

Magda Velloso Fernandes de Tolentino

JAMES JOYCE E A FORMAÇÃO DA  
NAÇÃO IRLANDESA

História, Música e Literatura no  
Nascimento de uma Nação

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação  
em Letras da Universidade Federal de Minas  
Gerais, como requisito parcial para a obtenção  
do grau de Doutor em Literatura Comparada,  
elaborada sob a orientação da Profa. Dra. Lélia  
Parreira Duarte

Faculdade de Letras da UFMG  
Belo Horizonte  
1999

Tese defendida em 06 de setembro de 1999 e aprovada pela banca  
examinadora constituída pelos professores:



---

**Profa. Dra. Lélia Parreira Duarte**  
**Orientadora**



---

**Profa. Dra. Laura Zuntini Izarra**



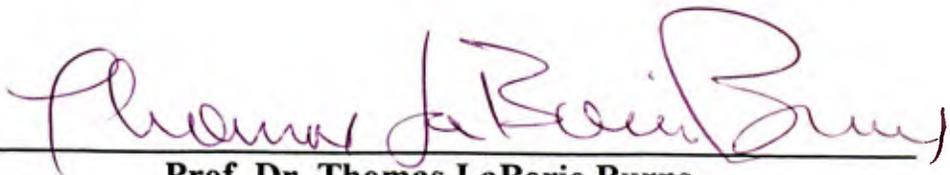
---

**Prof. Dr. Cláudio Correia Leitão**



---

**Profa. Dra. Lúcia Helena de Azevedo Vilela**



---

**Prof. Dr. Thomas LaBorie Burns**



**Prof.<sup>a</sup> Dra. Ruth Silviano Brandão**  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Estudos Literários - FALE/UFMG

## RESUMO

Este trabalho estuda a obra de James Joyce e a forma como nela é tratada a questão da nação irlandesa. Para tal, investiga principalmente **Dublinenses** e **Um Retrato do Artista quando Jovem**, contextualizando a obra de Joyce em relação a registros históricos, a algumas manifestações artísticas populares e ao Renascimento Literário Irlandês, com o subsídio de teorias da ironia, especialmente de Guido Almansi, e de estudos de Homi Bhabha sobre a nação moderna.

**Palavras-chave:** James Joyce; Exílio; Dublinenses; Irlandesidade; Nacionalidade; Renascimento Literário Irlandês.

## ABSTRACT

This work studies the writings of James Joyce and the way in which the questions of the Irish nation are dealt with in them. In order to do this, it probes mainly into **Dubliners** and **A Portrait of the Artist as a Young Man**, seeing Joyce's work in the light of its historical context and of the Irish Literary Revival, highlighting the role of some popular artistic manifestations of the nineteenth and twentieth centuries. The theoretical basis lies on theories of irony, mainly those of Guido Almansi, and on Homi Bhabha's studies of the modern nation.

**Key Words:** James Joyce; Exile; Dubliners; Irishness; Nationality; Irish Literary Revival..

*Now I have not got a library in my house; there are bookcases here and there in passages and in a few rooms; but there is no 'library' for the simple reason that I think that, wherever a book is, a reading man can make a library. (...) That is why I maintain that books and not a room can make a library.*

Oliver St. John Gogarty

*You don't get to choose how you're going to die. Or when. You can only decide how you're going to live. Now.*

Joan Baez

**Para**

**A memória de meu pai e do Décio;**

**Minha mãe, zeladora do meu tempo;**

**Raquel, Cristie, Paula, Daniel e Jonathan, filhos amigos constantes, inspiração para meus dias; e os companheiros que lhes dão suporte;**

**Fábio, Ana Luiza, Luana, Carolina, Gabriela, Daniela, e os netos que estão por vir: essa nova geração que me acena com a possibilidade da imortalidade - minha, deles - através da memória que perpetua nossas presenças;**

**E tantos mais que ainda espero abraçar.**

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profª. Dra. Lélia Parreira Duarte, que assistiu meu trabalho desde os primeiros passos e pacientemente acompanhou e estimulou a produção deste texto, tendo sido sempre uma fonte de sabedoria e inspiração.

Ao Prof. Dr. Bernard McGuirk, pelo direcionamento firme de meus estudos na Inglaterra e pela leitura pertinente dos meus trabalhos iniciais de tese.

À Profª. Dra. Jean Andrews, que supervisionou minha pesquisa na Universidade de Londres, me incentivou no caminho que o trabalho foi percorrendo e que incansavelmente explora as livrarias de Londres atrás de textos por mim desejados.

Ao Prof. Dr. Declan Kiberd, que me cedeu algumas horas de seu precioso tempo no University College de Dublin, e reforçou as idéias que viriam desaguar no presente trabalho.

À CAPES, que me proporcionou o privilégio de ficar seis meses na Inglaterra e Irlanda, onde pude conduzir a maior parte de minhas pesquisas bibliográficas.

Às Bibliotecas das Universidades de Nottingham, de Londres e do Trinity College, Dublin, esta última cheia de preciosidades em sua sala de manuscritos.

À FUNREI, pela liberação de seis meses para que eu pudesse usufruir a bolsa sanduíche na Inglaterra.

À colega Fernanda de Pádua Capobianco, que assumiu minha carga didática na FUNREI durante os seis meses em que estive ausente, mesmo com sacrifício de suas horas e com grande esforço acadêmico ao assumir um conteúdo que não é o seu.

À Profª. Dra. Else Ribeiro Pires Vieira, cujo esforço enquanto Coordenadora do Colegiado de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG ajudou na obtenção da bolsa sanduíche proporcionada pela CAPES.

À Profª. Dra. Maureen Murphy que, a partir de 1991, quando descobriu meu interesse por James Joyce, tem me dado incentivo em meus estudos e enviado material pertinente, assim como novas publicações na área.

À Profª. Maria da Conceição Monteiro, que tem constantemente incentivado e reconhecido meu trabalho.

A colegas que, de formas diferentes, colaboraram para o bom andamento de minha redação de tese, seja com material enviado, com sugestões valiosas ou simplesmente com incentivo, principalmente no último ano, durante o tempo em que não me foi possível trabalhar: Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva, Roselys Veloso de Castilho, Laura Izarra, Munira Mutran, Maria Lúcia Brandão Freire de Melo, Ana Lúcia Almeida Gazzola; Vilma Coutinho de Melo, Aimara da Cunha Rezende, Márcia Barreto Berg e meus colegas do Departamento de Letras, Artes e Cultura da FUNREI; Mario Neto Borges, Maria do Carmo Narciso e Maria José Cassiano.

