamar aqui para dentro os demônios da floresta?
(...)
MARY. Destruidores de almas, Deus há de destruí-los bem cedo.
Acabarão secos como folhas secas,
E pregados como morcegos às portas de Deus.
SEGUNDO MERCADOR.
Pragueja quanto quiseres, o sonho dos santos será verdade.²⁰⁸

(CENA 1, p. 78)

No transcorrer da ação, fica claro que a falta de crença, o depreciar social, a corrupção interna do povo e a degeneração que os dois diabos/mercadores representam,

²⁰⁷ “FIRST MERCHANT. If we knew how to find deserving poor”(CENA 1, p.13)

²⁰⁸MARY. Is it call devils?
Call devils from the wood, call them in here?
(...)
MARY. Destroyers of souls, God will destroy you quickly.
You shall at last dry like dry leaves and hang
Nailed like dead vermin to the doors of God.
SECOND MERCHANT.
Curse to your fill, for saints will have their dreams
(CENA 1, p. 9)

já pré-existem à chegada deles à vila. A sombra de seres maléficos que assustam a todos vem de tempos anteriores à sua chegada. Não foram eles que trouxeram o caos e o mal à vila. Pelo contrário, a situação caótica enfrentada pelos aldeões já havia se instalado quando os dois demônios apareceram. Afinal, a fome, a miséria e a seca parecem ser frutos da falta de sentimentos virtuosos que unam a comunidade.

Não é apenas isso, os aldeões estão vivendo em um mundo sem fantasia, a realidade agora impera nas terras da vila. A inocência, que antes era regida pelos deuses, dissipou-se quando os homens os esqueceram. As terras oníricas das entidades pré-cristãs foram esquecidas, do mesmo jeito que o castelo de Cathleen nas florestas escuras. O mal viu nessa oportunidade uma maneira de ganhar espaço nos corações dos homens que estão desprotegidos das divindades que os defendiam dos seres maléficos.

Ao esquecerem seus heróis e deuses míticos, ao deixarem que o mal circule livremente por suas fronteiras, os homens fazem a mãe-terra esquecer quem ela é, causando a aparição da fome e dos demônios que destroem o desejo de reparação nos próprios homens, o que só será restabelecido com a ascensão de Cathleen como heroína e com a tentativa de restauração das antigas virtudes. O que vale para esses aldeões irlandeses não é mais a subjetividade, a essência das coisas que Aleel representa, nem a ancestralidade, mas o valor, o ouro, o possuir.

Com isso, o mal que atinge os aldeões não é externo, os diabos são a corporeificação de um sentimento interno de cada campônio. Sendo assim, podemos dizer também que os diabos, figuras do mal, saídos da floresta, são alegorias para mostrar, de maneira física, o que se passa dentro do coração de cada homem. É o lado grotesco que os seres humanos escondem na face mais obscura da sua alma, como defende Paulson (2007) e Jeha (2009). Nesse jogo de espelhos subjetivos, a floresta representa mais que um limite, é o nascedouro do maligno.

Os dois mercadores/diabos, como bons comerciantes, oferecem ao povo vantagens incríveis para tirá-los daquela situação miserável. Desesperado, o povo aceita. Ao fazerem a oferta de ouro por almas, os aldeões pensam que, afinal, aquilo parece ser uma boa proposta para eles, pois, entregariam algo que aparentemente possuem, mas não vêem, nem sabem se realmente existe, e que não podem utilizar, por

uma coisa mais valiosa e palpável, como o ouro. Afinal, como bem define um dos diabos/mercadores, a alma é “uma coisa esvoaçante” (CENA1, p. 77)²⁰⁹

A ganância dos aldeões pelo dinheiro fica latente em dois momentos simbólicos da peça. O primeiro é quando Cathleen doa a Shemus e Teigue, na Cena 1, tudo que ela tem consigo naquele momento, inclusive sua bolsa, mas os dois pedem mais. Não agradecem por aquilo que a personagem lhes doa.

[Cathleen](*Ela dá-lhe o dinheiro.*)

TEIG. Formosa senhora, dê-me alguma coisa também

Caí há pouco por fraqueza de fome e sede,
E fiquei estirado na soleira como um tronco.

CATHLEEN. Dei a todos tudo o que tinha.

Olha , minha bolsa está vazia.

O dia inteiro encontrei homens e mulheres,

E eles ficaram com o resto.

Mas toma a bolsa, as fivelas são de prata talvez valham alguma coisa

E se amanhã fores a minha casa,

Receberás a quantia em dobro.

[...]

MARY. Não agradeceste à senhora.

SHEMUS. Agradecer a ela

Alguns vintes e uma pratinha?

TEIGE. Ou essa bolsa vazia?

SHEMUS. Por que agradecer,

Isso ou dobro que ela prometeu,

Com pão e carne e toda espécie de comida,

Por um preço tão alto como se nunca se viu antes

E subindo dia a dia?

MARY. Ficamos com tudo o que ela possuía,

Esvaziou a bolsa em nossa frente

(CENA 1, p.70-71) ²¹⁰

²⁰⁹ “a vaporous thing” (CENA1, p. 13)

²¹⁰ [Cathleen](She gives money.)

TEIG. Beautiful lady, give me something too;

I fell but now, being weak with hunger and thirst,

And lay upon the threshold like a log.

CATHLEEN. I gave for all and that was all I had.

Look, my purse is empty. I have passed

By starving men and women all this day,

And they have had the rest; but take the purse,

The silver clasps on't may be worth a trifle.

But if you'll come to-morrow to my house

You shall have twice the sum.

[...]

MARY. You never thanked her ladyship.

SHEMUS. Thank her,

For seven halfpence and a silver bit?

Na Cena 5, após Cathleen ter entregue sua alma para os demônios tentando a salvação de todos os aldeões, o que se mostra não é o sentimento de gratidão com o ato de Cathleen, pelo contrário. Uma aldeã mostra a ganância social que toma conta daquela vila, ao perguntar “E ela vai dar dinheiro suficiente para manter minhas crianças?” (Cena 5, p.116)²¹¹.

4. O mercado das almas

Os diabos/mercadores, espertos como se espera que sejam, não tardam em querer tirar o máximo de proveito da situação e, com isso, orquestram na vila um verdadeiro mercado de almas para atender, aparentemente, as “necessidades”, do povo. Eles dão aos homens coisas que os permitem desfrutar dos desejos materiais da vida. Porém, na realidade, estão enchendo a bolsa do “mestre de todos os mercadores” (CENA1, p.75) (em nossa leitura, defendemos que é o demônio “chefe”, se assim podemos chamar, o Senhor dos diabos).

A maneira como esse “mercado de almas” toma forma remete-nos a duas coisas: às feiras livres medievais, que, segundo relatos de historiadores, reuniam diversas pessoas, sendo um momento importante para a vida nas vilas, já que, tornavam-se uma forma de festividade local; por outro lado, o “mercado das almas”, em *The Countess Cathleen*, parece mimetizar um grande julgamento, no qual os diabos exercem a função de juízes, proferindo sentenças ao povo pelos seus crimes, leia-se pecados.

TEIG. But for this empty purse?
 SHEMUS. What's that for thanks,
 Or what's the double of it that she promised?
 With bread and flesh and every sort of food
 Up to a price no man has heard the like of
 And rising every day.
 MARY. We have all she had;
 She emptied out the purse before our eyes.
 (CENA 1, p.8)

²¹¹ “And will she give enough to keep my children”? (Cena 5, p.38)

Por conta disso, a cena cinco mostra a agonia de um mercado que tem um propósito único: a venda de almas. É o ápice da podridão irlandesa, uma negociata na qual os aldeões se desfazem do seu lado sublime, submetendo-se ao comércio doentio dos demônios. A alma, tão valorizados por Cathleen, torna-se mercadoria nas mãos dos aldeões e os diabos que se põem a barganhar em meio a gritos, como se o mundo aderisse ao lado profano da vida.

Para chamar atenção dos aldeões, os diabos/mercadores oferecem diversas vantagens para que os homens aceitem o que eles estão promovendo (trocar a alma por ouro). Porém, os dois demônios sabem o que cada aldeão realmente deseja, estão atentos ao que corrompe a alma de cada um, conhecendo o que se passa mais intimamente no coração de cada ser humano, pois avaliam os segredos mais obscuros que os campônios mantêm.

A ânsia de cada aldeão pelo dinheiro vai além da vontade de sanar a própria fome, eles deixam de lado a barriga para pensarem apenas no dinheiro.

PRIMEIRO MERCADOR. Alguns vendem porque o ouro reluz
 Outro porque os apavora o sepulcro
 E outros ainda porque seus vizinhos as venderam antes,
 Ou por sentirem uma espécie de alegria
 Em abandonar toda esperança em perder a alegria
 Em cessar toda resistência, enfim
 Em abrir os braços as chamas eternas,
 Em lançar-se de velas enfunadas ao vento
 É o que fariam todos- Cheios de alegria da perdição
 Se a senhora não tivesse mais o seu ouro.²¹²

(CENA 3, p. 97-98)

Para que os homens possam realizar seus sonhos, além de acabar com a fome dos aldeões, os diabos resolvem pagar um “bom preço” pelo que eles consideram um

²¹²FIRST MERCHANT. Some sell because the money gleams, and some
 Because they are in terror of the grave,
 And some because their neighbours sold before,
 And some because there is a kind of joy
 In casting hope away, in losing joy,
 In ceasing all resistance, in at last
 Opening one's arms to the eternal flames,
 In casting all sails out upon the wind;
 To this--full of the gaiety of the lost--
 Would all folk hurry if your gold were gone
 (CENA 3, p. 26)

“valor devido”, ficando claro, nas negociações, que os aldeões terão que abrir mão apenas de sua “alma”.

PRIMEIRO MERCADOR. Tereis apenas que ir anunciar em cada encruzilhada,
E à porta de cada casa,
Que compramos almas de homens, pagamos preço tão alto,
Que todos poderão viver com conforto e alegria até a fome acabar
Pois somos todos cristãos.²¹³

(CENA 1, p.78)

O diabo, no diálogo acima citado, deixa latente sua ironia quando se declaram como “cristãos”, homens tementes a Deus. Devemos lembrar as antigas lendas bíblicas em que os demônios teriam sido, em um passado milenar, anjos feitos pelo Criador, mas que caíram no inferno tomados pela ganância do poder, restando-lhes apenas o abissal como terra para reinar. Ou seja, eles, diabos, não estão totalmente errados em se auto-denominarem como Cristão, já que em sua essência foram figuras moldadas por Deus.

Em *The Countess Cathleen*, os diabos não se lançam atrás dos homens, tentando-os. Eles esperam que os aldeões venham até eles, pois a alma, quando é entregue de bom grado, tem mais valor para o “senhor de todos os mercadores”, o que deixa sugerido o uso da não violência por parte dos demônios. Espertos como são, eles lançam apenas as sementes da discórdia para recolherem os frutos de seus atos.

Assim, as almas só poderiam ser tomadas por um desejo voluntário de entrega de cada indivíduo, tal como aconteceu com Cathleen, que deixará sua alma ser tomada pelos demônios por vontade própria, em sinal de sacrifício.

Desejando que seus planos façam sucesso, os diabos “tentam” indiretamente os moradores, pedindo que Shemus e Teigue saiam pela vila anunciando as boas novas, junto com um saco cheio de ouro, pois isso seria uma isca fácil para atrair aqueles homens que estão famintos e buscam algo que os ajude.

SHEMUS. Não posso esperar. Estou correndo para dar

²¹³ FIRST MERCHANT. You've but to cry aloud at every cross-road,

At every house door, that we buy men's souls,

And give so good a price that all may live
In mirth and comfort till the famine's done,
Because we are Christian men.

(CENA 1, p.14)

Ao mundo a melhor boa-nova destes últimos mil anos.
 (...)
 SHEMUS. "Dinheiro por uma alma, dinheirinho amarelo.
 Dinheiro por uma alma, dinheiro, dinheirinho"²¹⁴

(CENA 2, p.87-88)

Os aldeões, que, ao começo do “mercado das almas”, temem negociar com os mercadores (que ainda não tiveram sua face demoníaca revelada), logo cedem às tentações:

SEGUNDO MERCADOR.
 Desde que começou a secam
 Eles vagueiam em grupos, como folhas de outono
 Tocadas por ventos melancólicos.
 Vamos aos negócios.
 PRIMEIRO MERCADOR. Quem quer negociar conosco?
 SHEMUS. Tirando uns quatro ou cinco, os outros, meu senhor
 Estão abatidos por causa da falta de comida.
 Mas eis aqui um que está disposto.
 Os outros com o tempo, tomarão coragem.²¹⁵

(CENA 5, p.106-107)

Os aldeões, ao verem o ouro, ficam maravilhados com a cor, relacionam o metal ao brilho do sol, e pensam no que aquilo pode comprar:

(*Um grupo de Camponeses passando.*)
 PRIMEIRO CAMPONÊS. Já vi prata e cobre, mas nunca vi ouro.
 SEGUNDO CAMPONÊS. O ouro é amarelo e brilha.
 PRIMEIRO CAMPONÊS. É bonito.
 É a coisa mais bonita sob o sol; foi o que me disseram.
 TERCEIRO CAMPONÊS. Já vi ouro demais.
 QUARTO CAMPONÊS. Não acho que seja tão bonito assim.
 PRIMEIRO CAMPONÊS. Mas uma moeda de ouro não bilha como o sol?
 Foi o que meu pai disse- que conheceu melhores dias- quando eu era pequeno

²¹⁴ SHEMUS. I am running to the world with the best news
 That has been brought it for a thousand years.
 (...)
 SHEMUS. "There's money for a soul, sweet yellow money.
 There's money for men's souls, good money, money.
 (CENA 2, p.19)

²¹⁵ SECOND MERCHANT.
 Since the drought came they drift about in a throng,
 Like autumn leaves blown by the dreary winds.
 Come, deal--come, deal.
 FIRST MERCHANT. Who will come deal with us?
 SHEMUS. They are out of spirit, Sir, with lack of food,
 Save four or five. Here, sir, is one of these;
 The others will gain courage in good time.
 (CENA 5, p.30)

Brilhando alto, alto, como o Sol, redondo e brilhando, ele me disse.
 SEGUNDO CAMPONÊS. Não há nada no mundo que o outro não compre
 PRIMEIRO CAMPONÊS. Eles têm sacos e sacos de ouro.²¹⁶

(CENA 4, p. 101-102)

É importante observar que o simbolismo do ouro, segundo Chevalier (2012), desdobra-se em duas facetas completamente opostas. Primeiro, o ouro é um dos símbolos solares, associado à figura de Cristo, tanto que em uma de suas representações mais difundidas, é retratado com cabelos louros dourados. O ouro pode ainda ser, de acordo com Chevalier (2012) e Cirlot (1990), o símbolo da superioridade, a imagem da inteligência, a luz da emanção do poder divino. Tudo que é tocado pelo ouro reluzem sua qualidade. Em oposição, o ouro pode representar a degradação, tanto espiritual quanto estética. É a exaltação impura dos desejos.

A alma de cada aldeão da peça tem um determinado valor, dependendo de suas ações na terra. Cathleen, por exemplo, tem uma alma pura, inocente, cristalina, praticamente imaculada, comparada apenas à alma da Virgem Maria em santidade e “valor”. Dessa maneira, a alma da personagem vale algo inestimado quando comparada com as dos demais. Além disso, os diabos sabem quem realmente Cathleen representa: a sua ancestralidade e o valor da Condessa para o país.

Para os diabos, a conta aplicada para os demais aldeões é bem simples, quanto mais pecados, menos valerá a alma. Aliás, na peça, o principal “pecado” cometido pelos aldeões é o afastamento das figuras divinas que os protegiam, tanto do Deus cristão,

²¹⁶ (*A group Of PEASANTS Pass.*)

FIRST PEASANT. I have seen silver and copper, but not gold.

SECOND PEASANT. It's yellow and it shines.

FIRST PEASANT. It's beautiful.

The most beautiful thing under the sun, That's what I've heard.

THIRD PEASANT. I have seen gold enough.

FOURTH PEASANT. I would not say that it's so beautiful.

FIRST PEASANT. But doesn't a gold piece glitter like the sun?

That's what my father, who'd seen better days,

Told me when I was but a little boy--

So high--so high, it's shining like the sun,

Round and shining, that is what he said.

SECOND PEASANT. There's nothing in the world it cannot buy,

FIRST PEASANT. They've bags and bags of it

(CENA 4, p. 29)

como dos deuses pagãos, causando a morte do mundo onírico Celta. Isso teria permitido que os homens passassem a orquestrar ações auto-degenerativas, vivendo em um mundo dessacralizado.

Os diabos, para saberem avaliar o preço da alma de cada aldeão, reviraram um grande livro em busca dos pecados de cada indivíduo. Mesmo que esses pecados clamados pelos diabos aludem àqueles contidos nos Dez Mandamentos (do Antigo Testamento bíblico), como “Não roubar” e “Não cobiçar a mulher do próximo”, as perversões apontadas pelos demônios são, principalmente, contra a comunidade e os princípios básicos que regiam o país.

Assim que a notícia da venda de almas se espalha pela vila, as pessoas se aglomeram junto aos diabos em clima de festa. Um dos primeiros a se apresentar aos diabos é um velho chamado John Maher, que merece “apenas” 200 coroas por sua alma, mesmo que “Os anjos achem que ele está salvo” (CENA 5, p.107)²¹⁷. Cego pela ganância, o velho pede mais, mas os demônios não podem seguir à frente com o pedido do homem, pois, há algo escondido no coração do ancião que o torna um pecador “grandioso”:

PRIMEIRO MERCADOR

Há mais uma coisa escrita aqui- “Frequentemente, à noite,
O pavor de ficar pobre o mantém acordado,
E ele fica pensando,
De quem poderá roubar sem qualquer perigo”²¹⁸

(CENA 5, p. 107)

Uma aldeã, jovem e bonita, tenta também vender sua alma, mas antes precisa passar pelo crivo do julgamento dos dois demônios. E a ação se dá nos seguintes termos:

PRIMEIRO MERCADOR (Lendo no livro)

" Meiga, bonita, ainda jovem"—nem tanto, creio eu.

²¹⁷ “the angels think him safe” (CENA 5, p.31)

²¹⁸ FIRST MERCHANT.

There is something more writ here--"often at night
He is wakeful from a dread of growing poor,
And thereon wonders if there's any man
That he could rob in safety."
(CENA 5, p. 31)

“Não há duvida de que o homem com quem é casada
 Nada sabe a respeito do que está escondido
 Dentro de um pote, entre a ampulheta e o vidro de pimenta”
 MULHER. Que livro de calúnias.
 PRIMEIRO MERCADOR. "Nem que quando ele está fora,
 Na feira de cavalos, a mão que escreveu o que está escondido
 Bate três vezes na vidraça”²¹⁹

(CENA 5, p. 108)

A beleza, por si só, de acordo com os demônios, seria motivo suficiente para o pecado. A mulher ainda não pecou, mas, por ser bela, ela já está condenada, por isso o valor de sua alma será reduzido. A fala do primeiro mercador ecoa os velhos valores morais que a mulher representa socialmente na Irlanda de seu tempo.

A mulher, segundo Cirlot (1990), carrega consigo três facetas simbólicas. Podendo ser representada como uma mãe, que é a própria terra, ou seja, aquela que dá frutos. É uma “entidade” que desperta o amor, associando-se à deusa grega Afrodite, devido ao transbordar de emoções que ela desperta. Além disso, a figura feminina pode ser vista como um monstro. Sendo assim, a mulher bela representaria o pecado físico, o desejo que levaria o homem a cair.

A sociedade irlandesa, ao final do século XIX, quando a peça foi escrita, remoía-se em amarras sexuais, que apertariam a Irlanda mais vigorosamente após a independência do país. Os irlandeses caminhavam por uma quase-ditadura Católica, que abafava a figura da mulher, fazendo dela um ser pecaminoso que precisaria ser reprimido.

A bela jovem, da faminta vila ficcional de Yeats, tendia a ser enquadrada na seguinte lógica, de acordo com o pensamento dos diabos: por ser bela, ela cometeria “erros” pela sua beleza, pois era o símbolo do pecado, da carne, que levaria os homens a cair diante de sua beleza. Por isso, a sua alma valeria menos que a dos demais aldeões.

²¹⁹ FIRST MERCHANT (reading in book)

"Soft, handsome, and still young "--not much, I think."

It's certain that the man she's married to

Knows nothing of what's hidden in the jar

Between the hour-glass and the pepper-pot."

THE WOMAN. The scandalous book.

FIRST MERCHANT. "Nor how when he's away

At the horse fair the hand that wrote what's hid

Will tap three times upon the window-pane." (CENA 5, p. 31)

Teigue, intentando vender sua alma o mais rápido possível para os demônios, exclama: “(...) Talvez não exista alma alguma.” (CENA 1, p. 77)²²⁰, o que torna a venda de sua alma mais simples, porque ele não tem apego, logo, qualquer coisa que receber em troca será válido, como o personagem diz “TEIGUE . Eu negociarei a minha. Por que morrer de fome pelo que pode não ser nada?”²²¹(CENA 1, p. 77) O mesmo processo se dá com Shemus,

SHEMUS. Que importa!
Prefiro entregar-me a mãos que podem pagar por dinheiro
Do que a mão que só nos deram fome.²²²

(CENA2, p.74)

Como para esses personagens a alma não existe, a vida pós-morte é apenas um sonho daqueles que ainda têm alguma crença em um mundo elevado. Shemus e Teigue estão buscando uma vida imediatista, tentando sobreviver pela carne, o espírito não precisa ser alimentado. Dessa maneira, eles buscam não uma salvação celestial, querem ajuda urgente, independentemente de onde vier, para o agora.

SHEMUS. Não a nós! Não a nós! Pois a alma se é que existe-
Só serve para privar de alegrias a carne.
Vou beber e me divertir-me.²²³

(CENA 2, p.87)

Porém, nem todos os aldeões se submetem ao sistema mercantilista dos homens. Mary resiste bravamente ao comércio, o que lhe custa a vida. A personagem representa tudo o que o seu marido e filho não são, uma mulher crente em relação à figura de Deus,

²²⁰ “(...) maybe there's no soul at all.” (CENA 1, p. 12)

²²¹ “TEIGUE. I’ll barter mine. Why should we starve for what may be but nothing?” ((CENA 1, p. 13)

²²² SHEMUS. And if there is,
I’d rather trust myself into the hands
That can pay money down than to the hands
That have but shaken famine from the bag
(CENA2, p.19)

²²³ SHEMUS. Not we! not we! For souls--if there are souls—
But keep the flesh out of its merriment.
I shall be drunk and merry
(CENA 2, p.21)

que reconhece a face doentia dos mercadores. Mary recusa-se a aceitar a presença dos demônios em sua casa, ou de cozinhar para eles, o que acaba resultando em punições para a personagem.

MARY. Chamar demônios?
 Chamar aqui para dentro os demônios da floresta?
 SHEMUS. Queres então enfrentar-me
 E dizer-me quem ou ao que devo dar as boas vindas?
(Ele lhe dá uma bofetada.)
 Isso é para te ensinar quem manda aqui.²²⁴

(CENA 1, p.73)

Mary, durante toda a peça, parece acuada pelo medo, e só tem consigo sua fé, porém, isso não diminui sua importância. Na verdade, a matriarca da família Rua pode ser vista como um espelho realista de Cathleen. Se a Condessa vive em uma terra de fantasia rodeada pelos mitos pagãos Celtas, longe dos perigos e da fome, Mary é o inverso, a personagem é pobre e desprotegida que nada tem consigo os deuses mitológicos, exceto a sua fé cristã.

A matriarca dos Rua, sofre com a violência e as dores físicas causadas pelo seu marido, Shemus, e pela fome, enfrenta as incertezas e as dificuldades de uma vida miserável. Podemos ainda pensar em Mary como uma representação da própria Virgem Maria, devido à clara ligação que com esta mantém, pelo nome e pela fé que carrega consigo.

Morta pela fome com lábios verdes, por ter comido ervas em consequência de recusar-se a vender sua alma, Mary dá aos aldeões o exemplo da perseverança, uma alternativa a seguir, uma maneira de manter as virtudes pessoais intactas, mesmo que isso representasse sua morte. Aliás, sua morte é simples, mas sua representação, e significado, são grandiosos. A personagem parece, a sua maneira, carregar a mesma bondade e inocência de Cathleen. Porém, de uma forma menos apoteótica, porque ela

²²⁴ MARY. Is it call devils?
 Call devils from the wood, call them in here?
 SHEMUS. So you'd stand up against me, and you'd say
 Who or what I am to welcome here.
(He hits her.)
 That is to show who's master.
 (CENA 1, p.10)

não tem, aparentemente, ligação com os seres oníricos do mundo Celta. Ao fim, Mary pode ser vista como a face cristã de Cathleen que, em vez da ação, aceita sacrificar-se em favor das ideias da fé.

Aleel é outro personagem que tenta vender sua alma, mas é impedido de o fazer, pois, a mesma está “ligada” a Cathleen.

ALEEL. Aqui tem minha alma, pois estou cansado dela.
É de graça.
SHEMUS. De graça?
Como podes vender de graça tua alma?
Eu não daria ouvidos a essa loucura;
Seu amor pela Condessa Cathleen o enlouqueceu.
Ele nem sabe o que está dizendo.
ALEEL. As provações que tem passado a Condessa Cathleen,
A tristeza de seu rosto fatigado,
As angústias de seus olhos perturbaram-me o espírito
Mas ainda assim, quero entregar-lhes minha alma.
PRIMEIRO MERCADOR. Não podemos aceitar tua alma, pois pertence a ela.²²⁵

(CENA 3,p. 98)

O bardo, porém, diferente dos outros aldeões, é um ser que tem conexão com o mundo ancestral dos Celtas, alguém que acredita na força dos deuses, mas intenta submeter-se ao sistema maledicente dos demônios por um desejo de sacrifício em nome do amor. Aleel quer que sua alma seja tomada para que Cathleen não sofra com a morte, porém, não pode fazer isso, porque ama a Condessa.

Aleel e Mary se parecem, quando comparamos seus atos de entrega. Os dois personagens desejam se sacrificar por aquilo em que acreditam, cada um do seu jeito. Mary morre por amor ao seu Deus cristão, já que ela é devota do catolicismo. Ela

²²⁵ ALEEL. Here, take my soul, for I am tired of it.

I do not ask a price.

SHEMUS. Not ask a price?

How can you sell your soul without a price?

I would not listen to his broken wits;

His love for Countess Cathleen has so crazed him

He hardly understands what he is saying.

ALEEL. The trouble that has come on Countess Cathleen,

The sorrow that is in her wasted face,

The burden in her eyes, have broke my wits,

And yet I know I'd have you take my soul.

FIRST MERCHANT. We cannot take your soul, for it is hers.

(CENA 3,p. 32)

sacrifica sua materialidade para que sua alma continue imaculada e possa algum dia ser recebida nos reinos do céu, já Aleel deseja que a sua alma seja tomada pelos diabos para que Cathleen seja salva.

Enquanto isso, o mercado de almas continua seu comércio de compras e vendas. Porém, na cena 5, uma senhora põe-se a barganhar por sua alma junto aos demônios para que eles lhe paguem o valor correto pelo que ela está dando:

VELHA. Deus o abençoe, senhor.
(*Ela grita.*)
Oh, uma dor me transpassou o corpo!
PRIMEIRO MERCADOR. Este nome é como fogo para almas danadas.²²⁶

(CENA 5, p. 111)

A reação da senhora, ao pronunciar o nome de Deus, sentindo dor e gritando, parece acordar aqueles que estão a sua volta, assustando-os. Não é um susto qualquer, o urro da mulher desperta o coração dos aldeões para o que realmente está acontecendo, como se estivessem esse tempo todo em um estado de inércia ou hipnotizados. Os homens mudam de ideia, arrependendo-se, e desejam ter suas almas novamente, o que, obviamente, os diabos não consentirão. Por isso, Cathleen precisa interferir e doar sua alma pela alma dos outros.

5. Fome: Ficção e Realidade

A fome é o epicentro da peça, mesmo o enredo rondando a figura de Cathleen, tudo emana desse evento, desde a permissão dada por Shemus para que os dois demônios entrem em sua casa e comam das migalhas de comida que restam; assim como a morte de Mary; o mercado de almas; ou a vontade de Cathleen em se tornar heroína, revigorando o passado Celta, como seu sacrificio. Tudo é resultado da escassez de alimentos que contamina a vida dos aldeões.

²²⁶ OLD WOMAN. God bless you, Sir.

(*She screams.*)

Oh, sir, a pain went through me!

FIRST MERCHANT. That name is like a fire to all damned souls (CENA 5, p. 33)

Na história da humanidade, a fome fez comunidades declinarem a estágios primitivos de comportamento, mostrando que a falta de alimentos é uma força destruidora, tanto em um nível físico, quanto moral. Porém, a fome em *The Countess Cathleen* alarga-se para estágios além dos limites físicos, é uma maneira de representar subjetivamente a falta de sentimentos puros, sublimes, que eram a base da sociedade Celta, antevista pela nostalgia Romântica, ou seja, a fome na peça é a representação da morte de um tempo ancestral dos deuses, como se os demônios não tivessem suas origens nas profundezas do inferno, mas no coração dos homens.

Contudo, em *The Countess Cathleen*, a fome representa mais do que o declínio físico do corpo humano, ou a morte de tempos ancestrais, dos quais Cathleen é guardiã. A fome na trama também oferece sinais sócio-históricos de uma Irlanda que foi abatida pela penúria e pela miséria. Os personagens da peça enfrentam tragédias pessoais que refletem a condição social da nação irlandesa.

A fome na trama ficcional de Yeats mimetiza as ações de comunidades irlandesas que se viram destroçadas pela miséria, levando os indivíduos a devorarem, simbolicamente, suas crenças morais. Os corpos dos aldeões irlandeses, que urgiam por alimentos, produzem no enredo de *The Countess Cathleen* contornos políticos ideais, pois a peça retrata, através de pequenos detalhes, o cotidiano do país assolado pela fome, criticando especialmente os ingleses e grupos religiosos que vagavam pela Irlanda, “comprando” a alma de um povo já corrompido por dentro.

As falas simbólicas se multiplicam por todo o enredo tecido por Yeats. Porém, quando pensamos na fome, e o que isso representou em profundidade, um fala de Teigue nos chama atenção:

TEIGUE. Dizem que, agora, com a fome há nada
As sepulturas estão andando.²²⁷

(CENA 1, p.66 (grifo nosso))

A fala de Teigue revela muito mais do que ela informa, deixa-nos ver duas Irlanda(s), uma verídica e outra fictícia. Na Irlanda “real” (fora da peça) durante a

²²⁷ TEIGUE. They say that now the land is famine struck

The graves are walking

(CENA 1, p.5(grifo nosso))

Grande Fome, era comum, segundo os relatos dos viajantes ingleses e dos historiadores, pessoas estarem em estados cadavéricos à beira da estrada. As mães carregavam seus filhos mortos em estados avançado de decomposição, como ficou mimetizado em um dos romances mais importantes da pós-fome, *The Black Prophet*, de William Carleton, em 1846, que serviu de inspiração para Yeats escrever *The Countess Cathleen*.

As feições das pessoas eram macilentas, seus olhos, selvagens e vazios, e sua marcha fraca e vacilante. Passasse pelos campos, e você era recebido por pequenos grupos que carregavam o lar sobre os seus ombros, e que, com dificuldade, um caixão, ou talvez dois. As estradas estavam literalmente pretos com funerais, e, conforme você passasse de paróquia em paróquia, a morte - sinos ressoavam, em tom lento mas lúgubre, o triunfo sombrio que a peste estava alcançando sobre a face do nosso país devotado - um país que a cada sucessivo dia preenchia-se com desolação mais escura e luto mais profundo (p. 126).²²⁸

Além disso, a fala de Teigue lembra o cenário de trevas e caos que Burritt (S/A) descreveu ao percorrer a Irlanda, quando ele viu “sepulturas humanas” ambulantes no país. Mesmo já tendo citado a passagem abaixo, achamos prudente reproduzi-la novamente:

[...] Três esqueletos respirando, variando de dois a três metros de altura e *completamente nus*. E esses seres humanos estavam vivos! Se eles estivessem mortos, eles não poderiam ter sido um espetáculo tão terrível, eles estavam vivos, e *mirabile dictu*, eles podem ficar de pé e até mesmo andar; mas era horrível vê-los fazer isso (p. 105, [itálico no original]).²²⁹

Os túmulos, de acordo com Chevalier (2012), são símbolos que representam muito mais que a morada de um corpo sem vida. É o abismo do ser que foi devorado pelas trevas, sendo elas passageiras, fatais, ou eternas. As covas são ainda depositórios dos desejos não realizados, dos insatisfeitos e dos amores perdidos. Dessa forma, torna-se a casa das ambições frustradas, dos dias felizes que se foram, das lutas perdidas, ou que deixaram de ser lutadas.

²²⁸ “The features of the people were gaunt, their eyes, wild and hollow, and their gait feeble and tottering. Pass through the fields, and you were met by a little groups bearing home on their shoulders, and that with difficulty, a coffin, or perhaps two of them. The roads were literally black with funeral, and, as you passed along from parish to parish, the death - bells were pealing forth, in slow but dismal tone, the gloomy triumph which pestilence was achieving over the face of our devoted country - a country that each successive day filled with darker desolation and deeper mourning” (p. 126).

²²⁹ “[...] three breathing skeletons, ranging from two to three feet in height and *entirely naked*. And these human beings were alive! If they had been dead, they could not have been such frightful spectacles, they were alive, and *mirabile dictu*, they could stand upon their feet and even walk; but it was awful to see them do it” (BUNITT, ano, p. 105, [itálico no original])

Sendo assim, os túmulos humanos andarilhos, em *The Countess Cathleen*, representam muito mais que os aldeões famintos. Eles são o símbolo para mostrar o declínio dos valores sociais de um povo morto e podre por dentro. Os aldeões esqueceram seu passado, sua origem, esqueceram a mãe terra, esqueceram Cathleen e abandonaram as lutas nacionalistas, deixaram de lado aquilo que os alimentava: suas crenças e suas histórias. Tornaram-se apenas pessoas vazias de si mesmas.

Dessa forma, os aldeões não têm apenas uma fome física, mas subjetivamente eles sentem falta de alimentos espirituais, algo que os faça maior. A fome os levou para covas feitas por eles mesmos, deixando transparecer o aspecto angustiante de uma sociedade decadente, que foi dragada e corroída pela falta de moral em um país que vive uma existência obscura, por terem desistido de batalhar pelas suas virtudes.

Os aldeões não estão apáticos apenas pela fome, mas pelos sentimentos que parecem terem sido enterrados há tempos muito anteriores à fome, vivendo uma vida de dor e sofrimento, numa existência que não oferece mais uma saída para os conflitos subjetivos e físicos.

PRIMEIRO MERCADOR. Cada dia é uma copia do outro,
E não há sinal de mudança, nem poderia mudar
Com o trigo murcho e o gado morto

(CENA 3, p.97)²³⁰

Durante o evento histórico da Grande Fome, os dias estavam se copiando, assim como as notícias que vinham da Irlanda e chegavam à Inglaterra. Os irlandeses não tinham mais o que comer. Além da batata morta, principal causadora da fome, outras pragas tomavam conta de outras plantações. O país, em 1845, não tinha mais a quem recorrer. Os ingleses já haviam fechados os olhos, acreditavam que era obra de Deus, e não deveriam intervir nos seus planos.