À secretária do DELAC, Inês Maria de Carvalho Teixeira e às secretárias dos cursos de Pós-Graduação por onde andei: Jane Kerrigan, Pamela Attenborough, Leticia Magalhães Munaier Teixeira e Neuseli Teodoro de Souza, que sempre me receberam com um sorriso e o apoio necessário.

À Vera Lúcia da Silva, pelo carinho e o suporte no âmbito doméstico.

E a todos os que souberam dividir comigo também os momentos de alegria e triunfo.



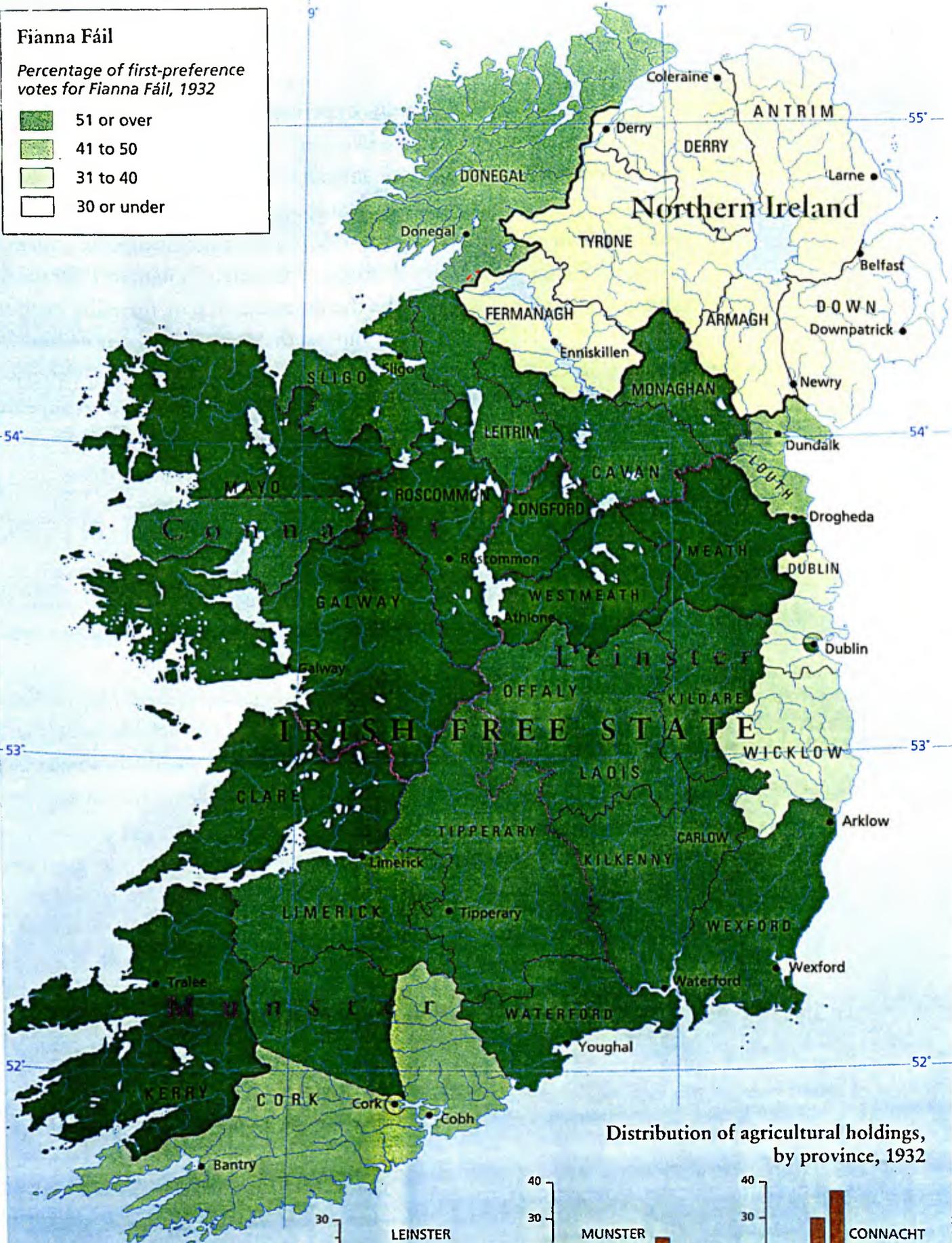
## ILUSTRAÇÕES

1. Mapa da Irlanda de 1923, apontando a votação em favor da assinatura do tratado que separava a Irlanda em duas. A cor verde representa o Estado Livre da Irlanda, hoje República da Irlanda . . . . . xi
  
2. Retrato de James Joyce tirado em Bognor, Sussex, em 1923, aos 41 anos, logo após a publicação de *Ulysses* . . . . . xii

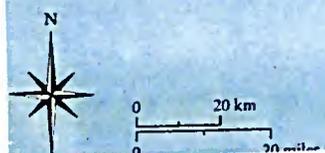
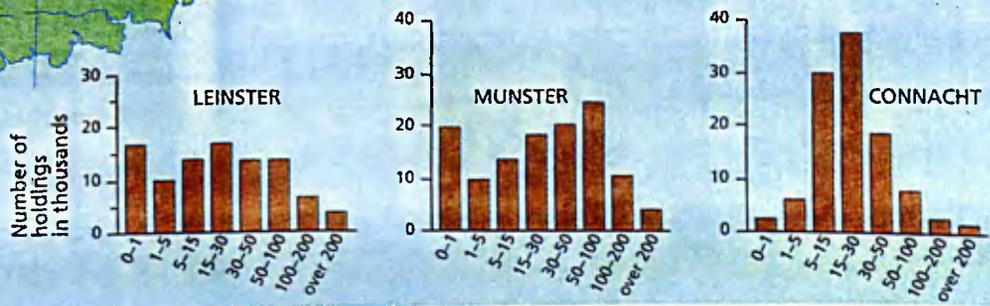
# Fianna Fáil

Percentage of first-preference votes for Fianna Fáil, 1932

- 51 or over
- 41 to 50
- 31 to 40
- 30 or under



Distribution of agricultural holdings, by province, 1932





# INTRODUÇÃO

## JOYCE, EXÍLIO E NAÇÃO

*O dever do cinema e da literatura é levar a  
pessoa a inserir-se na história e continuar a reflexão*

Ettore Scola

*Or the course of England; the double tongue?*

Mary Stewart

James Joyce, um irlandês auto-exilado no continente europeu, a partir de 1904, desde os 22 anos, escreveu e publicou a maioria de seus livros no período em que a Irlanda se constituía como uma nação soberana, conseguindo a independência de vinte e seis de seus condados em 1921. *Ulysses*, o quinto livro publicado de Joyce, saiu em 1922, na mesma ocasião em que se assinava em Londres o primeiro Tratado de Separação dos mencionados vinte e seis condados que hoje constituem a República da Irlanda.