O trigo, símbolo de representação dupla, aglutina em si a morte e o renascimento do deus que volta à vida após sua passagem pelo reino das trevas. Porém, a renovação da vida, proporcionada pelo símbolo do trigo, evadiu-se da vila e da vida dos irlandeses mimetizados na peça de Yeats.

²³⁰FIRST MERCHANT. Day copies day
And there's no sign of change nor can it change
With the wheat withered the cattle dead.
(CENA 3, p.25)

O gado que morre é a mimetização da terra morta, que não pode mais nutrir seu povo. Em *The Countess Cathleen*, não é Deus quem está morto, ou dormindo, como vociferou Shemus, mas sim a esperança. Enquanto essa vila se mantiver no estágio auto-degenerativo, abraçando sentimentos destruidores, a fome vai se repetir, seja ela real, ou subjetiva.

Duas passagens da peça, mesmo que simbólicas, ligam-se diretamente aos acontecimentos históricos ocorridos por volta de 1845:

**SHEMUS. E quando acabar a galinha, só nos restara comer azedas,
Sabugos e dentes de leão até esverdear-nos a boca?**

(CENA 1, p. 68 (Grifo nosso))

SHEMUS. Entrai, entrai,
Sois bem vindos aqui
Aquela é minha mulher.
Ela escarnou dos meus senhores,
E recusou-se a negociar com eles
Agora está ali.
Era tão boba que nem sabia que era boba
TEIGUE. Não quis comer uma só migalha de pão
**Comprado com o dinheiro de nossos patrões,
E alimentou-se de sabugo, mato e dente-de-leão²³¹**

(CENA 5, p. 107 (Grifo nosso))

Era comum, durante a Grande a Fome, segundo Martin (2001), as pessoas que andavam a esmo, pela Irlanda, comendo o que restava no país, ou seja, a sobra de alimentos, lixo, ou o que achavam pela rua, incluindo mato, e todas as formas de ervas que podiam encontrar.

Porém, aqueles que não resistiam à espera de alimento vindo da Inglaterra, ou padeciam pela má alimentação, morriam com suas bocas verdes, principalmente a língua e os lábios, de tantas ervas e mato que tinham consumido. Isso mostrava a

²³¹ SHEMUS. **What can we do but live on sorrel and dock)**

And dandelion, till our mouths are green?

(CENA 1, p. 7(Grifo nosso))

SHEMUS. Come in, come in, you are welcome.

That is my wife. She mocked at my great masters,

And would not deal with them. Now there she is;

She does not even know she was a fool,

So great a fool she was.

TEIG. She would not eat

One crumb of bread bought with our master's money,

But lived on nettles, dock, and dandelion.

(CENA 5, p. 30(Grifo nosso))

desesperança do povo diante da situação pela qual a Irlanda passava, mas era também a saída que os irlandeses encontraram em seu desespero para tentar sanar suas necessidades.

Durante a Grande Fome, ficou muito comum as pessoas se embrenharem em uma “diáspora da fome”. Ou seja, as pessoas deixavam suas casas em busca de algo que pudesse mantê-las, de alguma forma, vivas. As cidades grandes, como Dublin ou Belfast, eram locais preferidos na hora dessa peregrinação, especialmente para aqueles que vinham do oeste da Irlanda, região mais afetada.

Boa parte dessas pessoas, porém, não resistiam à dura jornada, por estarem fracas ou profundamente debilitadas pela falta de alimento, ou por outras doenças que eclodiam junto com a Fome, como a cólera e o sarampo. Uma coisa que ficou comum entre os mortos que padeciam nas estradas, que, aliás, eram muitos, foi a boca verde causada pela alimentação baseada em mato.

Em *The Countess Cathleen*, todas as plantas que são citadas por Shemus e Teigue ganham contornos simbólicos, especialmente aquelas consumidas por Mary, que tentava resistir e não aceitar o dinheiro dos demônios. O verde que fica marcado na boca da personagem pela sua alimentação é, segundo Chevalier (2012), um símbolo com polaridade amorfa, pois é tanto a indicação do surgimento da vida através de um broto que eclode de uma raiz, ou sinal de morte sinalizado pelo mofo.

Ironicamente, Mary morre com a cor da esperança em sua boca. Porém, o verde na pele de um enfermo representa o pesadelo da vida terrena que ele enfrenta. A personagem salva sua alma das portas do inferno não aceitando o dinheiro dos demônios. Mary consegue subverter a morte, vencendo os diabos, e a fome, através do seu sacrifício, e perseverança, lutando, como já citamos, à sua maneira, pelos seus ideais e a não aceitação aos mandos materialistas.

Para os cristãos, o verde é a esperança na vida eterna pela volta do ser aos braços da mãe-primordial, ou seja, a natureza. Além disso, para os irlandeses, o verde é mais que uma cor, carrega consigo um sentimento maior: era a cor do catolicismo, a religião da nação, o espírito do país, sendo visto como a mimetização do amor pela renovação, e ainda o sinal de ressurreição do Cristo morto. Yeats colocou na boca de Mary plantas que tanto indicam a morte, a vida e o amor pelo país que queria vencer o “mal”.

As ervas comidas por Mary, por exemplo, representam as dores que a personagem sentiu, tanto fisicamente, pela fome que a consumia, como a aflição espiritual, que a levou a resistir às tentações, não sucumbindo diante da fome. Com a morte de Mary morria também a esperança de restauração pela vida terrena. Evadia-se também a vitalidade, a esperança e a perseverança para aqueles que não acreditavam em Deus, e na Irlanda. As bocas verdes dos personagens mortos são os sinais de uma vida que resistiu até quando pode, que luta pela própria sobrevivência e por um desejo incrível de se manter viva.

Quanto aos diabos que orquestram o mercado das almas, que rivalizam com Cathleen pela vida, estes podem ser lidos, alegoricamente, como os ingleses que invadiam o país, ou “os outros”, como definiu Jeha (2009). Na peça, os dois diabos/mercadores são descritos da seguinte forma: “Um homem vestido como um mercador do Leste carregando um pequeno tapete” (CENA 1, p.74)²³², o que nos remeteria diretamente à Inglaterra, que estava a leste da Irlanda, ou mesmo às cidades industrializadas que faziam fronteiras com os ingleses ao leste do país, como Dublin e Belfast, que haviam deixado as crenças morrerem, pensando apenas nos ganhos materiais.

Como figuras que representam os ingleses, os diabos se colocam como criaturas negativas, representação do colonialismo e do capitalismo inglês, que começou a tomar proporções mais fortes em busca de dinheiro e mercados. Os ingleses ansiavam expandir suas finanças após o *boom* da revolução industrial.

Além disso, os demônios também poderiam ser associados aos protestantes batistas que se lançaram em missão para o oeste da Irlanda buscando “ajudar” o povo a sair da fome. A assistência que os irlandeses famintos passaram a receber de grupos Protestantes, principalmente ingleses, que se prontificaram cooperar com a Irlanda durante a Grande Fome. Porém, os benefícios vieram por um caminho de mão dupla.

Os irlandeses pobres, em sua maioria católicos, para serem contemplados com os benefícios dos grupos religiosos ingleses, precisavam lhes dar algo em troca. Como as pessoas não tinham fisicamente, ou economicamente, o que oferecer, restava-lhes a fé e a sua crença. Sendo assim, o escambo se desenrolava da seguinte maneira: os

²³² “A man dressed as an Eastern merchant comes in carrying a small carpet” (CENA 1,p,11)

protestantes davam comida aos pobres, na maioria das vezes sopa, e estes, por sua vez, deixavam o catolicismo de lado e abraçavam a religião dos seus benfeitores. Esse movimento ficou conhecido como *souperism*.

O resultado disso foi a difusão do protestantismo, através de um verdadeiro comércio de almas e crenças, tornando-se cada vez mais difundido, conforme católicos famintos eram tentados com alimentos, medicamentos, vestes ou roupas de cama, etc., nesse esforço para convertê-los.

Os convertidos, por outro lado, ganharam o apelido de ‘*jumpers*’ (KINELLAY, 2007). Ou seja, a Grande Fome foi usada por muitos para tirarem proveito da situação, tanto na peça de Yeats isso pode ser notado, como na história do país.

Durante a Grande Fome, em 1845, a barriga faminta dos irlandeses os impediu de pegar em armas, por não terem mais forças físicas para lutarem pelo que era seu, mas a calamidade acabou virando bandeira política para movimentos nacionalistas que eclodiram no país ao final do século XIX. Os aldeões famintos *The Countess Cathleen* são o retrato um sistema predatório que alimentava o capitalismo inglês, canibalizando seus vizinhos em busca da manutenção de contratos comerciais.

Dessa forma, a fome, ao lado dos diabos, representa os inimigos da nação, aqueles que no jogo antagônico da vida vão representar o mal que se opõe ao bem que é aludido em Cathleen. A personagem, para enfrentar essa força, precisará, assim, preparar-se, pois ela deverá reverter, além do mal, os sentimentos que levam os homens a se transmutarem em covas ambulantes.

6. Cathleen e o relembrar dos deuses: a iniciação de uma heroína

Cathleen deixou a pequena vila em que se passa a ação de *The Countess Cathleen* quando ainda era jovem. Ao retornar, ela está perdida e não consegue encontrar o caminho para sua casa. O castelo que um dia foi sua morada, fazendo-a tão feliz na infância, desapareceu entre os arbustos e a floresta, temos conhecimento desse fato através das palavras dos próprios personagens. Assim, a escuridão o engoliu. Contudo, não foi apenas a sua antiga morada que desapareceu. Mesmo reconhecendo a

vila, ela não se identifica mais com o lugar, como se não fizesse mais parte do povoado. Há uma praga devorando aquele mundo por dentro, contaminando-o, e Cathleen sabe disso, [...] “Mas isso não passa de um sonho, pois o velho verme do mundo pode corroer qualquer coisa que lhe apeteça.” (CENA 1, p. 69).²³³ A Condessa não sabe o que é, mas sabe que algo espreita na escuridão e ela precisa combater.

A floresta escura e fria, que Cathleen precisa desbravar para se reencontrar com seu passado, guarda a motivação para ela combater o mal, pois é ali que o castelo perdido da personagem se encontra. A entrada da personagem no bosque é o primeiro passo de sua iniciação como heroína, correspondendo ao primeiro limiar da aventura do herói, como foi proposto por Campbell (2007) em seu esquema sobre o caminho do herói. Porém, esse cruzar de limites para um mundo doentio estabelece na personagem uma angústia gerada por pânico e medo. Afinal, as florestas guardam consigo os temores mais profundos do ser humano, segundo o próprio Yeats, de acordo com White (1972), representando simbolicamente a ligação do nosso mundo com as trevas, ou seja, é o limiar entre o mundo real e o sobrenatural. Na peça, é a fronteira com as portas do inferno, o reino dos mortos, a fonte de todo o mal da história, vomitando os demônios que tentam os aldeões da vila a venderem suas almas. Mas Cathleen precisa, inevitavelmente, perpassar por esse caminho, se quiser vencer o mal.

Outro símbolo importante para que possamos entender a caminhada de Cathleen no seu processo de redescoberta é o seu castelo, que está perdido dentro da floresta, como citamos. A antiga morada da Condessa carrega consigo duas faces importantes, uma servindo de base para que possamos entender a outra. Primeiro, temos a descrição física do lugar, que acaba por nos situar geograficamente no espaço. Ou seja, o castelo de Cathleen está em cima de uma montanha, dentro de uma floresta, em uma vila, na Irlanda.

Dessa forma, através dessas descrições geográficas que situam espacialmente o castelo de Cathleen, os primeiros traços de transcendência mítica da personagem surgem. Pois a montanha, onde se situa a morada da Condessa, revela-se como um

²³³ “[...] But that's a dream, for the old worm o' the world. Can eat its way into what place it pleases.” (CENA 1, p. 8).

símbolo de pureza, de ligação com o celeste. É lá que os deuses se unem para fazer sua morada. A forma da montanha, segundo Eliade (2012), já remete ao celeste devido a sua forma piramidal, é o toque mundano com o céu, com o divino.

A montanha, de acordo com Cirlot (1990), seria a mostra da força de Deus, sua onipotência cósmica. Cultuada desde os tempos mais primordiais, a montanha virou palco para ritos primitivos e pagãos, sendo parte do caminho para a elevação do espírito. Para os Celtas, segundo Chevalier (2012), a montanha era o símbolo de isolamento e ligação com o passado, servindo como a casa para o espírito meditar.

É nessa montanha, antiga casa dos deuses irlandeses, que o castelo da Condessa está guardado. Ou seja, a casa de Cathleen representa, dessa forma, a fortaleza que guarda a esperança de ressurgimento de uma vida passada. Pela descrição mítica que o local nos permite, fica a impressão de que a casa de Cathleen é a representação onírica, porém, terrena, das *shides*²³⁴.

Lembrando as palavras de Campbell (2007), a casa do herói é situada em uma fronteira inimaginável, quase desconhecida para o homem comum. Até mesmo o herói, por vezes, desconhece a sua morada, até ser dela lembrado. A quebra do vínculo de Cathleen com o seu castelo, com sua morada, indica o esfacelar da personagem consigo mesma, e um apagamento de sua origem, que ela precisa recuperar.

As velhas estruturas, ao sucumbirem, como ocorreu naquela vila, levaram consigo tudo que ela conhecia.

CATHLEEN. Que Deus esteja com todos aqui,
Sei que há nesses bosques uma casa,
Um velho jardim cinzento com um jardim aos fundos,
Um pomar de maçãs e canteiros de flores,
 MARY. Sim, nos conhecemos, senhora.
 É cercado de muros intransponíveis
 Como que se esconde das aflições do mundo.
 CATHLEEN. Talvez sejamos nós essa aflição, pois--
 Apesar de há uma hora vagarmos por estas florestas--
Não o encontramos. E, no entanto, eu deveria conhecer o caminho,
Tendo vivido toda a minha infância naquela casa.
 [...]
 MARY. Ainda há uma distância a percorrer,

²³⁴ Terra das fadas irlandesas.

Mas posso levá-la ao caminho trilhado por seus servos
 Quando vão ao mercado.
 Primeiro, porém, deve sentar-se e repousar um pouco,
 Porque meus pais serviram os seus pais, senhora,
 Mais tempo que os livros poderiam contar
 E se seria estranho se a senhora e os seus,
 Não fossem bem vindos aqui.²³⁵

(CENA 1, p.68-69 (Grifo nosso))

No diálogo acima grifado, entre Mary e Cathleen, fica claro, nas entrelinhas, que a perda do caminho para o castelo de Cathleen representa muito mais que um acontecimento físico, podendo ser entendido como uma alegoria para mostrar o fim de algo puro que não existe mais, um elo quebrado com o tempo de inocência. A queda de uma Irlanda infantil, de um tempo romantizado, em que a vida se desenrolava, possivelmente, em estágios anteriores ao esquecimento dos homens. Além disso, a fala de Mary revela uma ligação ancestral entre Cathleen, os aldeões e aquelas terras. Ao indicar o caminho para seu castelo, Mary se torna a primeira a amparar a Condessa na sua jornada de redescobrimto.

O sítio em que se encontra o castelo, que um dia foi o reduto dos deuses, das fadas, das *shides*, dos seres míticos e das virtudes dos Celtas, deixou de existir, evadindo-se no escuro da floresta, desaparecendo dos corações dos homens. É a representação da morte da cultura e das tradições folclóricas de uma Irlanda pré-cristã.

²³⁵CATHLEEN. God save all here. **There is a certain house,**

An old grey castle with a kitchen garden,

A cider orchard and a plot for flowers,

Somewhere among these woods.

MARY. We know it, lady.

A place that's set among impassable walls

As though world's trouble could not find it out.

CATHLEEN. It may be that we are that trouble, for we--

Although we've wandered in the wood this hour--

Have lost it too, yet I should know my way,

For I lived all my childhood in that house.

[...]

MARY. You have still some way,

But I can put you on the trodden path

Your servants take when they are marketing.

But first sit down and rest yourself awhile,

For my old fathers served your fathers, lady,

Longer than books can tell--and it were strange

If you and yours should not be welcome here

(CENA 1, p.7-8(Grifo Nosso))

Esse mundo sublime, do qual Cathleen é filha, está esquecido, o verme do mundo o devorou.

Os jardins que rodeiam o Castelo de Cathleen, com suas flores, nos remetem a um tempo paradisíaco, aos moldes daqueles que ressoam o jardim do Éden. Um mundo de sonhos onde a vida transborda em estados ainda pueris. Um lugar sublime de ordem, onde cada flor apresenta um significado próprio e a vida brota do seu jeito, criando seu próprio ritmo e cosmos, mas que também se foi. Nada disso é mais real.

OONA. Ai está sua casa, senhora.
CATHLEEN. Ah, é verdade,
E passamos por ela sem notá-la.²³⁶

(CENA 2. p.83 (Grifo nosso))

A casa perdida da Condessa é apenas um detalhe do que ficou para trás. Cathleen não reconhece mais seu lugar, o sentimento inocente que havia ali se quebrou, ficando apenas as doces lembranças de um tempo romantizado que se foi. O mal e a dor, que antes não existiam, ao menos entre aquelas terras, agora são entidades reais.

PRIMEIRO MERCADOR
Ouvimos um ruído. Demos uma busca na casa,
Mas não achamos ninguém.
CATHLEEN. Sois muito medroso.
Agora estais a salvo de quaisquer males.
Nada poderá atingir aqui
OONA (*Entrando apressadamente*)
Que Deus nos acuda! Arrombaram as portas do tesouro, e o ouro sumiu!²³⁷

(CENA 3, p.99(Grifo nosso))

²³⁶OONA. There is your own house, lady.
CATHLEEN. Why, that's true,
And we'd have passed it without noticing.
(CENA 2. p.16 (Grifo nosso))

²³⁷ FIRST PEASANT.
We heard a noise, but though we have searched the house
We have found nobody.
CATHLEEN. You are too timid.
For now you are safe from all the evil times.
There is no evil that can find you here.
OONA (*entering hurriedly*)
Ochone! Ochone! The treasure room is broken in,
The door stands open, and the gold is gone.
(CENA 3, p.27(Grifo nosso))

Durante o *Medieval Revival*, os castelos foram locais romantizados que guardavam o mundo mágico das fadas dos perigos do mundo. Diante da queda de sua fortaleza, Cathleen sabe que nada mais está seguro. O mal desconhece limites, sua casa, antes um lugar feliz, está maculada com as trevas. Era a confirmação final que Cathleen precisava para saber que seres maléficos vagam por suas terras. Se antes seu castelo foi um símbolo de segurança, em seu retorno, essa simbologia se corrompeu e a Condessa sente-se perdida pela invasão, ao saber dos acontecimentos.

A morada de Cathleen é, de fato, apenas o microcosmo para representar o que se tornou a Irlanda, um lugar irreconhecível que teve tudo tirado de si. Os demônios que assaltam a fortuna da princesa representam o materialismo, o lado feio da vida, que fez a Irlanda perder suas heranças, não materiais, mas sentimentais. O passado, seus valores e tesouros, foram roubados.

A realidade e o materialismo que emergem diante dos olhos de Cathleen desvirtuaram o seu ser e o seu mundo. Se seu nome remete a uma heroína do passado, hoje ela não lembra mais. Porém, a personagem retorna para sua terra natal, porque daquele lugar, mesmo corrompido pelo mal, emana seu poder. Sendo esse o primeiro passo para qualquer herói se reencontrar, de acordo com Propp (1984).

Cathleen coloca-se como uma ilha, uma fortaleza, tal qual seu castelo fora um dia. Ela, como os homens “virtuosamente ideais”, que se viam representados nas *morality plays*, virá a ser a mimetização física de convicções, das virtudes, da moral e dos valores grandiosos. A personagem está rodeada pela podridão da corrupção dos princípios, mas, mesmo assim, nega-se a ceder e compactuar com a falta de sentimentos nobres. Afinal, Cathleen é um modelo a ser seguido.

Desde o início de sua jornada, Cathleen, ao ver a situação caótica que toma conta da vila, tenta restaurar minimamente o equilíbrio perdido para as forças do mal. Ao saber, por exemplo, da fome que atinge a família Rua, ela doa tudo que tem consigo. A personagem não recusa o chamado, não sente medo nem fica insegura de enfrentar as circunstâncias que se põem a sua frente.

Cathleen, por fim, decide lutar contra o “destino” vivenciado por aquele povo, tentando dar aos aldeões a esperança para a restauração da vida. Porém, é importante salientar, que o manto de mártir que Cathleen usa, ao fim da ação, é tecido por Aleel.

7. Aleel e o tecer da heroína através do folclore

Cathleen, em seu caminhar para tornar-se uma heroína, vai representar a união de forças divinas, emanadas pela sua transcendência mítica, e de elementos mundanos, provenientes da própria terra que a alimenta. Como já citamos, a personagem não sabe de suas forças e nem de sua imortalidade, que vai sendo descoberta com o avanço da ação. Nessa jornada pessoal de transformação, Cathleen é submetida a provações durante a ação da peça, por isso necessita de ajuda em sua trajetória.

Durante o curso da peça, Aleel assume o papel do arauto que guia Cathleen até a sua apoteose, fazendo-a lembrar quem verdadeiramente foi, e mais, mostrando à personagem quais caminhos seguir. Devemos aqui citar Campbell (2007), lembrando que o arauto é uma “figura protetora [...] que fornece amuletos contra as forças tirânicas [...]” (p. 74).

Aleel é um poeta e bardo que entoa cantigas povoadas por seres sobrenaturais, vindos de antigas histórias folclóricas Celtas. Ele canta a valorização da natureza, e o desejo pelo bucólico. É através dos sonhos e das histórias contadas pelo personagem que o caminho de transformação vai se alargando, e revelando-se para Cathleen.

O bardo é um representante do mundo ideal, que vem de terras oníricas, simbolizadas através da arte e dos sonhos de terras distantes das fadas e deuses irlandeses, um lugar onde tudo é permitido e os desejos não se limitam. Na verdade, o bardo não sabe o que são limites. Aleel busca a transcendência e a essência das coisas, o sentimento sublime que carregam, logo, os valores materiais dados pelos homens não lhe interessam.

Aleel conhece a natureza e sabe o que ela pode oferecer; manipula as palavras em canções e poemas, usando-as sempre como arma para proteger quem ama e concretizar o que deseja. As palavras aliadas à fantasia são fundamentais para o bardo,

pois sem elas ele não existe. Seu mundo se representa e constitui-se através dessa junção entre a fantasia e as palavras. A Irlanda poética só nascerá pelas suas palavras. Ele é o representante dos pobres que vai servir como conector entre a Condessa e a realidade vivenciada pelos aldeões. Em alguns momentos da peça, o personagem remete a um grande contador de histórias que se sentava junto às fogueiras para entoar contos de fadas ou mitos, fazendo o povo lembrar quem eles eram.

Dessa forma, Aleel, além de arauto da aventura na Condessa, é o guardião do passado que, ao lado de Cathleen, vai utilizar canções e histórias sobre o passado heróico irlandês para enfrentar os perigos e trazer de volta os sentimentos perdidos, inspirando o heroísmo. Aleel conta uma Irlanda que só sobrevive em sua sublimidade pelo folclore, uma terra que representa um lugar imaginário, onde fadas são criaturas jovens e felizes. O mal, a morte e a decadência se mantêm longe, nem mesmo os humanos podem chegar a esses locais. É uma Irlanda mística, poética.

O personagem parece ser uma criatura atemporal que mistura em si a influência dos poetas Românticos e traços provenientes dos trovadores da Idade Média, sempre entoando cantigas e lendas. Aleel corre pelo tempo, pela história da humanidade e dos deuses, transcendendo os limites do real e do imaginário. É conhecedor do bem e do mal mais profundo que abala a humanidade, ou seja, ele sabe de tudo, como um velho ancião, apenas na pele de um jovem apaixonado.

Através de suas histórias, Aleel vai desnudando o passado, fazendo-o vir à tona, e mostrando a Cathleen o que se passou, mas não de modo melancólico. Pelo contrário, ele o mistura com o presente tentando projetar e salvar o futuro, assim como os poetas Românticos. O que já morreu, por exemplo, é tocado pela poesia para renascer, dando origem ao novo; o natural encontra o sobrenatural, numa relação na qual um depende do outro para fazer sentido. Nada sozinho tem fundamentos.

Como os bardos, que transformavam seu amor em cantigas para suas amadas, Aleel canta para Cathleen, sendo a música o elemento responsável por transpor a Condessa e os aldeões para outros limiares. Foi uma maneira encontrada por Aleel para furtrar os limites da realidade, mesclando as fronteiras do presente com o passado. As canções entoadas pelo bardo, dessa maneira, transgridem o espaço e os limites humanos

da realidade, fazendo deles dimensões movediças e instrumentalizando Cathleen a seguir seu caminho como heroína.

Para os antigos Celtas, de acordo com Chevalier (2012), as canções emanadas das harpas dos bardos se dispunham ao sono, à lamentação e ao sorriso. Era um modo de evocar os deuses fazendo-os ganhar vida e serem corporificados momentaneamente entre os vivos. As harpas, geralmente, eram tocadas por criaturas que tinham conexão com os deuses, eram canções sublimes que destruíam os limites do que era real e irreal, e operavam sentimentos positivos.

Em um primeiro momento, os contos folclóricos, que são entoados por Aleel, servem para guardar Cathleen, mantendo-a em uma bolha de proteção e segurança contra o mundo e os diabos. Porém, essas histórias dos tempos primordiais vão ter outras funções, dentre elas, a de amuleto pela vida, e nos deixam observar através de seus símbolos e enredos a realidade doentia da fome.

Os contos folclóricos que Aleel relata a Cathleen, seja através de poemas, de contos, canções, etc., têm um propósito muito definido, como já citamos, “fazer lembrar”. Porém, por trás disso, o bardo tenta, com esse “lembrar”, fazer ascender em Cathleen o desejo pela luta e vitória. São histórias que buscam reforçar na personagem a pulsão pela vida. Aleel deseja que a personagem se mantenha viva, e que faça uma Irlanda que está entorpecida ser (re) descoberta, através de sua cultura Celta.

O amuleto de proteção, do qual Aleel dispõe para proteger Cathleen, é o passado folclórico pré-cristão. Porém, as histórias ancestrais que o personagem relata ao longo da ação da peça servem muito mais do que para guardar, proteger e guiar Cathleen do perigo. Elas são responsáveis por fomentar um sentimento nacional, tomando como base o passado de uma Irlanda ancestral onde os deuses e heróis Celtas caminhavam livremente entre o povo e as terras do país. São histórias que rompem o limite do mundo sublime, da fantasia com a realidade. Aleel, com seus contos e canções, conecta essas duas dimensões, permitindo que Cathleen transite entre ambas.

Sendo assim, para que o mundo real faça sentido para Cathleen, ela precisa caminhar pela terra dos sonhos ancestrais, e esse movimento parte, inevitavelmente, do bardo, já que é o único que lembra as histórias dos antigos Celtas. Cathleen precisa

passar por esses limiares, fora da realidade mundana, os quais Aleel lhe propõe. Se ela não mergulhar nesse mundo arcaico, seu heroísmo não será despertado.

Confirmando as palavras de Propp (1984), as histórias de Aleel são iniciatórias, na medida em que ajudam Cathleen a se superar, dando meios à personagem de vencer o mundo que ela enfrentará, um lugar doente, consumido pelo caos e a morte. Cathleen, diante dessa situação, precisará amadurecer para prover benfeitoria aos demais.

Ao mesmo tempo em que Cathleen embarca nesse mundo de descobrimento, ela precisa ser protegida, porque está emocionalmente ferida pela realidade. Ou seja, Cathleen, tanto precisa conhecer as histórias de Aleel, que se propagam em outra realidade, como precisa ser protegida.

CATHLEEN. Ah, não censures as mãos nas cordas, pois;
Os médicos me receitaram esquecer esses tempos infelizes
E buscar distração para meus pensamentos
 Ou definhar até a sepultura.²³⁸

(CENA 1, p. 71 (Grifo Nosso))

Aleel também sabe disso e quer protegê-la fisicamente, pois não aguentaria que o mal a atingisse, assim como aconteceu com o castelo da Condessa. O bardo não se furta em tentar convencer a Condessa de seguir com ele para as montanhas, mesmo sabendo que Cathleen desempenhará um papel fundamental de transformadora social. O ideal para Aleel seria que ela abandonasse seu mundo, seu povo, sua história e fosse viver entre os deuses, até que a fome chegasse ao fim, pois assim ela teria como manter-se viva, em um nível material.

Os sonhos de Aleel têm uma função profética, prevendo para Cathleen um mundo de fogo, um pesadelo, com uma morte certa ao final

ALEEL. **Vim para pedir-lhe que deixe este castelo,**
E fuja dessa floresta.
 (...)

²³⁸CATHLEEN. Ah, do not blame the finger on the string;

The doctors bid me fly the unlucky times
And find distraction for my thoughts, or else

Pine to my grave

(CENA 1, p. 9 (Grifo Nosso))

ALEEL. Talvez seja um anjo,
 e ele pediu para que a tire desses bosques
 E a senhora só deve fazer-se acompanhar de sua velha ama e de uns poucos
 servos.
 Viverá nas montanhas, entre os sons da música e a luz das águas,
 Até que sejam passados os dias maléficos.
Pois aqui a aguarda uma morte terrível, um mal sem nome,
Uma grande treva como jamais as lendas imaginaram,
 Uma noite que nem sol ou lua dissipam.
 (...)
 ALEEL (*Prostrando-se diante dela*)
 Deixe que ele que criou os homens,
 Os anjos e os demônios, a fome e a abundância
 A tarefa de cuidar de sua criação.
 Quando são vãos nossos esforços, vã também é a dor.²³⁹

(CENA 3,p. 92-93(Grifo nosso))

Aleel faz isso porque deseja, e acima de tudo, ama Cathleen. Os diabos não podem ter a alma do bardo, mesmo ele querendo entregá-la para salvar sua musa, porque espiritualmente ela já está comprometida. A paixão aqui é cantada em relação às divindades pagãs:

ALEEL. Dizem que um homem
 Amou Maeve, a Rainha das hostes invisíveis,
 E, há nove séculos, morreu desse amor.
 Agora, quando a Lua corre Cheia no céu,
 Ela abandona seus dançarinos,
 Estira-se ali naquela platibanda, e por três dias

²³⁹ ALEEL. **I have come to bid you leave this castle and fly
 Out of these woods.**

(...)
 ALEEL. It may be that he is angelical;
 And, lady, he bids me call you from these woods.
 And you must bring but your old foster-mother,
 And some few serving men, and live in the hills,
 Among the sounds of music and the light
 Of waters, till the evil days are done.
For here some terrible death is waiting you,
Some unimagined evil, some great darkness
 That fable has not dreamt of, nor sun nor moon
 Scattered.

(...)
 ALEEL (*prostrating himself before her*)
 Let Him that made mankind, the angels and devils
 And death and plenty, mend what He has made,
 For when we labour in vain and eye still sees
 Heart breaks in vain.
 (CENA 3,p. 21-22(Grifo nosso))

Suspira e molha de lágrimas suas faces pálidas.²⁴⁰

(CENA 2, p. 82)

O bardo confirma seu amor cantando para Cathleen sobre uma lenda mítica envolvendo a rainha guerreira Maeve the Queen, lembrando com saudosismo de um homem que amou a rainha há nove séculos, mas nunca pôde ter o amor, morrendo desse sentimento. Buscando protegê-la, em um ato de desespero, Cathleen é convidada pelo bardo a viajar esconder-se no folclore irlandês, nos costumes e nas tradições e abandonar o povo, mas ela não quer, e não aceita fugir do caos que assola sua terra, seu povo. Para Aleel, o local ideal para ela viver seria entre os deuses, em uma *shide*.

CATHLEEN. Para onde ele me manda,
 Não existem criaturas mortais, só o cisne nada ali
 Quando a sombra pesada das árvores
 Se estendesse em redor de nossa porta, pegaria tua harpa,
 E quando as noites tranquila e suas pálidas luzes tivessem expulsado o sol
 jovial,
 Unirias tua voz ao murmúrio dos juntos
 Não, não, não posso!
 Choro, mas não choro porque seria uma tão grande felicidade,
 Ao passo que aqui não encontro nenhum caminho, nenhuma saída,
 E tampouco choro porque desejaria contemplar teu rosto,
 Mas porque estou cansada de uma noite de preces.²⁴¹

(CENA 3, p. 93)

²⁴⁰ ALEEL. A man, they say,
 Loved Maeve the Queen of all the invisible host,
 And died of his love nine centuries ago.
 And now, when the moon's riding at the full,
 She leaves her dancers lonely and lies there
 Upon that level place, and for three days
 Stretches and sighs and wets her long pale cheeks
 (CENA 2, p.15)

²⁴¹ CATHLEEN. He bids me go
 Where none of mortal creatures but the swan
 Dabbles, and there 'you would pluck the harp, when the trees
 Had made a heavy shadow about our door,
 And talk among the rustling of the reeds,
 When night hunted the foolish sun away
 With stillness and pale tapers. No-no-no!
 I cannot. Although I weep, I do not weep
 Because that life would be most happy, and here
 I find no way, no end. Nor do I weep
 Because I had longed to look upon your face,
 But that a night of prayer has made me weary.
 (CENA 3, p. 21-23)

Aleel ao mesmo tempo em que é o arauto, o ajudante da aventura da Condessa, é aquele que tentará a heroína a vacilar dentro dos seus processos limiares de transformação. Cathleen precisa vencer isso, pois é parte do seu ritual de transformação.

Cathleen sabe que, se aceitasse fugir, conseguiria se salvar da dor e da morte. Porém, o resto do mundo que um dia ela conhecera e a fez tão feliz sucumbiria totalmente ao mal inimaginável e terrível. O lugar que Aleel propõe à heroína para ir já não é mais tão imaculado, afinal, como diz Cathleen, “CATHLEEN. Que mal há aqui que não se estenda por toda parte até o mar?” (CENA 3, p. 92)²⁴²

8. As histórias de Aleel: do irreal ao real

Cathleen, ao caminhar pela vila, testemunha o caos, mudando, dessa maneira, sua percepção em relação ao mundo ao seu redor, através de fatos que ela mesma pode observar, como a fome e o desespero dos aldeões, através da corrupção moral. Porém, para que a personagem realmente entenda o que se passa, Cathleen precisa das histórias que ela ouve de Aleel em seu processo de maturação. Naquelas terras, tudo tem um passado, uma história, uma cosmogonia, por isso ela quer saber como as coisas começaram, o que ocorreu e como o mundo ficou daquela forma.

CATHLEEN. (Parando) E este recanto copado, cheirando a mel de abelha selvagem tem uma história também?²⁴³

(CENA 2, p. 70)

Para Cathleen, o ato de enxergar não é suficiente, ela precisa de mais para compreender o que se passa a sua volta, pois, a realidade sozinha, para a personagem, não faz sentido. Em razão disso, Aleel recorre a canções, que são como fragmentos do passado, para demonstrar as origens do mundo real ao redor de Cathleen. Ela não

²⁴² “CATHLEEN. What evil is there here? That is not everywhere from this to the sea? (CENA 3, p. 22)

²⁴³ CATHLEEN. (Stopping) Surely this leafy corner, where one smells The wild bee's honey, has a story too? (CENA 2, p. 15)

concorda em fugir fisicamente com Aleel, embora aceite embarcar com ele em um mundo de sonhos.