Embora a produção de Joyce não lide diretamente com o tema das revoluções irlandesas ou com a guerra que sacudiu a Europa entre 1914 e 1918, seria impossível a um irlandês, tão ligado às questões de irlandesidade, deixar passar ao largo de sua obra os turbilhões e mudanças que ocorriam em sua terra natal nessa época. Apesar de suas histórias não falarem de guerras e revoluções, uma leitura mais minuciosa pode enxergar em seus textos, principalmente se se levar em conta a sua ironia, sua preocupação com as questões que sacudiam o país na época.

É nesse sentido que este trabalho caminha, na tentativa de demonstrar como Joyce enxergou a Irlanda e uma nacionalidade emergente durante o período conturbado da(s) guerra(s) e como deixou transparecer esses problemas em suas obras. Para comprovar essa hipótese, o trabalho visa fazer um confronto das

produções literárias e culturais antes e durante o tempo em que Joyce escrevia, assim como abordar outros aspectos culturais que ajudaram os irlandeses a construir sua idéia de nação, analisando com detalhes as canções e baladas populares, fundamentais pela importância que sempre tiveram na vida do povo irlandês.

O trabalho sofre influência dos estudos culturais, caminho pelo qual a Literatura Comparada tem se interessado nesta era de multiculturalismo. Com a fragmentação das diferentes perspectivas teóricas, a contextualização se tornou o carro chefe do olhar sobre a literatura. Certamente por isso Marie Louise Pratt defende a idéia de que o conhecimento de obras literárias

deveria se estender além do valor da análise da significação literária até seu valor de compreensão do papel de uma língua na criação de uma subjetividade, em estabelecer padrões epistemológicos, em imaginar estruturas comunais, em formar idéias de nacionalidade e em articular resistência e acomodação à hegemonia cultural e política. (PRATT, 1995: 59-60)<sup>1</sup>

Pratt defende sua posição com um conceito de literatura comparada como um poderoso campo de renovação intelectual nos estudos da literatura e da cultura, como "um espaço aberto para o cultivo do multilingüismo, da poliglossia, das artes da mediação cultural, do profundo entendimento intelectual e da consciência genuinamente global" (PRATT, 1995: 62). Meu trabalho se desenvolve dentro dessa visão, na tentativa de expandir os estudos literários com uma visão cultural.

Não vou discutir aqui o meu papel de tentar enxergar a composição de uma nação que não é a minha. De acordo com Bernheimer (1995: 9), não importam quantos anos uma pessoa se dedique ao estudo de uma cultura - se ela não é a sua

própria, é possível que haja, em algum momento, falha na autenticidade de sua leitura. No entanto, o meu interesse por James Joyce, aguçado há já quinze anos, e que já foi assunto de minha dissertação de mestrado, me levou a tentar entender a Irlanda como o pano de fundo de sua obra, e isso me levou a estudar as questões da formação da nacionalidade irlandesa, tão pungentes na ficção desse autor. Portanto, ousou embarcar aqui neste trabalho de lançar um olhar de além mar para tentar entender as questões irlandesas e a construção da obra de Joyce.

Desde minha primeira leitura dessas narrativas, o que mais me chamou a atenção foi a questão da dúvida que cada texto deixa no leitor. Tomando como exemplo a coletânea **Dubliners**, doravante citada como **Dublinenses**, cada conto lido traz uma série de perguntas: o que realmente está acontecendo? qual a real significação desta palavra/deste pensamento neste contexto? quem fala? por que tal personagem diria isso? O que quer o autor realmente dizer? Um estudo mais minucioso veio corroborar a crítica tradicional feita a Joyce: o mérito do grande escritor irlandês está na brincadeira que ele faz com as palavras, num jogo de gato e rato com o leitor. Dizendo sem dizer, ele leva esse leitor a perceber que não há um sentido pronto e/ou definitivo para seu texto.

Segundo Sydney Bolt, para muitos autores, antes e depois de Joyce,

O estilo é um meio de que [os autores] dispõem para dividir suas percepções mais profundas com o leitor. Para Joyce, o estilo é um meio de apresentar um problema para o leitor: por que o texto está escrito desta maneira singular? (...)

É com a finalidade de buscar tal leitor - o leitor que se debruça sobre um texto - que Joyce carregou suas frases de significado, chegando ao ponto de enterrar este significado, até que finalmente, em **Finnegans Wake**, ler se torna um exercício de escavação. (BOLT, 1981: 49-50)

---

<sup>1</sup> As traduções das citações são todas minhas, exceto quando creditadas a outro tradutor.

Este trabalho não visa especificamente ao texto do *Finnegans Wake*, mas o termo *escavação* é adequado à busca que estará sendo feita no texto joyceano e nos outros usados no desenvolvimento do meu trabalho, como os de seus contemporâneos e das canções e baladas. Os leitores de Joyce, mesmo quando percebem que não adianta escavar em busca de um sentido único e fechado, continuam sua busca ou passam a degustar a ambígua arte com que se constroem os textos, com os quais - e com cujo autor e cultura - passam a dialogar. Isso porque o que então se valoriza não é propriamente o dito, mas uma comunicação que estimula a reflexão.

A obra de James Joyce não é assim de cunho abertamente político, e foi necessário fazer uma leitura cuidadosa de seus textos, bem como utilizar um referencial teórico que alerta para a presença da ironia no texto literário, para que eu pudesse perceber o não-dito, aquilo que está camuflado nessa obra. Esse referencial teórico que me leva agora à leitura dos textos joyceanos à procura de indícios de sua preocupação com a formação da nação irlandesa é um falar que pode responder tanto pela questão da ambigüidade e da abertura de significados de textos dessa envergadura, quanto da questão maior que essa linguagem descortina.