O mundo fantasioso dos sonhos no qual Cathleen se propõe a vivenciar é uma realidade paralela que revela para a personagem facetas que não compreendia, sendo um veículo gerador de responsabilidade. É uma terra irreal, de pura fantasia, que não suporta os sonhos e desejos dos homens corrompidos. É apenas pelo irreal, pela fantasia, que ela entenderá o real, ou seja, o sobrenatural é o alicerce para que a realidade faça sentido.

Esses mundos aos quais Aleel carrega a Condessa são locais seguros para a transformação da personagem em heroína. São terras cada vez mais distantes da realidade perigosa com a qual Cathleen se depara na vila ou em seu castelo. É um mundo de proteção para o renascimento. Ou seja, o mundo dos limiares folclóricos, proposto por Aleel, pelo qual Cathleen transitará, antes de emergir como heroína.

Cathleen é protegida pelo bardo sobre a realidade da fome, da dor e do desespero. Porém, chega um momento em que a própria Condessa sabe que precisa ser libertada da imaginação, em que o mundo sobrenatural não pode mais ser sua realidade. Sendo assim, ela retorna ao mundo real para modificar o que se passa, valendo-se das armas que foram adquiridas em outro tempo/espço.

As músicas que vinham sendo entoadas por Aleel reforçam em Cathleen, por fim, um caminho de transformação interna, fazendo-a reencontrar-se consigo mesma. Os significados das canções redimensionaram a Condessa pelo caminho do retorno até sua ressurreição, em nível simbólico, transformando-a em heroína, o que corresponderia, segundo as palavras de Campbell (2007), à reintegração necessária para o herói restabelecer a energia espiritual que a comunidade perdeu.

As canções de Aleel tornam-se muito importantes durante o perpassar dos limiares de retorno de Cathleen.

ALEEL. Sou mais jovem, posso ampará-la melhor.
(Começa a tirar seu alaúde da sacola. Cathleen, que se virava para Oona, volta-se para ele.)
 Esta caixa oca faz lembrar os pés de todos os que dançaram sobre a relva do mundo,
 E contará segredos se eu lhe falar baixinho.
(Canta.) Levanta o joelho;
 Escuta a canção
 Dessas bailarinas
 Que há pouco dançaram:

Suspiram agora
 Pelos corações
 Que se espedaçaram,
 Outrora, outrora,
 Por seus corações.²⁴⁴

(CENA 2.p.94)

Aleel pede que Cathleen considere as canções das fadas, reconheça seus poderes para que, dessa forma, seu sofrimento tenha um fim, dando ao país que ela tanto busca restaurar, resultados positivos.

ALEEL. (*cantando*) Se doido de amor estivesse.
 Com quem me medir saberia,
 Sei as testas que eu quebraria,
 Que os doidos têm dupla energia.
 Ah, quem zomba de uma canção
 Zomba do amor, do coração.
 Se doido de amor estivesse,
 Nenhum problema eu teria.²⁴⁵

(Cena 1, p.71)

²⁴⁴ ALEEL. I am younger, she would be too heavy for you.
 (*He begins taking his lute out of the bag, CATHLEEN, Who has turned towards OONA, turns back to him.*)
 This hollow box remembers every foot
 That danced upon the level grass of the world,
 And will tell secrets if I whisper to it.
 (Sings.) Lift up the white knee;
 That's what they sing,
 Those young dancers
 That in a ring
 Raved but now
 Of the hearts that break
 Long, long ago
 For their sake.
 (CENA 2.p.26-27)

²⁴⁵ Aleel (Singing) Were I but crazy for love's sake
 I Know who'd measure his length,
 I know the head that I should break
 For crazy men have double strength.
 There! All's out now to leave or take.
 And who mocks music mocks at love.
 And when I am crazy for love's sake
 I'll not go far to choose.
 (CENA 1, p. 9)

Outra canção relevante para a peça, deixa emergir no palco os antigos seres ancestrais, como deuses e criaturas da cultura folclórica Celta, como se ganhassem vida no palco:

ALEEL. A porta de bronze está escancarada.
Balor adianta-se em sua pesada carreta.
Os demônios erguem as pálpebras cansadas pela idade,
Abrindo olhos que outrora transmutaram os deuses em pedra.
Eis Barach, o traidor e sua progênie lasciva, e Cailtin,
Que, lançando uma praga druida no filho de Sualtim, e da velha Dectora,
Fê-lo fenecer, e aquele grande rei de quem o Inferno se apoderou quando ele matou Naoisi
E partiu o coração de Deidre
As cabeças de todos eles se retorcem.
A vida inteira, eles lutaram com obstinação e insidiosa acridez contra a paz e a beleza.²⁴⁶

(CENA 5, p.95)

Cathleen, dessa maneira, passa a construir sua face heróica, baseando-se nas histórias e canções entoadas por Aleel, principalmente aquelas que dizem respeito aos heróis e heroínas da Irlanda, relendo, através do que foi passado pelo bardo, os mitos dos deuses irlandeses e transmutando-os para sua vida.

Porém, ao emergir de sua transformação interna, com o “elixir” que restaurará a sociedade, ela se mantém humilde em seus atos, seguindo seus princípios virtuosos. Cathleen não tem medo de encontrar-se com a morte, pelo contrário, ela caminha buscando isso. Ao fim, o amuleto que a personagem carrega consigo para lutar contra os diabos que emergem das profundezas do inferno serão suas virtudes que a nobilitam para enfrentar o que vem pela frente.

²⁴⁶ ALEEL. The brazen door stands wide, and Balor comes
Borne in his heavy car, and demons have lifted
The age-weary eyelids from the eyes that of old
Turned gods to stone; Barach, the traitor, comes
And the lascivious race, Cailitin,
That cast a druid weakness and decay
Over Sualtem's and old Dectora's child;
And that great king Hell first took hold upon
When he killed Naisi and broke Deirdre's heart,
And all their heads are twisted to one side,
For when they lived they warred on beauty and peace
With obstinate, crafty, sidelong bitterness.
(CENA 4, p.36)

Os demônios no jogo antagônico do bem x mal, que toma o palco de maneira épica, representam Tânatos, que tenta aniquilar a vida, o mundo onírico Celta e as tradições sublimes. São o lado mais degradado da vida. Cathleen sabe que precisa enfrentá-los, porque ela carrega consigo o desejo pela vida, confia nas forças internas de resistência.

Cathleen, embebida pelas histórias de Aleel, reconhece finalmente seu destino como heroína, carregando consigo dois papéis: ela vai se tornar a própria Irlanda, a grande-mãe da nação, e a mártir que vai sacrificar-se em favor do povo. Cathleen, já abraçada ao passado Celta e relembrando as memórias dos espíritos, torna-se capaz de reconhecer a natureza de sua verdadeira face irlandesa. Sendo seu legado eternizado pelos seus feitos em nome de todos, sua alma, assim será salva, por Deus, em sinal de redenção.

Dessa maneira, Cathleen passa a representar em si um significado muito difundido entre os autores românticos: o simbolismo da rosa. Além disso, ao se tornar a Irlanda, Cathleen abraça a luta política. O mundo no qual Cathleen adentrará, não pode ser vivenciado por Aleel, pois ele representa uma transcendência das canções e dos contos. O bardo não faz parte da realidade, ele é apenas o coadjuvante que contribui para a preparação da heroína. Desse ponto, em diante, Cathleen marchará sozinha.

9. O adeus ao mundo físico

Um dos passos mais importantes para que a personagem assuma seu papel de heroína será o distanciamento do mundo e das coisas materiais, e consequentemente, daqueles a quem ama, relevando a ética cristã da compaixão e do desprendimento. Se uma vez ela foi protegida por ser frágil, é Cathleen agora quem protegerá os outros, confrontando o mal.

Cathleen, dessa maneira, tentando salvar seus pares, vai abrindo mão de tudo que tem, não se permitindo possuir nada. A personagem sabe que os bens materiais dragam os homens para sentimentos doentios, corroendo a alma por dentro, como se fosse um verme que se alimenta.

(*Entra o despenseiro de Cathleen.*)

DESPENSEIRO. A culpa não é minha,
Eu tinha trancado o portão.

A culpa é do guarda florestal.

Os homens escalaram o muro leste
Onde se acha o olmo.

CATHLEEN. Não te entendo. Quem escalou o muro?

DESPENSEIRO. Então, graças a Deus, senhora Condessa,
Sou o primeiro a dizer-lhe.

Receava que um dos outros servos- embora eu tenha estado à espreita
Chegasse primeiro e misturasse mentiras à verdade.

CATHLEEN (*Levantando-se*) Aconteceu alguma desgraça?

DESPENSEIRO. Sim, aconteceu.

O guarda florestal, que deixou os galhos encostados ao muro,
É o culpado de tudo,

Pois foi assim que os vagabundos penetraram no jardim.

CATHLEEN. Pensei que aqui, pelo menos escaparia à desgraça.
Mataram alguém?

DESPENSEIRO. Sem mortes.

Roubaram meia carroça de repolho

CATHLEEN. Mas talvez estivessem a morrer de fome.²⁴⁷

(CENA 2, p.85-86)

Cathleen recusa-se a ter algo para si, nem mesmo sentimentos ela pode ter. A Condessa tem que se desapegar até do amor que Aleel devota a si. Ela não o pode ter, não pode amar apenas a um indivíduo. O sentimento de amor que ela carrega vai ser destinado a uma entidade maior, a nação. Essa característica lembra muito os nacionalistas que pediam que os irlandeses amassem a nação acima de qualquer coisa.

²⁴⁷ (*Enter CATHLEEN's Steward.*)

STEWARD. I am not to blame, for I had locked the gate,
The forester's to blame. The men climbed in
At the east corner where the elm-tree is.

CATHLEEN. I do not understand you, who has climbed?

STEWARD. Then God be thanked, I am the first to tell you.
I was afraid some other of the servants--

Though I've been on the watch--had been the first
And mixed up truth and lies, your ladyship.

CATHLEEN (*rising*) Has some misfortune happened?

STEWARD. Yes, indeed.

The forester that let the branches lie
Against the wall's to blame for everything,
For that is how the rogues got into the garden.

CATHLEEN. I thought to have escaped misfortune here.
Has any one been killed?

STEWARD. Oh, no, not killed.

They have stolen half a cart-load of green cabbage.

CATHLEEN. But maybe they were starving.

(CENA 2, p.18)

Se Cathleen expeliu o amor individual de sua vida, ela faz o mesmo com o ouro, o dinheiro, suas fazendas, vacas e trigo. Nada é dela, tudo é do povo. Ela não precisa mais de coisas que pode tocar. O mundo que ela idealiza, como heroína, não se alimenta de materialidade, necessita de sentimentos mais elevados e nobres. Sendo assim, Cathleen abre mão de tudo que ela tem em seus castelos, em sua vida.

CATHLEEN. Despenseiro, tu que sabes os segredos de minha casa, quanto possuo?

DESPENSEIRO. Cem barriletes de ouro

CATHLEEN. E quanto em castelos?

DESPENSEIRO. Mais ainda

CATHLEEN. Quanto em pastagens?

DESPENSEIRO. Mais ainda

CATHLEEN. Quanto em florestas?

DESPENSEIRO. Mais ainda

CATHLEEN. Conserva apenas esta casa e vende todo o resto. Vai negociar onde quiseres, mas volta com rebanhos de gado e navios com mantimentos.

(CENA 2, p.88)

CATHLEEN. **De hoje em diante não tenho nada meu**²⁴⁸

(CENA 2, p. 89(Grifo nosso))

A necessidade primeira de Cathleen é salvar os aldeões da fome, antes de qualquer coisa, por isso, o primeiro passo da Condessa é vender, buscar e arrecadar, dentre as suas posses tudo que tem para combater um dos maiores males enfrentado pelos homens: a fome. Conforme o que Cathleen arrecadasse em seus castelos e tesouros, tudo seria distribuído entre o povo, para fazer cessar o comércio corruptivo dos demônios.

²⁴⁸CATHLEEN. Steward, you know the secrets of my house.

How much have I?

STEWARD. A hundred kegs of gold.

CATHLEEN. How much have I in castles?

STEWARD. As much more.

CATHLEEN. How much have I in pasture?

STEWARD. As much more.

CATHLEEN. How much have I in forests?

STEWARD. As much more.

CATHLEEN. Keeping this house alone, sell all I have,

Go barter where you please, but come again

With herds of cattle and with ships of meal.

(CENA 2, p.18)

CATHLEEN.

From this day out I have nothing of my own.

(CENA 1, p. 20(Grifo nosso))

Cathleen sabe que nosso corpo é a primeira e última a fronteira que nos constitui enquanto seres humanos, mesmo que de fato acreditemos que exista uma vida após a morte, quando a matéria carnal desaparece e somos destituídos da existência terrena. Biologicamente falando, sem corpo físico não há vida. Dessa maneira, quando o corpo humano começa a definhar, a sucumbir, ele se torna vulnerável, um lugar perigoso, que abre espaço para a corrupção do ser, permeado pela digressão das virtudes. Por isso o desespero da personagem em fazer o possível para combater a fome. Mesmo assim, ela sabe que há algo maior que precisa enfrentar. E o dinheiro não vai resolver.

O passo seguinte para Cathleen, depois de destituir-se de todos os bens materiais que possui, é descartar o próprio corpo. É o estágio final de libertação material da personagem. A condessa não precisaria, mas ela se faz de vulnerável aos acontecimentos causados pelos demônios. É a única maneira que ela encontra de salvar seu povo, e restaurar naquela vila os valores e virtudes grandiosos.

Cathleen se expõe ao sistema coercivo dos demônios, porque ela precisa que eles a destituam dessa vida, para que possa combatê-los e pôr fim à existência deles. Em sua forma material, ela não iria conseguir vencer o mal. Os dois diabos são uma força muito maior do que ela possa lidar enquanto tiver presa na materialidade da vida.

Os mitos e contos de fadas Celtas defendem a ideia de que, expurgando o materialismo que move nossas vidas, o ser terreno poderia triunfar espiritualmente ganhando uma vida em um paraíso entre os deuses, em suas moradas. É assim que opera Cathleen, removendo de sua vida todas as amarras que a prendiam em nível material, cultivando as virtudes do espírito.

Aleel, através de suas histórias, ajuda a construir em Cathleen atos e valores perpassados pelo Celticismo, como a caridade, o idealismo, a igualdade e o desejo do auto-sacrifício, apontados por MacCulloch (2004), em *Celtic Mythology*. Por esses motivos, Cathleen sabe que a única forma de libertar os homens do mal que assombra esse mundo, tirando-os da fome e livrando-os de uma danação eterna, é se lançando à morte, ao auto-sacrifício. Cathleen aceita vender sua alma aos diabos, assim como os aldeões fizeram. A diferença, no entanto, é que sua alma é, dentre todas, a mais valiosa, pois a Condessa é pura de coração.

As palavras finais de Cathleen, antes de sua morte sacrificial, são dramáticas:

CATHLEEN Oona e Aleel, curvai para mimos rostos,
 Pois quero fitá-los como a andorinha olha o ninho no rebordo
 Do telhado antes de voar por cima de águas tumultuosas;
 Não choreis por muito tempo: quando cai uma vela do altar,
 Ainda restam muitas outras.
 Aleel, tu que cantavas sobre os dançarinos das florestas,
 Cujos gentis corpos feitos de aragem ignoram o duro fardo do mundo, adeus!
 E adeus, Oona, que brincaste comigo e me carregaste nos braços quando eu
 era pequenina e feliz
 Tão feliz, como aqueles que dançam.
A tempestade sopra em meus cabelos, preciso partir! ²⁴⁹

(CENA 5, p.117 (Grifo nosso))

A fala da personagem, além do teor dramático/poético que carrega, é permeada por imagens pagãs e míticas oriundas do mundo das fadas. Cathleen, ao fim da vida, está rodeada pelos diabos, ela tem consciência disso, pois: “A tempestade sopra em meus cabelos, preciso partir!”, confirma a crença da personagem de que serão os demônios que a levarão para sua morte. Eles buscaram isso desde o início. Nas lendas Celtas, de acordo com MacCulloch (2004), seres maléficos eram os responsáveis por evocar os furações e turbilhões, que representavam a destruição, contudo, com ela, a promessa de um novo tempo.

E assim, com determinação, ela encaminha-se para seu ato:

CATHLEEN: [*entrando*] E então vocês estão novamente a negociar?
 PRIMEIRO MERCADOR: Apesar de você. O que a traz aqui, santa com olhos de safira?
 CATHLEEN: Eu venho para barganhar uma alma por um bom preço.
 SEGUNDO MERCADOR: Que importa, se a alma valer o preço?
 CATHLEEN: O povo está a morrer de fome, portanto, o povo vai até vocês, em multidão.
 Eu ouço um lamento vindo deles
 Ecoa em meus ouvidos, noite e dia,

²⁴⁹ CATHLEEN. Bend down your faces, Oona and Aleel;

I gaze upon them as the swallow gazes
 Upon the nest under the eave, before
 She wander the loud waters. Do not weep
 Too great a while, for there is many a candle
 On the High Altar though one fall. Aleel,
 Who sang about the dancers of the woods,
 That know not the hard burden of the world,
 Having but breath in their kind bodies, farewell
 And farewell, Oona, you who played with me,
 And bore me in your arms about the house
 When I was but a child and therefore happy,
 Therefore happy, even like those that dance.
The storm is in my hair and I must go.
 (CENA 5, p.38 (Grifo nosso))

Quisera eu ter quinhentas mil coroas
 Que os alimentaria até que a fome passasse.
 PRIMEIRO MERCADOR: Pode ser que a alma valha isso.
 CATHLEEN: Há mais:
 As almas que vocês já compraram devem ser libertas.
 PRIMEIRO MERCADOR: Nós sabemos de uma única alma que
 vale esse preço.
 CATHLEEN: Sendo a minha, parece algo inestimável
 SEGUNDO MERCADOR: Você nos oferece –
 CATHLEEN: **Eu ofereço minha própria alma**²⁵⁰

(CENA 5, p. 112(Grifo nosso))

Oona pede um espelho para conferir se sua protegida está mesmo morta. A ama de Cathleen não pode mais segui-la, tomando um destino que terá que caminhar sozinha. Pela primeira vez as duas estarão separadas. Oona segura Cathleen nos braços, após a morte, lembrando os últimos momentos de Cristo quando a Virgem Maria o abraça pela última vez.

Aleel, por sua vez, não suporta a dor de ver sua amada morta. Em um momento de desespero, ele quebra o espelho como quem esfacela o amor por Cathleen. Deixando em pedaços algo que foi sólido e sublime. Afinal, para o bardo, é horrível amar alguém que só a morte pode tocar. Ele, assim como Oona, não poderá mais protegê-la. O espelho pode ainda ser visto como o esfacelar físico do corpo de Cathleen.

OONA. Quero um espelho.
 (Uma mulher traz-lhe um espelho da sala contígua. Oona coloca-se diante dos lábios de Cathleen. Por um momento, tudo é silêncio. Quase gritando, Oona diz:)
 Oh, ela está morta!
 [...]
 (ALEEL pega o espelho das mãos de Oona e atira-o ao chão quebrando-lhe em pedaços.)²⁵¹

²⁵⁰ CATHLEEN (entering) And so you trade once more?

FIRST MERCHANT. In spite of you. What brings you here, saint with the sapphire eyes?

CATHLEEN. I come to barter a soul for a great price.

SECOND MERCHANT. What matter, if the soul be worth the price?

CATHLEEN. The people starve, therefore the people go Thronging to you. I hear a cry come from them And it is in my ears by night and day, And I would have five hundred thousand crowns That I may feed them till the dearth go by.

FIRST MERCHANT.. It may be the soul's worth it.

CATHLEEN. There is more: The souls that you have bought must be set free.

FIRST MERCHANT. We know of but one soul that's worth the price.

CATHLEEN. Being my own it seems a priceless thing.

SECOND MERCHANT. You offer us—

CATHLEEN. I offer my own soul.

(CENA 5, p. 34(Grifo nosso))

(CENA 5, p. 117)

A morte que perseguia a Cathleen, desde o início da peça, é a solução necessária contra o mal. Quando a personagem golpeia os demônios com seu sacrifício, é o fim deles, a dizimação necessária para que a Condessa possa restaurar a vida de seus pares. O sacrifício, e a consequente ida da personagem ao céu, cortam a fonte geradora das ações maléficas, abrindo, assim, espaço para que forças positivas possam operar. Como já havia sido assinalado por Sperber (2009), a morte é necessária, algumas vezes, para que o mal seja eliminado.

10. Sacrifício como apoteose

O sacrifício é o símbolo, muitas vezes, segundo o pensamento de Cirlot (1990) e Chevalier (2012), da ruptura com o mundo profano, intentando-se alcançar uma realidade orquestrada pela figura de deus²⁵², em sinal de obediência. Como deixa bem claro Cirlot “não há criação sem sacrifício²⁵³” (p. 276). A alma pelo sacrifício é purificada, ligando-se, pelo ato, a uma entidade criadora de energia espiritual maior. Quanto mais precioso for o material oferecido, como no caso da alma de Cathleen, mais energia espiritual será recebida em troca. É válido salientar que muitos rituais de sacrifício operavam através da utilização do “bode expiatório”. Algo, humano ou animal, era escolhido dentro da comunidade, e a tal criatura tinha a função de tornar-se o expurgador do mal, sendo assim, morria para restaurar a ligação com o divino.

²⁵¹ OONA. Bring me the looking-glass.

(A WOMAN brings it to her out of the inner room. OONA holds it over the lips Of CATHLEEN. All is silent for a moment. And then she speaks in a half scream)

O, she is dead!

[...]

(ALEEL takes looking-glass from OONA and flings it upon the floor so that it is broken in many pieces.)

(CENA 5, p. 39)

²⁵² Deus aqui pode ser lido como uma entidade maior, não aquele perpetuado pela tradição Cristã, na Bíblia.

²⁵³ “[...] there is no creation without sacrifice” (p. 276)

No sacrifício orquestrado na peça, é Cathleen quem se comporta como o bode expiatório, atraindo para si os pecados e erros alheios. Ela busca a morte tentando livrar as almas dos aldeões das garras dos demônios. Devemos, porém, lembrar que a personagem está longe de ter culpa pelo mal que assombra a vila irlandesa. Pelo contrário, Cathleen caminha para o sacrifício por vontade própria, pois é a única que tem capacidade espiritual e moral, dentre os moradores da vila, de atingir os propósitos reais do sacrifício.

A Condessa caminha para a morte por vontade própria, como ficou exposto na cena 5, mas são os mecanismos que estão operando na vila (o mal e os diabos) que a levam até o seu martírio. Ou seja, o auto-sacrifício de Cathleen não é apenas um desejo da personagem, é uma “necessidade” que a faz recorrer ao sacrifício.

Não há outro caminho a seguir, e Cathleen sabe disso: ou ela realiza o sacrifício, ou os aldeões sucumbem ao mal. A personagem escolhe o que parece ser a via mais “propícia” de salvação para os demais: a própria morte. Cathleen não entra em um conflito interno por isso, uma vez que ela sabe o que é necessário, cumpre seu papel como heroína. Não há outra maneira para restaurar o que se perdeu.

É importante deixar claro que mesmo o ato sacrificial de Cathleen ecoando figuras religiosas e mitológicas, é também um ato político, em favor da nação. O nacionalismo irlandês pedia que seus “filhos”, como “prova de amor” ao país, fossem ao encontro da morte pelas causas nacionais contra os inimigos tirânicos (os ingleses).

A morte física de Cathleen é o passo decisivo de sua iniciação, com ela desaparece seu aspecto humano, ficando apenas sua alma, sua essência. O materialismo, a dor, e a agonia da fome, que, associados aos demônios, oprimiam a personagem e os aldeões, morrem ritualisticamente com Cathleen. É um momento de passagem e transição no qual coisas que não estavam claras se desvendam, revelando sua face.

Cathleen compreende que o valor da sua alma não se paga com o ouro que os demônios oferecem. É algo mais valioso, que não pode ser medido ou mensurado por moedas, como ela diz, é de um “valor inestimado”²⁵⁴ (CENA 5, p.113). Fica claro, pela fala da personagem, que ela já tem conhecimento do seu valor para a sociedade, e sabe a importância de sua alma e do seu sacrifício, pois, ao definir que sua alma vale algo

²⁵⁴ “a priceless thing.” (CENA 5, p.35)

presumidamente mais caro que a dos aldeões, Cathleen se diferencia dos demais, chamando para si uma importância subjetiva que os outros não têm. A Condessa, dessa forma lembra as palavras de Aristóteles (385 a.C. – 322 a.C.), em sua *Poética*, que afirmava que o herói carrega consigo status superior em relação aos homens mortais.

Por outro lado, a personagem sabe que é necessário orquestrar o pacto da venda da sua própria alma com os demônios para salvar os aldeões das portas dos infernos. Dessa forma, ela acaba cedendo ao materialismo, e aceitando o dinheiro proposto pelos diabos.

PRIMEIRO MERCADOR. Quinhentas mil coroas, pagamos o preço.
O ouro está aqui. Mesmo enquanto falava,
já as almas se libertaram de nosso julgo,
Pois seu rosto lhes iluminou os corações
Mas é preciso que assine, pois não omitimos nenhuma formalidade,
Na compra de uma alma como a sua.²⁵⁵

(CENA 5, p. 113)

O auto-sacrifício de Cathleen é o momento em que a personagem se torna, em definitivo, a heroína da peça, finalizando o processo de metamorfose que vinha sendo tecida desde o início da ação. Ou seja, a personagem prova que superou os limiares de passagem do “outro mundo”, adquirindo maturidade para enfrentar o que se coloca em sua frente, dado que é conhecedora da vida e da morte.

Ao operar o ato sacrificial, Cathleen alude à figura heróica de Cristo. Pois a doutrina cristã acreditava que, para a salvação ser alcançada diante dos reinos do céu, seria necessário que as dores dos atos do filho de Deus fossem imitadas por aqueles que buscam a salvação.

Cathleen, assim como Cristo, vê diante de si o caos do mundo, tanto em um nível físico, com a deterioração do corpo através da fome, como em um estágio espiritual, com a condenação dos homens ao inferno. Sendo assim, tanto a personagem

²⁵⁵ FIRST MERCHANT. **Five hundred thousand crowns; we give the price.**

The gold is here; the souls even while you speak

Have slipped out of our bond, because your face

Has shed a light on them and filled their hearts.

But you must sign, for we omit no form

In buying a soul like yours

(CENA 5, p. 35)

de Yeats, como o personagem bíblico, não tendo nada a oferecer, decidem entregar sua própria vida em favor dos outros.

As duas figuras, Cathleen e Cristo, dessa maneira, ganham a forma de amuletos do mundo. Sem eles, o mal que lava a terra não teria como ser combatido. O sacrifício de ambos torna-se um passo fundamental, tanto à restauração do mundo, como a suas consagrações enquanto heróis.

É importante, porém, deixar claro que os atos de Cristo e Cathleen são iguais apenas na finalidade e na simbologia que exercem, ou seja: buscar o restabelecimento de uma ordem que decaiu, salvando a comunidade. Porém, os gestos se distanciam quando tratamos da forma em que são procedidas as mortes. Cathleen, diferentemente de Cristo, não é violentada fisicamente.

A morte de Jesus, assim como a de Cathleen, tem como meta expurgar da sociedade os delitos e o mal que a destroem. No caso da Condessa, a personagem deseja acabar com o materialismo, fazer com que o povo livre-se dos demônios e restaurar valores nobres que foram perdidos. Já Cristo buscava regenerar os homens dos erros cometidos desde a Queda da humanidade com Adão e Eva.

Alegoricamente, os mesmos homens que levaram Jesus a sua crucificação estão representados no auto-sacrifício de Cathleen. São criaturas doentes de si, que apodrecem a sociedade, condenando a sua alma e seus valores, buscando acima de tudo o materialismo. Judas, por exemplo, amante da figura de Cristo, entrega o seu Senhor, cego como ficou diante da ganância pelo ouro. Em equivalência, os irlandeses entregam suas almas, e, conseqüentemente, Cathleen aos diabos, em nome do ouro.

Tanto nas *morality plays*, como de acordo com as teorias de Propp (1984), costumeiramente, o mal aparece como um mecanismo importante para desencadear o bem. Portanto, é pela emanção de uma malignidade que a figura do herói se desvela. Cristo e Cathleen só revelam suas faces como salvadores do mundo após criaturas malignas começarem a ganhar força socialmente.

Porém, não é apenas a figura do messias cristão que Cathleen evoca em si com seu ato sacrificial. Embebida nas histórias de Aleel, que foram fundamentais para sua ascensão como heroína, Cathleen deixa transparecer em seu caminhar os deuses *Cú Chulainn* e *Oisín*. Ambos os deuses irlandeses também se dirigiram em direção ao auto-sacrifício buscando uma forma de regenerar as suas sociedades. Cathleen, assim como

Cú Chulainn, vai ter que deter sozinha o mal que assola seu país, tentando restaurar a pureza de seu mundo. Não há outra opção para Cathleen, a não ser lançar-se sozinha na batalha contra o mal que destrói seu país. Não tem mais ninguém ao seu lado para lhe ajudar nesse momento. Ninguém tem uma alma tão pura e valiosa quanto a dela, não há outro personagem a quem os aldeões possam recorrer, pois todos estão corrompidos.

Cú Chulainn, em seu tempo, precisou enfrentar diversas invasões de legiões estrangeiras para defender seu reino sozinho, Ulster. Se o personagem não tivesse se mantido fiel aos seus propósitos até o fim, seu povo teria caído em desgraça. *Cú Chulainn* deixou de lado seu amor, sua vida pessoal, para pensar e defender os demais. Não adiantaria para o personagem ser feliz, se o seu povo, sua sociedade estivessem doentes. A única solução para que isso não acontecesse seria lançar-se à morte, pois o personagem acreditava que seu ato era necessário e ideal.

O mesmo processo ocorreu com o deus mais clamado pelos Românticos medievalistas, *Oisín*. A sociedade da qual ele era representante também não tinha mais como sofrer uma auto-restauração. O povo precisava de uma figura forte, que pudesse fazê-lo ver a luz novamente, as pessoas estavam envoltas no caos sem ter a quem recorrer. *Oisín* é o único que poderia fazer isso, por causa dos valores que carregava consigo, e o auto-sacrifício seria o último mecanismo que ele encontra para livrar seu povo do sofrimento.

Cathleen, assim como *Oisín*, *Cú Chulainn* e Jesus, caminha sozinha e confiante em direção a sua morte. O desejo deles era muito “simples”, salvar seu povo de situações que os colocavam em risco. Porém, seus atos terminam com a consagração dos personagens aos céus.

A salvação de Cathleen, porém, dá à personagem a estatura de uma santa, uma deusa, pela forma como é salva das portas do inferno. Sua apoteose ao reino de Deus mostra a purificação espiritual da personagem, pois mesmo com o pacto da Condessa com os demônios, Cathleen foi protegida por obra da compaixão divina.

A peça termina com um fim épico, mesmo que o conflito vivenciado entre Cathleen e os demônios aponte para o local, o mundo “pequeno” de uma vila irlandesa, o que tiraria do texto o seu efeito épico, isso não acontece. Ao tomarmos aquela vila irlandesa como um microcosmo do mundo, de maneira alegórica, a batalha travada entre

o bem e mal, na peça, confirma seus contornos épicos, como se o palco ganhasse como cenário o universo.

Ou seja, a morte de Cathleen abre espaço no palco para eventos épicos violentos, em um nível astral, vivenciados pelo mundo desde sua formação: a luta do bem contra o mal. Temos as informações através de uma visão de Aleel que no céu, anjos e demônios se digladiam pela alma de Cathleen, lembrando, assim, os conflitos que, na mitologia judaico- cristã, foram travados no Paraíso pela expulsão de Satã.

ALEEL. Anjos e Demônios se entrechocam no espaço
Lanças de Cobre ressoam sobre elmos de bronze.²⁵⁶

(CENA 5,p.118)

*(Um raio seguido de um trovão.)*²⁵⁷

(CENA5,p. 119)

O trovão bradado na fala de Aleel carrega consigo a voz de Deus. É o anúncio feito pelo Senhor de que a justiça está se manifestando contra a ameaça de destruição do poder divino orquestrado por seres infernais. Para os Celtas, que temiam que o céu caísse na Terra e no mar, ao ouvir o barulho do trovão, era, na verdade, a revelação do evento negativo que fora gerado a partir da responsabilidade direta do ser humano. Ou seja, um instrumento de castigo divino para os mortais. Era a fala dos deuses Celtas para comunicar que eles tinham rompido com as ordens do divino.

Segundo Cirlot (1990) e Chevalier (2012), o raio, por sua vez, é a arma dos seres divinos, o símbolo que perpetua a transformação de ações benéficas no reino do céu, a emanção do poder espiritual, a luz da superioridade, pois a partir dessa “iluminação”, a força dos céus e dos deuses é gerada. A chuva que geralmente segue o raio, limpa o que resta do maléfico, confirmando a derrota do mal. Os Celtas, de acordo com Chevalier (2012), acreditavam que o raio simbolizava a força destruidora do Criador. Com sua luz, o raio operava em benefício dos céus. Representado como um

²⁵⁶ ALEEL. Angels and devils clash in the middle air,
And brazen swords clang upon brazen helms.
(CENA 5,p.39)

²⁵⁷ *(A flash of lightning followed immediately by thunder.)*
(CENA5,p. 39)

machado, o raio também levava consigo uma significação dupla, ao mesmo tempo em que ia a favor do homem, às vezes poderia se voltar contra ele, caso o deus achasse necessário.

Os dois elementos se unem após a morte de Cathleen para indicar mais do que uma guerra épica operada no Céu. Simbolizam a confirmação, pela voz de Deus, da ascensão de Cathleen ao paraíso. Além disso, é a condenação dos homens pelos seus feitos na terra, especialmente pela sua corrupção moral.

O anjo que aparece aos aldeões entre os raios e trovões traz consigo as armas da grande batalha que acabara de ocorrer no paraíso. O anjo pode ser visto tecnicamente como um *deus ex-machina*²⁵⁸, indicando, de forma verbal, a vitória de Cathleen às portas do céu. A conquista e conseqüente salvação da personagem se dá em um nível além do nosso conhecimento. Porém, reflete em nosso mundo a graça celestial com a aparição do anjo.

(Uma luz sobrenatural vem romper a escuridão. Parece que os camponeses estão ajoelhados na escarpa rochosa de uma montanha. Por trás deles, estende-se uma bruma aclarada pela luz instável da tempestade. Entre a luz e a sombra, aparecem anjos em armas. Suas armaduras são velhas e gastas, e as espadas baças e amassadas. Como que suspensos no ar, os Anjos estão perfilados em posição de combate, olhando severamente para baixo. Os aldeões prosternam-se.)

(...)

O ANJO. A luz se abrande, as portas de pérola se abrem de par em par.

Ela se encaminha à mansão da paz.

E Maria de coração sete vezes transpassado,

Beijou-lhes os lábios, a longa e santa cabeleira encobre-lhe o rosto.

A Luz das Luzes

Vê o motivo e não o ato. A Sombra das Sombras, o ato apenas.²⁵⁹

²⁵⁸ Mecanismo teatral usado para indicar uma solução artificial que surge de forma inesperada sem fazer parte da trama.

²⁵⁹ *(The darkness is broken by a visionary light. The PEASANTS seem to be kneeling upon the rocky slope of a mountain, and vapour full of storm and ever-changing light is sweeping above them and behind them. Half in the light, half in the shadow, stand armed angels. Their armour is old and worn, and their drawn swords dim and dented. They stand as if upon the air in formation of battle and look downward with stern faces. The PEASANTS cast themselves on the ground.)*
(...)