Guido Almansi (1978), em suas considerações sobre o *tongue-in-cheek*, usa conceitos que me facilitam a leitura do texto joyceano dentro dessa perspectiva. O *tongue-in-cheek* seria uma expressão típica da língua inglesa, usada para descrever “um acontecimento cibernético que ocorre atrás de uma barreira - ou um ‘ruído’ - oposto à comunicação da mensagem: comunicação que se faz e ao mesmo tempo se recusa a se comunicar” (ALMANSI, 1978: 413). O leitor de Joyce se indaga o tempo todo o que realmente o texto está lhe dizendo, assim como “os jogos de *tongue-in-cheek* existem na medida em que nós jamais estamos seguros de que eles existam”

(ALMANSI, 1978: 415). Essas e outras considerações da discussão que o autor faz sobre o *tongue-in-cheek* como um traço irônico próprio da língua inglesa me incentivaram a buscar as ambigüidades constantes no discurso dos narradores e dos protagonistas de textos de Joyce, a começar pelos contos **Dublinenses**.<sup>2</sup> Nessa perspectiva da ambigüidade, da indecidibilidade de sentido, cheguei à conclusão de que o texto de Joyce não esclarece o leitor quanto ao sentido final das palavras, fazendo-o permanecer numa dúvida que o leva, por isso mesmo, a apreciar a complexa tessitura de linguagem em que se empenha o autor<sup>3</sup>.

Aqui tomo emprestada outra frase de Mary Stewart, escritora inglesa contemporânea de quem é a epígrafe desta introdução. No livro **The Ivy Tree**, afirma a narradora: "Dizem que palavras não fazem qualquer diferença; não é verdade, elas fazem toda a diferença (STEWART, 1987: 61). E é principalmente através das palavras que tentarei demonstrar as ambigüidades dos textos de Joyce que pretendo examinar.

Como diz Almansi,

A leitura apropriada da passagem não é nem uma interpretação literal nem uma extrapolação irônica, mas a tomada de consciência de sua desonestidade profunda. A ironia perfeita não se manifesta quando é reconhecida, mas quando permanece em estado latente (ALMANSI, 1978: 422).

---

<sup>2</sup> Trabalho semelhante realizei no artigo "O Duplo Contraponto da Ironia em **Exilados** de James Joyce", publicado em **Ironia e Humor na Literatura** org. Lélia Duarte. Cadernos de Pesquisa do NAPq n. 16. Belo Horizonte: FALE/UFMG, junho 1994, p. 13-22.

<sup>3</sup> Este estudo estará tomando como base não a ironia retórica, que através de uma antífrase leva o leitor a perceber a verdade do enunciante, mesmo estando ela em oposição ao enunciado. Neste tipo de ironia, há uma mensagem cifrada, porém definida; mesmo que sua decodificação dependa do interlocutor, não fica espaço para ambigüidades e interpretações múltiplas. O aspecto que o trabalho estará enfocando é o que Almansi chama de *tongue-in-cheek*, cuja intenção, diferentemente, não é dizer algo para significar o oposto, mas manter a ambigüidade para demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo.

Eu vejo os textos de Joyce como propositadamente “desonestos”; desonestidade que implica em ambigüidade, em *tongue-in-cheek*. Os textos são desonestos porque não permitem que o leitor saiba exatamente o que eles querem dizer, sendo essa ambigüidade útil, a meu ver, para determinar o que aqui pretendo inferir: a idéia de nação que o autor poderá estar veiculando em sua ficção.

A ficção de Joyce pode ser lida buscando-se apreender o jogo dos significantes, para enfim perceber que não há um significado específico na ironia com que ela se constrói. Isso porque esse tipo de ironia, de acordo com Duarte,

revela-se como consciência de elaboração do texto, ou apresenta-se como exibição de uma criatividade auto-consciente que aparentemente ignora as normas e cria armadilhas para o leitor, de cuja capacidade de aceitação desse jogo depende a compreensão e apreciação do texto recebido (DUARTE, 1994: 14).

Isto é, a compreensão não vai se resumir no que está dito - o texto é um pretexto para a comunicação entre autor e leitor e pode sugerir significados não expressamente confirmáveis..

Ou, se repetirmos as palavras de Schopenhauer, diremos que essa ironia, que ele chama de humor, tem sua origem numa disposição de espírito onde há um predomínio do subjetivo sobre o objetivo na maneira de se ver o mundo. Segundo ele, “a ironia é objetiva, vai dirigida contra os demais. O humorismo é subjetivo: em geral se refere a nós mesmos” (SCHOPENHAUER[19--]: 83) . E essa característica é muito o que percebo nos textos escolhidos. Acredito que muita escavação poderá ser feita no sentido de detectar as “desonestidades” desses textos que sugerem mas não dizem, deixando dúvida no leitor

Como afirma Almansi, a característica do *tongue-in-cheek* “não está no texto, está em nós” (1978: 421). Pretendo levantar nos textos escolhidos, tanto os de Joyce quanto os outros citados neste trabalho, elementos que tornam possíveis múltiplas interpretações e que, principalmente, identificam esses textos como ambíguos e de sentido indecidível.

Confesso que trabalhar com textos não canônicos - ou ainda não reconhecidos como “boa literatura” - é uma ambição antiga, e estarei aqui realizando meu desejo ao trabalhar com os textos de canções e baladas irlandesas. Pois penso que, se Joyce pertence hoje à literatura universal e é leitura obrigatória para quem deseja conhecer os clássicos, não foi assim desde o início. Ele teve imensa dificuldade em publicar seus textos, e levou muito tempo para ser aceito em países de língua inglesa, e mais tempo ainda para ser lido em seu próprio país. A coletânea **Dublinenses** ficou no prelo durante nove anos desde a primeira vez que foi submetida à publicação, e páginas e páginas foram gastas em cartas de Joyce ao seu editor Grant Richards (e vice-versa) para convencê-lo a publicar os contos sem cortes. Podemos dizer portanto que nem sempre Joyce foi “canônico”. Aliás, muito tempo se passou antes que ele fosse assim considerado.

Em **The Ivy Tree**, já citado anteriormente, a narradora afirma: “Adam me olhava como se eu fosse algum manuscrito dificilmente decifrável que ele tentava ler” (STEWART, 1987: 155). Eu também vejo o texto como esse manuscrito pouco decifrável, mas pretendo escavar através dele - da linguagem, da enunciação, do fingimento, da máscara, da multiplicidade e da indecidibilidade de sentido - para, através dessas características, chegar ao conceito de nação subjacente ao texto de Joyce.

Estarei neste trabalho, portanto, através do olhar pelas diversas manifestações populares, históricas, literárias e textuais, tentando compreender a idéia de nação que Joyce, ambigualmente, passa em seus textos. Nesse aspecto, estarei revendo a dicotomia leste/oeste constantemente presente em sua obra, que parece indicar estar essa diferenciação está no cerne do conceito de nação que o autor deseja apresentar. O que se percebe da leitura da coletânea **Dublinenses**, por exemplo, é que o oeste da Irlanda estaria ligado ao primitivo, ao natural, ao 'caipira', ao que é rejeitado. O leste representa o cultivado, o cultural, o erudito, e o que ele, Joyce, valoriza em princípio. Na verdade, aos vinte e quatro anos, o autor saiu da Irlanda (com toda sua ligação com o oeste) e partiu para o continente europeu, em direção ao leste com o qual seus personagens dublinenses estão sempre sonhando.

Na idéia de nação que surge dessa dicotomia leste/oeste tão repetidamente trabalhada em seus textos, Joyce parece ter rejeitado, como o fez Homi Bhabha quase um século depois, a idéia de nação como *muitos como um*. Um indício dessa rejeição poderia ser visto na recusa de Joyce em participar do movimento de renascimento literário irlandês, com o qual se identificaram figuras importantes como W.B. Yeats e John Synge, contemporâneos de Joyce, que exaltam o que a Irlanda possui de próprio, de natural, de mito, tendo ido ao oeste do país em busca de inspiração para suas obras. Joyce, ao contrário, fixa sua ficção em Dublin, a capital do país, e de forma irônica tenta mostrar as situações que o Dublinense deve evitar para que possa ver o seu país tornar-se uma nação avançada, cosmopolita, sem provincialismos, parte integrante da Europa.

É inegável a importância da questão histórica na obra de Joyce. Não é à toa que ele a chama de "um pesadelo do qual deseja despertar", no livro **Um Retrato do**

**Artista Quando Jovem.** Trata-se de história que vai ter presença constante em seus livros subsequentes, sem significar que a tenha desprezado em obras anteriores, como tentarei demonstrar com **Dublinenses**. É inegável também que precisamos entender essa história, talvez não necessariamente desde seus primórdios, mas principalmente da Irlanda Moderna, sendo uma das questões fundamentais para seu entendimento o estudo da música na Irlanda, pois ela tanto conta essa história como é parte de sua transformação.

Muito devagar fui descobrindo a importância da questão da música para a constituição da nação irlandesa. A música escocesa, que conheci primeiro, me atraiu pelo conteúdo narrativo e/ou bairrista, o cantar da terra e das coisas da terra e o contar as histórias das disputas e dos massacres da história escocesa. Muitas canções são comuns, entretanto, à Escócia e à Irlanda, por terem os povos desses países a mesma origem celta. Há inclusive discussões em torno da origem de diversas canções comuns aos dois países. Um interesse me levou a outro, e assim descobri as baladas e canções irlandesas.<sup>4</sup>

Com o aprofundamento de meus estudos na questão da formação do conceito da nacionalidade irlandesa, fui percebendo que as letras das canções e baladas refletem a idéia de nação do povo irlandês. Aguçada minha curiosidade, fui procurar fundamento para a minha descoberta de que essas canções e baladas eram principalmente uma manifestação popular do sentimento de nacionalidade do povo.<sup>5</sup> As canções não só refletem esse sentimento, mas são parte da construção da idéia de nação na Irlanda, como tentarei demonstrar no capítulo que a elas dedico. Esta é a

---

<sup>4</sup> A diferença entre balada e canção é que *balada* é uma composição narrativa em verso rítmico que se adapta a uma música e serve para ser cantada.

<sup>5</sup> Encontrei não só suporte para essa idéia como também incentivo por parte do Professor Declan Kiberd, cuja obra está presente no meu trabalho.

primeira de várias razões que me levam a incluir no trabalho um capítulo sobre canções e baladas irlandesas.

Outra razão é a influência que a música teve na obra ficcional de James Joyce. Não se trata mais de perceber a presença de canções em sua obra, e tentarei mostrar como a música não é ali só presença ornamental. Em **Dublinenses**, por exemplo, a música aparece como presença fundamental, não só como pano de fundo cultural, mostrando como a música faz parte da vida dos dublinenses, mas também indicando fatos e temas que estão sendo desenvolvidos em cada conto da coletânea, ou da coletânea como um todo. Vale esclarecer que estarei buscando, na ambigüidade da linguagem dos contos, o assunto que norteia este trabalho, isto é, a idéia de nação do povo irlandês.

A música tem outra influência marcante na obra de Joyce: seus textos são extremamente musicais - é conhecimento universal que eles têm infinitamente maior multiplicidade de vozes e até de sentidos se lidos em voz alta. Podemos dar dois exemplos tradicionalmente explorados pelos críticos de Joyce: os últimos parágrafos do conto "The Dead" da coletânea **Dublinenses** e uma parte do trecho final de seu último livro, **Finnegans Wake**.

Vejamos o último parágrafo do conto "The Dead" (Os mortos):

A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westwards. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, further westwards, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It

lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead. (D: 223-4)<sup>6</sup>

Podemos observar que o ritmo da primeira parte da primeira frase, onde se faz a parada para a respiração (*A few light taps upon the pane*), é o mesmo da segunda frase (*It had begun to snow again*): são oito pés; percebemos melhor se lemos as frases em voz alta, como se estivéssemos lendo versos.

O som sibilante é uma constante em todo o parágrafo: *...sleepily the flakes, silver and.../ against the lamplight./ ...his journey westwards. Yes, the newspapers.../ treeless hills ...* e assim por diante até o final.

A aliteração, traço típico da lírica saxônica desde seus primórdios, é constante nesse trecho: *crooked crosses/ His soul swooned slowly* (trecho que ilustra não só a aliteração quanto os sons sibilantes mencionados acima). Veja-se também a paulatina repetição de vocábulos e sintagmas: *falling/ falling softly/ softly falling/ snow*. O tom não é somente harmonioso, é lírico.

Numa epítome do conto e da coletânea, vozes se misturam nesse parágrafo: a voz de Gabriel ressoa a de Michael Furey, a do chamado que o incita a se dirigir para o oeste, a dos jornais que o fazem universalizar todo o território irlandês, a dos vivos e dos mortos.

---

<sup>6</sup> JOYCE, James. *Dublinenses*. Ed. Robert Scholes and A Walton Litz. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1996. As citações do texto são feitas a partir dessa edição, indicadas pela letra D, entre parênteses, seguida do número de página. Quando traduzidas, a tradução é minha.