THE ANGEL. The light beats down; the gates of pearl are wide.
And she is passing to the floor of peace,
And Mary of the seven times wounded heart
Has kissed her lips, and the long blessed hair
Has fallen on her face; The Light of Lights

(CENA 5,p.118-119)

A expressão dita pelo anjo na Cena 5, “Maria de coração sete vezes transpassado”, que se refere aos dogmas católicos, atestam a santidade de Cathleen, pois pela tradição cristã, Maria, mãe de Jesus, concederia sete graças àqueles homens e mulheres honrados que meditavam e apelavam à figura da Virgem no momento de dor e lágrima. Afinal:

A Luz das Luzes
Vê o motivo e não o ato. A Sombra das Sombras, o ato apenas

(CENA 5, p. 119)

Por fim, Cathleen, boa e justa, confirma sua existência e santidade logo após suas provações. Com isso, ela consegue vencer os limiares impostos diante de seu destino, ganhando, dessa forma, o caminho da eternidade, agora perpetuado no céu, vivendo para sempre ao lado de Deus.

11. Cathleen: A Grande-Mãe Irlandesa

No momento da morte de Cathleen, com o seu corpo, enquanto forma física, decaindo para um fim inevitável depois da barganha feita com os demônios, aliado ao discurso que a personagem constrói em torno de si, cria-se um emaranhado dotado de emoções, produzindo algo tão forte que faz reacender nos camponios lembranças que pareciam estar esquecidas, e que retornam naquele momento, ressuscitando uma espécie de “consciência” coletiva.

Essa retomada acontece justamente no momento em que os camponeses assistem o corpo da personagem sem vida, literalmente morto, renegado ao nada. Os aldeões lembram, e clamam, o nome de Cathleen, pela bravura, caridade, e, principalmente, pela

Looks always on the motive, not the deed,
The Shadow of Shadows on the deed alone.
(CENA 5,p.40)

pura beleza. A emoção da ação nobilitada da Condessa torna-se um processo importante no reconhecimento da significação da personagem como agente político unificador.

UM CAMPONÊS. Era o grande lírio do mundo.
OUTRO CAMPONESA. Era mais linda que as pálidas estrelas.
UMA VELHA CAMPONESA. A haste que amava se partiu.²⁶⁰

(CENA 5, p. 117)

A emoção que da morte da Condessa emana, atrelada ao valor político que passa a ser atribuído a Cathleen faz eclodir uma nova Era com o sacrifício da heroína, nascendo a esperança de novos tempos, uma nova história, um novo caminho a seguir. O povo renasceria livre dos problemas que assolam as suas vidas, com uma líder espiritual e um exemplo político a seguir. Afinal, Cathleen passa a representar mais do que um “ser humano” importante, ela se torna uma personificação da entidade Celta, o centro espiritual, diante do qual todos se ajoelham e cujo valor e grandiosidade todos reconhecem.

A Condessa torna-se figuração dos símbolos e das lendas que tanto urgia em lembrar através de Aleel. Com sua morte, a personagem transcende seu tempo e limites. O sacrifício de Cathleen e sua ascensão ao céu unem a vila, trazendo para si seguidores a sua causa. Cathleen agora aglutina em si os heróis Celtas, e os deuses cristãos. Ela torna-se heroína por causa do folclore irlandês, mas ascende aos céus e aos braços do Deus cristão. Dessa maneira, ela é a união dos símbolos religiosos e políticos do país. No nível alegórico, a causa do sacrifício da heroína é o nacionalismo.

Por conseguinte, Cathleen volta a lembrar *Cú Cuchulain*, que cultivou o desejo de auto-sacrifício espelhado na personagem. O deus irlandês, referência mítica e símbolo político para os irlandeses nacionalistas, acaba por influenciar Cathleen, pois, ao se jogar no colo da morte contra os invasores do seu reino, assim como Cathleen se

²⁶⁰ A PEASANT. She was the great white lily of the world.
A PEASANT. She was more beautiful than the pale stars.
AN OLD PEASANT WOMAN. The little plant I love is broken in two.
(CENA 5, p. 38-39)

lança à morte para defender o seu povo dos diabos (que podem ser lidos alegoricamente como os ingleses), foi transmutado em ícone do nacionalismo na Irlanda.

Os dois personagens podem ser vistos como mártires, que consubstanciam o desejo do povo na luta nacionalista. Ambos conflitaram contra as forças inimigas por amor a sua terra e pelo seu povo. O auto-sacrifício de Cathleen coloca-se como o último ato de heroísmo que ela poderia oferecer, ação muito importante como emblema para os movimentos políticos nacionalistas irlandeses então em curso.

Ao final da peça, Cathleen passa a ter seu nome suprimido nas falas tanto dos aldeões, como de Oona e Aleel. Por exemplo:

OONA. Traz-me o espelho.
 (...)

Oh, **ela** está morta!

UM CAMPONÊS. **Ela** era o grande lírio do mundo.

OUTRA CAMPONESA. **Ela** era mais linda que as pálidas estrelas.²⁶¹

(CENA 5, p. 117(Grifo nosso))

O pronome “Ela” (“she”, na fala original, em inglês), que substitui o nome de Cathleen na Cena 5, pode ser visto como uma representação simbólica. Cathleen agora é uma entidade superior. Seu nome, como o Deus cristão, não pode ser dito em vão. Além disso, a “ocultação” do nome da personagem revela um dos estágios de transformação do herói como defendido por Campbell (2007), pois quando emergido do mundo abissal, o herói ganha outro nome aludindo uma representação sagrada.

Ou seja, a individualização que a personagem carregava, através de seu nome e título de nobreza (condessa), que era uma de suas características mais marcantes, se perdem. Cathleen, com isso, metamorfoseia-se em um ser universal, que transcende a si mesma. É um emblema que apóia significados múltiplos. Dessa forma, a simbologia que da personagem emana vai depender da necessidade do que o povo busca.

Sendo assim, Cathleen transforma-se, através do seu sacrifício, na Grande-Mãe irlandesa, a terra, a casa de todos os Celtas, do cristianismo, o lar das tradições, das

²⁶¹ OONA. Bring me the looking-glass.

(...)

O, **she** is dead!

A PEASANT. **She** was the great white lily of the world.

A PEASANT. **She** was more beautiful than the pale stars

(CENA 5, p. 38 (grifo nosso))

lendas. Ela é o símbolo do nascimento, da vida e seu ato a transmuta para a grandiosidade que o sentido da “nação” carrega.

Cathleen adquire uma simbologia que vai além do símbolo da rosa (significando beleza, paz e a Mãe-Terra) ecoado pelos Românticos e por Yeats, de acordo com White (1972), podendo a personagem ser associada aos símbolos lunares e suas representações, já que a lua representa a força da mulher e seu poder fértil diante da vida. Sendo associada a outros astros noturnos, a lua mostra sua face materna, mãe protetora e universal.

Ao figurar a Grande-Mãe irlandesa, Cathleen também alude à deusa Brigid (ou Danu), que, na mitologia Celta, nasce junto com os primeiros raios do deus sol, sendo considerada, dentro do panteão Celta, de acordo com MacCulloch (2004), a deusa mais poderosa. Seu mundo não se restringe ao nosso, com sua força, ela pode transpassar a outros níveis astrais e espirituais. É a guardiã de valores grandiosos e virtuosos. Porém, o simbolismo mais importante que a personagem incorpora é a deusa-mãe, ou seja, a mulher que se torna o símbolo da nação, a senhora da natureza.

Porém, como se trata da nação irlandesa, Cathleen é também marcada pelas questões históricas que foram desencadeadas em suas fronteiras. Ou seja, a personagem representa mais que um símbolo abstrato, torna-se um território físico, específico, na qual os seus filhos podem lutar pela mãe-terra. Cathleen não é mais parte do corpo irlandês, é a própria Irlanda, o bastião do nacionalismo político.

Como Cathleen representa a Irlanda, ela oferece aos irlandeses um país com as características de que ele mais precisa: uma força incorruptível contra as tiranias imperiais e estrangeiras, a firmeza necessária para resistir à vacilação e à corrupção, pois ela expressa em si virtudes e valores grandiosos. Lembremo-nos a respeito de Cathleen, que nada pode corrompê-la ou desvirtuá-la de suas crenças e valores morais.

Foi por causa dessa vastidão simbólica implicada na figuração e na ação de Cathleen que ela não poderia corresponder ao amor de Aleel, devendo a personagem direcionar o seu amor não ao indivíduo, mas à pátria, juntamente com os seus filhos. Seus sentimentos não podem ser carnavais, pois isso desvirtuaria sua missão, eivada de intenções sublimes. Cathleen tem que se manter virgem, assim como Maria, mãe de Jesus, e Brigid. Todo o seu sentimento é pela grandiosidade e as virtudes da nação.

Como mãe divina da nação, a personagem se transmuta no sinônimo do maravilhoso, da perfeição, da harmonia e do amor, deixando transparecer em si o manto de terra sagrada, de entidade elevada, que simboliza a transcendência física e espiritual. É a unidade de tudo de bom que se manifesta. Dessa forma, Cathleen deve proteger e venerar os tesouros do seu país, doando a vida quando precisar pelos seus filhos, o amor da personagem pelo seu povo a fez transformar sua vida em renúncia total a qualquer sentimento que não seja o de salvação e redenção coletiva. Cathleen transforma a morte em vida, em superação, em nível superior ao nosso. Por fim, o seu ato valoriza, revitalizando as tradições, a cultura, o povo, a luta e a própria Irlanda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluindo nossa trajetória, devemos recuperar alguns pontos relevantes que foram parte deste trabalho, o primeiro sem dúvidas diz respeito ao alcance e importância do próprio Yeats. O dramaturgo Irlandês é presença inamovível no cenário político e cultural do país durante as primeiras décadas do século XX. Quando historicizamos o nacionalismo na Irlanda, principalmente após a fundação da Renascença Celta, a figura de Yeats, sua poesia, seu drama, sua vida pública se confundem com a história do nacionalismo que progredia no país. Mesmo sofrendo críticas de alas mais radicais do movimento político-nacional e de entidades religiosas, como a Igreja Católica, o dramaturgo irlandês se colocou como o núcleo central das causas políticas irlandesas em seu tempo, sendo, à sua maneira, o porta-voz e a vitrine das reivindicações do país.

A versatilidade do dramaturgo se estendeu para além da literatura. Sua influência chegou à pintura, à política, entre outras. Dessa forma, Yeats pode ser visto como um dos senhores do seu tempo, um homem que caminhou pelos mais diferentes caminhos. O mundo do dramaturgo irlandês era fragmentado, como um mosaico ornado a partir de influências várias – da arte, da religião, do misticismo, do ocultismo, etc. Porém, Yeats soube tecer, de maneira poética, esses influxos.

Foi no teatro que Yeats encontrou a melhor forma de levar sua arte para os irlandeses, tentando popularizar no *Abbey Theatre* suas ideias e crenças para a construção de uma Irlanda livre. O dramaturgo queria, acima de tudo, tornar a arte um utensílio do dia a dia do povo irlandês, além de ser um meio mais fácil de propagar as suas ideias nacionalistas.

Quando Yeats começou a escrever suas obras, tanto os poemas como as peças, o mundo da literatura já começava a respirar ares modernistas, uma estética que tomava conta das obras de diversos autores e escritores. É justamente essa “estética modernista”, que rompia com o tradicional, que permitiu a Yeats voltar e escavar técnicas literárias do passado, como o Romantismo. A mobilidade que Yeats fez pela história da literatura é, em parte, permitida pelo próprio período histórico que o

libertava a caminhar pelo por diversas vias, inclusive pela arte do passado antigo e recente.

Chamado por muitos de último Romântico, Yeats parece ter encontrado na estética que floresceu no começo do século XIX, o *timing* certo de que a Irlanda precisava, pois os valores e estruturas do Romantismo se adaptaram aos objetivos a que o movimento nacionalista irlandês visava, ou seja, a rememoração de um passado grandioso, sublime que pudesse dar a Irlanda, naquele tempo, um propósito, um desejo pelo qual lutar.

Os escritores irlandeses acreditavam que, acordando os seus antigos mitos, a nação se reergueria e floresceria novamente. *The Countess Cathleen* articula, dessa forma, o Romantismo medievalista com o movimento nacionalista, revigorando o Romantismo Nacionalista Irlandês. O texto de Yeats não é explicitamente propagandista, pelo contrário. É um texto dramático com feições poéticas e líricas, mas, mesmo assim, deixa-nos ver a realidade social e política do país.

Isso nos faz pensar que Yeats se apropria do Romantismo não apenas como uma estética literária do passado que deseja revalorizar e resgatar, mas como um caminho necessário para que o próprio movimento nacionalista possa se apoiar e ser levado a diante. Ou seja, é o nacionalismo irlandês que faz Yeats voltar ao passado e buscar entre os Românticos temas e formas antigas, ressuscitando uma Irlanda adormecida pelo tempo.

O propósito do dramaturgo era claro, quando pensamos na intencionalidade de suas obras, e especialmente *The Countess Cathleen*: a transformação. Com o trabalho concluído e pensando agora de forma global, fica claro que a peça de Yeats tinha a intenção de ensinamento, de fomentação de um desejo sublime, de inspiração a construção de uma Irlanda ideacional, assim como era o movimento nacionalista. Cathleen, na peça, é de fato a Irlanda, figuração heróica apta a inspirar o povo a recuperar o que se perdeu.

O processo de transformação pelo qual Cathleen passa, ao longo da peça, é em um primeiro momento, uma trajetória pessoal para lembrar quem ela era e o que representava. A Condessa precisa restaurar os elos perdidos de sua própria

ancestralidade, tirar o véu que encobre sua origem e seu heroísmo. Diante desse caminho, Cathleen torna-se maior, é metamorfoseada na heroína de que os irlandeses tanto necessitavam naquele momento de fome e dor. Como disse Propp (1984) e Campbell (2007), o mundo do herói é desconhecido para ele mesmo, até que seu caminho seja revelado, porém ele precisa passar por provações. Cathleen, assim como a Irlanda contemporânea a Yeats, precisava se reencontrar, ressignificar valores.

Por isso Cathleen necessita vencer os diabos, pois, como já assinalara Sperber (2009), eles são o lado mais feio da vida, a doença dos homens. Na peça, os personagens maléficos são seres amorfos que ganham forma física a partir de duas vertentes. Eles são primeiramente elementos doentios que não estão na Irlanda, ou seja, são uma leitura alegórica da Inglaterra que por 700 anos colonizou o país, são os *aliens* que Said (1997) havia definido como inimigos do projeto nacional.

Porém, essa interpretação sozinha não resolveria nosso problema, pois, como já dissemos em nossa análise, os diabos também são a face mais vultosa e corrosiva dos irlandeses, povo que ao longo do tempo foi consumido pelo materialismo. E parece ser esse o ponto central da peça de Yeats, mostrar aos irlandeses que os problemas estão também com eles, que os demônios nem sempre são os outros, os de fora, às vezes, são frutos da própria terra.

Essa visão ganha contornos concretos quando pensamos no mercado das almas, quando os filhos da grande-mãe terra, os herdeiros da Irlanda, decidem vender suas almas por um punhado de ouro. Não é apenas a “alma” que esta sendo vendida aos diabos, mas a própria terra. *The Countess Cathleen* apontava para a moral corrompida dos próprios irlandeses, mostrando a eles que o odor da ferida podre que exalava pelo país era causada pelos irlandeses. Podemos pensar, de maneira ousada, assim acreditamos, que parte das críticas feitas à peça foram inflamadas porque Yeats apontou o dedo para os problemas da própria Irlanda, mostrando ao povo suas fraquezas sua conveniência com o comércio das almas e os compradores das almas (os diabos).

O mal, como se pode notar, é uma das instâncias mais evidentes da peça de Yeats, porém, o maligno é complementar ao bem. Pois, o mal, da venda de almas, dos atos dos aldeões, afloram a bondade na heroína. Como uma gangorra, um precisa do

outro para se mostrar, são espelhos que refletem o contraditório. Ou seja, o mal é um limiar obrigatório para que o heroísmo, principalmente o da Condessa, seja desvelado. Pois, Cathleen só será tomada pelo desejo heróico quando tentada e conflitada com o maléfico.

Shemus e Teigue, ao lado dos diabos, podem ser identificados em *The Countess Cathleen* como os vilões da peça. Essa facilidade em ver com clareza os personagens da trama de Yeats nos faz concluir que os personagens, durante a ação da peça, estão encenando tipos muito marcados dentro de suas fronteiras, o bem é bom, o mal é mau. Aliás, por diversas vezes durante o curso da peça, fica a impressão que a forma da “peça” de teatro foi esquecida pelo dramaturgo, e estamos diante apenas de um conto de fadas. Yeats está mais preocupado com o desenvolvimento de momentos de emoção do que a construção de figuras complexas.

Aleel, figura fundamental da transformação de Cathleen, assemelha-se ao que Yeats desejava fazer com seu teatro, ou seja, usar a arte dramática para tornar os irlandeses conscientes de suas histórias, de sua literatura, de seu passado, para que pudessem se instrumentalizar e se lançarem nas lutas políticas. Se Aleel torna Cathleen uma heroína por via da poesia, Yeats tenta construir heróis por meio do teatro.

Pensando mais um pouco na figura de Cathleen, podemos concluir que é o heroísmo e o ato de entrega pelos outros que adiciona à alma de Cathleen valores sublimes e magníficos. A alma da Condessa se torna tão valiosa a ponto de valer mais do que as almas de todos os aldeões juntos. O ato da personagem, por sua vez, se transforma em algo tão grandioso que faz Deus olhar para o motivo, não para forma como o sacrifício foi operado.

A peça de Yeats nos deixa ver duas dimensões, uma simbólica, ao tratar da iniciação da protagonista, o confronto com o mal e a vitória apoteótica. Todos esses elementos emanam dos símbolos que são fornecidos pelos contos de fadas, oriundos do folclore Celta, gênero na qual Yeats se apoiou profundamente para estruturar sua peça, como já apontamos. A segunda dimensão que o texto nos permite é uma leitura alegórica de caráter mítico que podemos observar na peça. A estrutura mítica sobreposta

aos contos de fadas deixa-nos ver uma heroína que se sacrifica pelo povo, e ao redimi-lo, torna-se um exemplo a ser seguido, transformando o trágico em épico.

A dimensão mítica ainda nos deixa ver o mundo político do qual *The Countess Cathleen* emergiu. Yeats tomou, para isso, parte da história irlandesa levando aos palcos momentos doloridos e reais do dia a dia irlandês. A Grande Fome, um evento catastrófico que paira como uma ferida na história da Irlanda é a sombra que aterroriza Cathleen, a Grande-Mãe irlandesa.

A figura da Grande-Mãe irlandesa, a grande protetora da nação, lança-se à morte em um desejo obstinado de salvação do seu povo, um amor que só uma mãe nutre pelos seus filhos. Cathleen não pensa duas vezes quando decide abraçar a morte pelos seus pares. Ela não julga os aldeões pelos seus supostos “erros”, a Condessa deseja apenas salvá-los da dor e da fome.

A ação nobilitada de Cathleen, diante das labaredas flamejantes do movimento político irlandês, no começo do século XX, não foi aceita como um ato “valeroso” para o país. Possivelmente, a posição que a Igreja Católica lançou contra *The Countess Cathleen* tomou repercussões impensadas pelo dramaturgo. Mesmo assim, a peça de Yeats, sofrendo com o preconceito de seu tempo, posiciona-se como um exemplo inquestionável de um teatro que valorizou o passado mítico do país, com vistas à representação, de maneira simbólica e alegórica, através da estrutura folclórica, das dores históricas irlandesas.

Cathleen sobe aos palcos como uma personagem que transmite em um grau elevado a dignidade e os valores dos quais a Irlanda e o mundo careciam, sendo, dessa maneira, um exemplo a que todos deveriam seguir, uma forma modelar de ação que perpassa o *pathos* trágico das grandes tragédias, apenas o faz de forma a potencializar o sublime, a empatia, a compaixão, elevando-se para além da dor e da morte, em direção ao épico glorioso.

Como já havíamos apontado em nossa introdução, a leitura que fizemos da peça de Yeats é praticamente inaugural, em nosso contexto, com isso esperamos ter contribuído na medida permitida pelos parâmetros que adotamos, com a fortuna crítica da obra. O nosso *corpus* se permite a outras leituras, mas o que fizemos em nossa

dissertação foi um recorte do vasto universo estético e político que *The Countess Cathleen* dramatiza. Esperamos que nossa análise possa inspirar e instrumentalizar trabalhos futuros a partir de outras perspectivas.

REFÊRENCIAS

ABRAMS, C. *The Norton Anthology of English Literature*. 4º Edição New York: W.W.Norton, 1979.

ADORNO, W. *A Dialética do Conhecimento*. 24º edição. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.

AGRAWAL, R. *The Medieval Revival and its influence on the Romantic Movement*. 1º edição. Nova Deli: Shakti Malik Publishers, 1999.

ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. 16º edição. São Paulo: Editora Cultrix, 2012.

ARNOLD, M. *On the Study of Celtic Literature*. 1º edição. Londres: Wartloo, 1900.

BAYARD, J. *Histórias das Lendas*. Ridendo Castigat Moraes, 1957.

BETTELHEIM, B. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. 16º edição. Paz e Terra, 2002.

BOYCE, D. *Nationalism in Ireland*. 3º edição. Londres: Crom Helar, 1995.

BOYD, E. *Ireland's Literary Renaissance*. 1º edição. New York: John Hane Company, 1917.

BROWN, C. *Anglo-Irish Verse 1675-1825*. In: DEANE (org.). 2º edição. The Fiel Day Anthology of Irish Writing. Dublin: Field Day Publications, 1991. p. 395-499.

CAMPBELL, J. *O Herói de Mil Faces*. 20º edição. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARLETON, W. *The Black Prophet: A Tale Of Irish Famine Traits And Stories Of The Irish Peasantry*. 1º edição. Londres: Aegypan, 1846.

CASSIRER, R. *Linguagem e Mito*. 4º edição. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CHEVALIER, J. *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. 26º edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.

CIRLOT, J. *Dictionary of Symbols*. 2º edição. Routledge, 1990.

CONNOLLY, S. *Companion to Irish History*. 2º Edição. Nova York: Oxford, 2011.

COPELAND, R. *The Cambridge Companion to Allegory*. 1º edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

CUNLIFFE, B. *The Ancients Celts*. Trento: Oxford University Press, 1997

CURRAN, S. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. 1º edição. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

DEANE. *The Field Day Anthology of Irish Writing* (Vol. II). 1º edição. Dublin. FieldDay Publications, 1991.

DONOGHUE, D: *We Irish: Essays on Irish Literature and Society*. Los Angeles: University Of California Press, 1988.

DUNDES, A. *The Meaning of Folklore*. 1º edição. Utah: Utah University Press, 2007.

EBBUTT, M. *Hero-Myths & Legends of the British Race*. Londres: The Ballantyne Press, 1994.

ELIADE, M. *Mito e Realidade*. 6º edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *O Sagrado e o Profano: a Essência das Religiões*. 3º edição. São Paulo: Editora WMF, 2012.

ELLIS-FERMOR, U. *The Irish Dramatic Movement*. London: Methuen, 1977.

ELLMANN, R. *Yeats: The Man and the Masks*. Londres: Macmillan, 2013.

FAFLAK, J. *A Hand Book of Romantic Studies*. Oxford: Wiley Blackwell, 2012.

FAY, E. *Romantic Medievalism: History and the Romantic Literary Ideal*. 1º edição. New York: MacMillan, 2002.

FEGAN, M. *Literature and the Irish Famine, 1845-1919*. 4º edição. Londres: Oxford University Press, 1991.

FOSTER, R. F. W. B. *Yeats: a Life*. 1, The Apprentice Mage. Oxford: Oxford University Press, 1997.

_____. R. F. W. B. *Yeats: a Life*. 2, The Arch-Poet : 1915-1939. Oxford: Oxford University Press, 2003.

FRAYNE, J; MARCHATERRE, M. *The Collected Works of W.B. Yeats: Early Articles and Reviews*. 1º edição. New York: Scibner, 2004.

FRAZIER, A. *Behind the Scenes: Yeats, Horniman, and the Struggle for the Abbey Theatre (The New Historicism: Studies in Cultural Poetics)*. 1º edição. Los Angeles: University of California Press, 1990.

FRYE, N. *Fábulas de Identidade*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

_____. *Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura*. 2º edição. São Paulo: Bom Tempo Editorial, 2006.

GANTZ, J. *Earthly Irish Myths and Sagas*. 1º edição. Londres: Penguin Books, 1981.

GILLESPIE, G. *Romantic Drama*. Philadelphia: John Benhamins Publishing Company, 1993.

GOETHE, J. *Máximas e Reflexões*. Tradução e Notas de José Justo. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

GREGORY, L. *Cuchulain of Muirthemne*. 1º edição. Londres: Dover ,1902.

HACHEY, T. *Perspectives on Irish Nationalism*. 1º edição. Carson City: The University Press of Kentucky, 1989.

HANSEN, J. *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*. 1º edição. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

HARRIS, S. *Gender and Modern Irish Drama*. Indiana: Indiana University Press, 2008.

HARRINGTON, John. *Modern and Contemporary Irish Drama*. New York: Norton, 2009.

HASSETT, Joseph. *W.B.Y and the Muses*. 1º edição. Oxford: Oxford University Press, 2010.

HIRSCH, E. *The Imaginary Irish Peasant*. Modern Language Association, Vol. 106, n° 5, p.1116-1133, Outubro 1991.

HOWES, Marjorie. *Yeats's Nations: Gender, Class, and Irishness*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

JEHA, J. *Monstros e Monstruosidades na Literatura*. 1º edição. Belo Horizonte: UFMG, 2007

_____. *Da Fabricação de Monstros*. 1º edição. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

JOLLES, A. *Formas Simples: Lenda, Saga, Mito, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

JUNG, C. *O homem e seus Símbolos*. 2º edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

KEARNEY, H. *Ireland: Contested Ideas of Nationalism and History*. New York: New York University Press, 2007.

KEATING, A. *The Uses and Abuses of Censorship: God, Ireland and the Battle to Extend Censorship*. ADEIE, Reino Unido, V.9, n.1, p. 67-79, 2014.

KELLEHER, M. *The Cambridge History of Irish Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

KEYMER, T. *The Cambridge to English Literature 1740-1830*. 1º edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

KINEALY, C. *The Great Irish Famine*. 2º Edição. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007.

LEE, O. *The Ethics of Modernism: Moral Ideas in Yeats, Eliot, Joyce, Woolf and Beckett*. 1º edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

LINK, L. *The Devil: The Archfiend in Art- From the Sixth to the Sixteenth Century*. 1º edição. Londres: Harry N. Abrams, INC., Publishers, 1995.

LUNA, S; VIEIRA, B. *O Sacrifício Mítico Na Peça The Countess Cathleen, De William Butler Yeats*. Interdisciplinar, Itabaiana-SE, V. 21, p. 133-144, 2014.

MACCULLOCH, J. *Celtic Mythology*. 1º Edição. Nova York: Dover, 2004

MARTIN, H. W.B. *Yeats Metaphysician as Dramatist*. 2º edição. Warteloo: Wilfrid Havier University Press, 1986.

MARTIN, T.; MOODY, F. *The Course of Irish History*. 4º edição. Cork: Roberts Rinehart Publishers, 2001.

METZGER, B. *The Oxford Companion to the Bible*. 1º edição. Oxford: Oxford University Press, 1993.

MIELIETINSKI, E. *A Poética do Mito*. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.

MUIR, L. *The Biblical Drama of Medieval Europe*. 1º edição. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

MURAKAMI, I. *Moral Play and Counter Public: Transformation in Moral Drama 1465-1599*. 1º edição. New York: Routledge, 2011.

MURPHY, P. *Hegemony and Fantasy in Irish Drama, 1899-1949*. 1º edição. Londres: Macmillan, 2008.

MURRAY, C. *Drama 1690-1800*. In: DEANE (org.). 2º edição. The Field Day Anthology of Irish Writing. Dublin: Field Day Publications, 1991. p. 500-657

NGOENHA, S. *Os Tempos da Filosofia*. 1º edição. Imprensa Universitária, 2004

NIETZSCHE, J. *A Gaia Ciência*. 1º Edição. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

O'CONNOR, P. *Beyond the Mist: What Irish Mythology Can Teach Us About Ourselves*. 1º edição. Londres: Allen & Unwin, 2002.

O'DONNELL, F. *The Stage Irishman of Pseudo- Celtic Drama* . 1ª edição. Londres: Haymarket, 1904.

PAULSON, R. *Evil and Sin: Moral Values in Literature*. 1ª edição. Devon: Yale University Press New Haven & London, 2007.

PITTOCK, M. *Scottish and Irish Romanticism*. New York: Oxford University Press, 2008.

POWELL, T.G.E. *Os Celtas*. Lisboa: Verbo, 1965.

PROPP, V. *Theory and History of Folklore*. 4ª edição. Minneapolis: Minnesota University Press, 1984.

ROSA, E. *O Símbolo e a Alegoria nos Textos Teóricos de Goethe: de 1772-1798*. 2012. Dissertação (Mestrado). 161f. Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Júlio Mesquita (UNESP). Araraquara, 2012.

SAID, E. *Yeats and Decolonization: Nationalism, Colonialism, and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

SAUERHOFF, E. *Irish National Identity and Irish Drama: A Social Psychological Analysis*. 2011.

SCHUCHARD, R. *The Countess Cathleen And The Revival Of The Bardic Arts*. The South Carolina Review. (S/A)

SEPA, F. *O Teatro de William Butler Yeats: Teoria e Prática*. 1ª edição. São Paulo: Olabobrás, 1999.

SIMMONS, C. *Popular Medievalism in Romantic Era Britain*. 1ª edição. New York: Palgrave, 2011.

SPERBER, S. *Ficção e Razão: Uma Retomada das Formas Simples*. 2ª edição. Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

STATE, P. *A Brief History of Ireland*. New York: Facts of Life, 2009.

STUBBING, D. *Anglo-Irish Modernism and Maternal*. 1º edição. New York: Macmillan, 2010.

TODOROV, T. *A Narrativa Fantástica*. In: *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VOLOBUEF, K. *Um Estudo do Conto de Fadas*. Revista de Letras, São Paulo, ano 33, n33, p.99-114, 1993.

VON FRANZ, M.L. *Interpretations of Fairy Tales*. Boston: Random House, 1996.

WEHMEIER, S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. 7º Edição. Oxford: Oxford University Press, 2005.

WEITZEL, A. *Folclore Literário e Linguístico*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1995.

WERTZ, D. *Conflict and Resolution in Medieval Morality Plays*. The Journal of Conflict Resolution, Vol 13, p. 438-453, Dec. 1969.

WEYG, C. *Irish Plays and Playwrights*. 1ª edição. Boston: Houghton Mifflin Company, 1913.

WHITE, A. *Symbolism in the Poetry of William Butler Yeats*. 1972. 108f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Inglês, Western Kentucky University, Kentucky, 1972.

WORDSWORTH, W. *Lyrical Ballads*. Londres: Macmillan Press, 1979.

WOLFF, P. *Outono na Idade Média ou Primavera dos Tempos Modernos?*. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

WOODHANN-SMITH, C. *The Great Hunger: Ireland 1845-49*. 1ª edição. Londres: Warterstones, 1995.

WRIGHT, J. *Ireland, India and Nationalism in Nineteenth-Century Literature*. 1ª edição Cambridge: Cambridge, 2009.

YEATS, W. B. *The Countess Cathleen*. 1ª edição Londres: Digireads, 2011.

_____. *Ideas of Good and Evil*. Londres: Great Russell Street, 1932.

_____. Teatro. Tradução de Paulo Mendes Campos. 1º edição. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1963.

_____. *William Butler Yeats: Selected Poem and Four Plays*. 4ª edição. New York: Scribner Paperback, 1996.

_____. *The Collected Works of W.B. Yeats Vol. II: The Plays*. 1ª edição. New York: Scribner Paperback, 2001.

_____. *Autobiographies*. Londres: Touchstone, 2012.

ZIPES, J. *Fairy Tales as Myth/Myth as Fairy Tale*. 2ª edição. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1994.

ZUMTHOR, P. *Introdução à Poesia Oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

INTERNET

BUNNIT. < <http://irishfaminememorials.com/ireland> > Disponível em: 22/04/2014.

WEIAND, R. < <http://students.uwyo.edu/MHARLAN/irishpotatofamine.html> >
Disponível em: 04/ 07/ 2014

<<http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/britanico/folklore?q=Folklore>>
Disponível em: 04/02/2015

< <http://www.thefreedictionary.com/folklore> > Disponível em: 04/02/2015

<http://marcelocoelho.folha.blog.uol.com.br/arch2007-10-01_2007-10-31.html>
Disponível em: 02/02/2015

OUTRAS REFERÊNCIAS²⁶²

AMBELAIN, R. *As Tradições Celtas: A Teoria Druídica da Evolução e suas Reflexões com a Ciência Moderna e a Filosofia- A Doutrina Iniciática do Ocidente*. 1º edição. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1991.

BULFINCH, T. *O Livro de Outro da Mitologia: Histórias de Deuses e Heróis*. 34º edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAMPBELL, J. *As Máscaras de Deus: Mitologia Ocidental*. 2º edição. Rio de Janeiro: Palas Athena, 2008.

_____. *The Masks of God: Oriental Mythology*. 1º edição. Pennsylvania: Penguin Books, 1976.

_____. *Myths To Live By: How We Re-Create Ancient Legends In Our Daily Lives To Release Human Potential*. 2º edição. New York: Penguin Arkana, 1972.

_____. *Mito e Transformação*. 1º edição. São Paulo: Ágora, 2008.

_____. *The Power of Myth*. 1º edição. New York: Anchor Books, 1991.

EAGLETON, T. *On Evil*. New York: Yale University Press, 2010.

_____. *Doce Violência: A Ideia do Trágico*. 1º edição. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

FRYE, N. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Realizações Editora, 2014.

HEGEL. *Estética: Poesia*. 4º edição. Guimarães & Cia Editores, 1980.

JUNG, G. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. 5º edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

²⁶² Essas referências não foram citadas no corpo no texto, mas nos influenciaram durante a escrita da dissertação ampliando nossos horizontes acadêmicos.

LUNA, S. *Drama Social, Tragédia Moderna Ensaaios em Teoria e Crítica*. 1º edição. João Pessoa : Editoria Universitária UFPB, 2012.

_____. *Arqueologia da Ação Trágica: O Legado Grego*. 2º edição. João Pessoa: Ideia, 2012.

_____. *A Tragédia no Teatro do Tempo: Das Origens Clássicas ao Drama Moderno*. 1º edição. João Pessoa: Ideia, 2008.

MAINGUENEAU, D. *O Contexto da Obra Literária*. 2º edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAUSS, M. *Sobre o Sacrifício*. 1º edição. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*. 3º edição. São Paulo: Companhia do Bolso, 2012.

ROSENFELD, A. *Teatro Moderno*. 2º edição. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SZONDI, P. *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

_____. *Teoria Drama Moderno (1880-1950)*. 2º edição. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

UNAMUNO, M. *Do Sentimento Trágico da Vida*. São Paulo: Hedra, 2013.

VERNANT, J. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. 2º edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

WILLIAMS, R. *Tragédia Moderna*. 2º edição. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

OUTRAS REFERÊNCIAS INTERNET²⁶³

<http://www.ricorso.net/>

²⁶³ Essas referências não foram citadas no corpo no texto, mas nos influenciaram durante a escrita da dissertação ampliando nossos horizontes acadêmicos.