Vejamos agora um trecho narrado por Anna Livia Plurabelle, a protagonista do último livro de Joyce, **Finnegans Wake**:

Can't hear with the waters of. The chittering waters of. Flittering bats, fieldmice bawk talk. Ho! Are you not gone ahome? What Thom Malone? Can't hear with bawk of bats, all thim liffeying waters of. Ho, talk save us! My foos won't moos. I feel as old as yonder elm. A tale told of Shaun or Shem? All Livia's daughtersons. Dark hawks hear us. Night! Night! My ho head halls. I feel as heavy as yonder stone. Tell me of John or Shaun? Who were Shem and Shaun the living sons or daughters of? Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Night night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night! (FW: 215-16)<sup>7</sup>

É patente a harmonia e a musicalidade do trecho. A sintaxe é de certa maneira desprezada, mesmo que sua subversão de alguma forma siga as regras internalizadas da língua, como por exemplo nas sentenças que terminam com preposição, fato viável na língua inglesa; mas não, por exemplo, na primeira sentença do trecho ilustrativo, em que a preposição *of* exige uma complementação. A aliteração é óbvia: *Shaun or Shem/ My ho head halls/ Night now!* Há rima interna: *Are you not gone ahome?/ My foos won't moos*. A mesma estratégia de repetição de vocábulos do trecho anterior está presente.

E de quem é essa voz? De Anna Livia? De um narrador? Do próprio rio Liffey, popularmente chamado de Anna Livia e a quem se referem no feminino? De qualquer forma, a leitura do trecho em voz alta só vem reiterar a questão de ritmo e harmonia que está sendo mostrada, e nos ajuda a apreender o lirismo presente na linguagem.

Mas há ainda um outro aspecto da influência de canções na obra de Joyce. Ao deixar a Irlanda aos vinte e quatro anos, ele também deixava para trás um renascimento literário que valorizava o passado e a língua do povo gaélico; mas, com seu *tongue-in-cheek*, ele viria a fazer sua própria valorização da cultura de seu país. Sabendo que a língua inglesa tinha vindo para a Irlanda para ficar, achou sua própria maneira de galicizar a língua do colonizador, criando-lhe um novo ritmo na maioria de suas obras e até reinventando a(s) língua(s) no seu último livro **Finnegans Wake**. Sabe-se que Joyce misturou nesse livro sons e vocábulos (ou meio-vocábulos) de diversas línguas; pode-se detectar, sobretudo, um som que imita, ou repete, ou alegoriza, a língua gaélica. Aqui ele realiza a ameaça do Caliban de Shakespeare, na comédia **A Tempestade**, quando contesta Próspero e suas práticas colonialistas, dizendo-lhe que a vantagem deste ter-lhe ensinado sua língua é a de poder agora amaldiçoá-lo com ela.

O que se percebe é que as canções e o ritmo permitem a Joyce esse “amaldiçoar”, à sua maneira. Não só são presença constante na sua obra, marcando temas e múltiplos sentidos, mas também tornam mais viva a construção de sua linguagem.

Mas não estarei focalizando só a obra de Joyce. Estarei fazendo um paralelo de sua obra com a de seus contemporâneos, com o intuito de demonstrar como ele se diferenciou dos demais, não só fugindo da temática do resgate do passado irlandês com fins de criar no povo o sentido de nacionalidade, mas burilando seus textos numa enunciação diferenciada, ambígua e irônica, que jamais poderia ser comparada à dos irlandeses que fizeram o Renascimento Literário do fim do século XIX e início do

---

<sup>7</sup> JOYCE, James. **Finnegans Wake**. London: Penguin Books, 1992. As citações do texto são feitas a partir dessa edição, indicadas pelas letras FW, entre parênteses, seguida do número de página.

século XX. No entanto, o ritmo da linguagem das obras de Lady Gregory, W.B. Yeats e John Synge, expoentes desse Renascimento, e de outros que aderiram ao movimento, também têm muito do ritmo das canções e baladas em questão, como veremos mais tarde.

As questões mencionadas demonstram que há muito para se descobrir e para se fazer em termos do desejo de se ler os textos de Joyce dentro da perspectiva aqui delimitada. Cito novamente Almansi, quando este se refere ao *Hamlet* de Shakespeare:

Quando leio o texto e vejo-me incapaz de decidir qual maneira de decodificação espera-se de mim, sei que fico a ver navios. Mesmo se eu consagrasse o resto de minha existência de pesquisador literário à solução desse quebra-cabeça estético, eu encontraria finalmente apenas a confirmação de minhas idéias iniciais. Nenhuma prova irrefutável pode me esperar ao fim dessa penosa viagem (ALMANSI, 1978:420).

Em se tratando de determinar como é tratada a questão da nacionalidade na obra de Joyce, há muito o que buscar, e disso tratarei em capítulos específicos. Tentarei demonstrar que, apesar de seu auto-exílio no continente europeu em busca de uma universalização como cidadão, ele nunca deixou de ser, no coração, um dublinense.

Para isso abordarei, no primeiro capítulo, a questão de como a Irlanda caminhou em direção a uma idéia de nação própria e independente, estudando os estereótipos criados durante a extensa colonização e a criação de uma Irlanda imaginada, que viria a se materializar, mesmo com diferenças, na Irlanda republicana.

O segundo capítulo apresenta as tradições populares a partir do século dezoito, com o objetivo de demonstrar a importância que elas tiveram na formação do sentido

de irlandesidade do povo: apresentarei uma amostragem das canções e baladas que sempre caracterizaram o país e que fizeram uma trajetória de mão dupla com a história e a literatura da Irlanda: elas faziam a conscientização do povo, principalmente do analfabeto para o qual era inútil produzir material escrito; levantavam o espírito da população para as lutas necessárias à libertação da Irlanda; contavam as histórias das lutas e dos levantes; criavam ou exaltavam mártires mártires; aproveitavam material literário para ser cantado com suas canções-temas; tinham letras criadas pelo imaginário popular e pelos grandes escritores da época; circulavam nas ruas e nos salões e saraus; eram vendidas em partituras e mais tarde organizadas em coletâneas. Nesse capítulo estarei citando as preferências musicais de James Joyce e discorrendo sobre a influência que a música exerceu em sua obra.

O terceiro capítulo versa sobre as idéias nacionais, principalmente levando em conta os estudos de Homi Bhabha, e cria um panorama do Renascimento Literário Irlandês da passagem do século, fazendo aí um paralelo entre os ideais que nortearam esse renascimento e a posição oposta que Joyce desenvolveu em sua ficção. Inicia-se nesse capítulo um detalhado estudo da narrativa de Joyce, focalizando principalmente suas duas obras de prosa primeiro publicadas, em 1914 e 1916: **Dublinenses** e **Um Retrato do Artista quando Jovem**. Há uma análise pontuada do conto de **Dublinenses** que faz parte dos contos descritos por Joyce em carta a seu irmão Stanislaus como contos da vida pública: "Dia de Hera na Sede do Comitê".

O quarto capítulo, ainda fazendo uma leitura cuidadosa da obra de Joyce, passa por questões fundamentais dessa obra, como a pontuação da língua irlandesa, a preocupação com a traição e a paralisia dos dublinenses, principalmente tratada na coletânea que leva esse nome. Na primeira parte trabalha também com a idéia do

paralelismo entre a figura de Stephen Dedalus - protagonista do **Retrato**, em sua formação, desde bebê até a idade adulta - com a emancipação da Irlanda e sua transformação em nação independente.

Na segunda parte, trabalha a linguagem ficcional de Joyce, exemplificando a partir de cada um de seus livros publicado. O ponto que se pretende construir é o de que a linguagem de Joyce, fazendo uso do *tongue-in-cheek*, acompanha a formação da Irlanda moderna, desde a linguagem fragmentada e os silêncios da coletânea de contos, passando pela construção da linguagem de Stephen Dedalus em **Um Retrato**, pela elaboração desta nos diversos capítulos do **Ulysses**, com diversos estilos e composições, até a elaborada sofisticação da linguagem europeia de **Finnegans Wake**. Em última instância, sua linguagem aponta para uma Irlanda cosmopolita, parte da Europa e de um universo maior.

Acredito que, através da elaboração dessas diversas etapas, meu trabalho conseguirá demonstrar meu ponto inicial: a formação da Irlanda contemporânea e o papel que James Joyce, no processo dessa formação, desempenhou, não como um escritor apolítico, acusação que muitas vezes lhe foi feita, mas como participante preocupado com o desenrolar da história de seu país, do qual se auto-exilou mas que nunca deixou de amar.

# CAPÍTULO I

## INVENTANDO A IRLANDA

*Of my nation! What ish my nation? Ish a villain, and a bastard,  
and a knave, and a rascal? What ish my nation? Who talks of  
my nation?*

William Shakespeare

*If Ireland had never existed, the English would have invented it.*

Declan Kiberd

A Irlanda foi o único país da Europa Ocidental que teve uma experiência colonial antiga e moderna, e o primeiro povo moderno a se descolonizar no século XX. Para que isso acontecesse, um longo caminho foi trilhado. Como atestam as palavras do Capitão Macmorris na peça **Henry V** de William Shakespeare (1923:555), citadas na epígrafe deste capítulo (peça essa escrita no desabrochar do século XVII), o irlandês não sabia ao certo quem era e a que país pertencia. E para que pudesse chegar à independência alcançada a partir de 1921, o país teve de ser inventado de novo, como Declan Kiberd extensamente discute em seu livro **Inventing Ireland**, publicado pela primeira vez em 1995. E uma pergunta surge de imediato ao pensarmos nessa noção da Irlanda reinventada: quem a inventou?

Em primeiro lugar, quem inventou a Irlanda teriam sido, evidentemente, os irlandeses, e o nome do partido nacionalista da Irlanda em atividade até hoje atesta esse fato: o partido *Sinn Féin*, que significa *nós mesmos*. O movimento desenvolvido para a independência nacional partia do princípio de que os irlandeses eram uma comunidade histórica, cuja auto-imagem fora construída muito antes da era do nacionalismo moderno e da nação-estado. Mas ao olharmos a história dessa independência desde seus princípios, verificamos que o povo irlandês sempre teve

uma capacidade imensa de assimilar elementos novos durante as diversas fases por que passou. De acordo com Kiberd (1996: 1), os textos que estudam a identidade irlandesa parecem atestar que a identidade nunca é pura e dada, mas freqüentemente uma questão de negociação e trocas.

Pode-se dizer também que o inglês ajudou a inventar a Irlanda. Durante séculos os irlandeses foram o que os ingleses fizeram dele, estereotipando o povo de acordo com seus desejos - e seu desejo era de que o irlandês fosse um povo inferior, que os copiasse e sobre o qual pudessem se sobressair. Estereótipos ficam fortes pelo fato de serem interiorizados, isto é, aceitos pelo grupo do qual se formou a idéia.

A uma certa altura, os irlandeses se cansaram de aceitar o estereótipo e até de agir de acordo com ele, realizando então uma série de movimentos em busca da identidade nacional, dos quais o Levante de 1916 foi o mais famoso - e o mais pungente. O Levante não passou de uma rebelião de poetas, de acordo com muitos críticos, mas não podemos deixar de enxergar que foi um protesto, feito por uma elite modernizadora, na tentativa de se quebrar esse estereótipo. E foi o movimento que deu início ao fim de uma história de setecentos anos de colonização e abusos por parte dos ingleses. Mas, infelizmente para os irlandeses, não deu fim à crise colonial, que é o que se pode chamar a crise que se manteve na Irlanda do Norte durante grande parte deste século.

Um outro fator que resultou na idéia de Irlanda foi o êxodo maciço dos irlandeses durante a Grande Fome do século XIX para a Grã-Bretanha, América do Norte e Austrália. Os milhões de exilados desse período necessitavam da idéia da terra natal, e criaram uma concepção de Irlanda com a qual pudessem sonhar. Esses exilados, como tantos outros que se seguiram na passagem do século e no início do

século XX, como o próprio James Joyce, deram formato a essa Irlanda Moderna. Um outro tipo de exilado era o irlandês que se mudava do campo para a cidade, e adotava a língua e os costumes dos ingleses, sem que isso fizesse deles ingleses, mas estranhos adotando costumes do outro. Nas palavras de Kiberd, "o exílio é o jardim de infância da nacionalidade" (1995:2). E a tentativa, no final do século XIX, de reviver a língua gaélica se calcava na idéia do "voltar para casa", voltar do exílio ou se libertar do cativeiro, e retomar a individualidade perdida.

O irlandês Oscar Wilde, na segunda metade do século XIX, já acreditava que era no contato com a arte e a língua de outros países que a cultura de uma Irlanda moderna poderia ser reformulada. James Joyce quis demonstrar em suas obras a mesma idéia, que não significava o fechamento em uma Irlanda já ultrapassada, mas uma Irlanda aberta ao convívio com o continente europeu e com o mundo. Não resta dúvida, entretanto, de que o reavivamento da língua gaélica deu forças a um sentimento de procura da individualidade nacional que resultaria em última instância numa Irlanda independente na segunda década do século XX. O próprio Renascimento Literário é produto desse movimento, e seu papel foi importantíssimo na época: ele tanto foi consequência das aspirações emergentes quanto precedeu e, de certa forma, tornou possível a revolução política que iria acontecer após seu advento.

O nacionalismo irlandês não surgiu no Renascimento Literário da passagem do século; essa manifestação é produto do sentimento que circulava na Irlanda na época, e que já vinha se manifestando há mais de um século. Na verdade, o nacionalismo irlandês é, em seus momentos fundacionais, um derivativo do nacionalismo inglês, mas ao contrário. Não é, como se costuma pensar de todos os movimentos nacionalistas, produto de uma atitude provinciana, potencialmente

racista, dada a posições e retórica exclusivistas e doutrinárias, mas, na opinião de Seamus Deane, “*mutatus mutandi*, uma cópia daquele pelo qual se sentiu oprimido” (EAGLETON et al, 1995: 8). Deane continua seu raciocínio dizendo que a nação imperialista cria seus protótipos e se universaliza, e por causa disso considera qualquer insurreição contra suas idéias como provinciana. Como resposta, os nacionalismos nascentes tentam criar uma versão da história na qual sua essência intrínseca tenha sempre se manifestado, resultando daí leituras do passado que serão também monolíticas, da mesma forma que aquelas que desejam suplantar. Eles têm a desvantagem adicional de ter tido grande parte de seu passado destruído, silenciado, apagado. O amálgama produzido seria por isso muito susceptível de ataque e desprezo (EAGLETON et al, 1955). O Renascimento Literário, o Levante de 1916, o Tratado de 1921 - que dividiu a Irlanda no que ela é hoje - e a Guerra Civil que se seguiu foram simultaneamente causa e consequência do esforço conjunto de renovação da idéia do caráter nacional e dos destinos da nação. O caso irlandês é um exemplo de como o nacionalismo pode ser produzido pelas forças que o suprimiram e consegue se mobilizar até alcançar uma espécie de liberação.

A necessidade do colonizador inglês de criar um estereótipo irlandês selvagem e preguiçoso tem sua contrapartida na necessidade dos próprios ingleses de formar o seu estereótipo; para isso criam eles a diferença, pois é sabido que estereótipos geram um ao outro mutuamente. De acordo com Bhabha,

o objetivo do discurso colonial se concentra em construir o colonizado como população de tipo degenerado, tendo como base uma origem racial para justificar a conquista e estabelecer sistemas administrativos e culturais (BHABHA, 1992: 185).

Nos relatos feitos sobre a Irlanda por autores ingleses em diversas épocas, fica claro que lhes interessava formar dos irlandeses uma imagem diminuída. Em seus escritos sobre a Irlanda, autores como Spenser, George Farquhar, Richard Brinsley Sheridan, Matthew Arnold, Edmund Burke e outros - e percebe-se aí um longo período de tempo - já marcavam a diferença desse povo rural e emocional. O que se percebe é a formação do contraste entre os dois povos – se o irlandês é assim, por contraponto o inglês é cosmopolita e racional.

Na tentativa de marcar o contraste, o que se percebe é que a Irlanda se tornou, de certa forma, o inconsciente da Inglaterra. Edmund Burke, por exemplo, defendia o ponto de vista de que a destruição da aristocracia irlandesa nos tempos de Cromwell e a Lei Penal dessa época na Irlanda repetiam o que havia acontecido na França na Revolução de 1789, isto é, uma reviravolta de uma ordem moral decente. E ele se sentia na obrigação de mostrar a seu próprio povo as conseqüências que poderiam advir dessa doença que, ele acreditava, estava latente sob a superfície da sociedade inglesa pronta a eclodir (apud KIBERD, 1996: 17). Sob a Lei Penal na Irlanda, qualquer filho poderia usurpar o poder do pai, ou a esposa o do marido, simplesmente por se converter ao protestantismo, e isso, para Burke, era a semente para uma revolução.

A questão da nacionalidade, mesmo que não enxergada sob este aspecto, desde o início do domínio inglês na Irlanda, definitivamente consagrado em 1601 com o colapso da ordem gaélica, tem demonstrado o aspecto de duplicidade que tentamos mostrar: a necessidade dos ingleses de criarem um caráter irlandês único e diferente do deles. Mas, na verdade, nem os primeiros colonizadores tinham uma identidade única, em nome da qual pudessem justificar suas imposições; muitos deles se

adaptaram tão bem que se tornaram mais irlandeses do que os próprios irlandeses; outros se tornaram híbridos, misturando-se e adaptando-se à cultura local. Isso fez com que sentissem a necessidade de formar o caráter nacional inglês e, por contrapartida, o irlandês. Por isso mesmo o irlandês passou a ser “o outro”, uma antítese do usurpador. A luta pela auto-definição é travada dentro da língua, como pode ser visto pelos dois pontos de vista contrários: o inglês, como a sociedade mais forte na época da(s) conquista(s), sabia que teria de impor a língua; os irlandeses, no auge de sua ânsia por libertação, no século XIX, tentaram reimplantar e reforçar sua própria língua, a essa altura relegada a segundo plano e restrita a pequenas áreas do país.

Já no século XVII os intelectuais da época traçavam o perfil do irlandês, como o havia feito Spenser ao descrevê-los como rudes, mal-educados e impulsivos, em seu trabalho **View of the Present State of Ireland** de 1596. Ele preconizava que os gaélicos deveriam ser redimidos de sua selvageria, ensinados a trocar o estilo de suas vestimentas e a aparar seus cabelos. E, acima de tudo, deveriam ser levados a aprender a língua inglesa. O escritor e poeta irlandês Seathrún Céitinn, à mesma época, retrucava aos escritos de Spenser, tentando mostrar que os irlandeses não eram bem os oponentes dos ingleses, mas seus imitadores. Ele mostrava o irlandês como disciplinado, controlado e fino, mas arraigado em suas convicções quando se tratava da defesa de seus direitos, exatamente o retrato que o inglês fazia de si mesmo. Este retrato, que para Céitinn representava a verdade, não resistiu aos repetidos ataques do colonizador na criação do estereótipo desejado. Parece que os ingleses queriam criar uma nova Inglaterra chamada Irlanda, e que eles tinham necessidade dela para formar seu próprio inconsciente. Enquanto os ingleses pintavam os irlandeses

negativamente, ficava claro que eles mesmos eram o contrário - cavalheiros firmes e refinados. Um exemplo da Irlanda como inconsciente da Inglaterra está nas idéias de Burke já citadas anteriormente. Como um teatro do inconsciente, a Irlanda era um lugar onde, diferentemente dos civilizados ingleses, os instintos se manifestavam livremente.

Depois do século dezenove, quando a migração de irlandeses para a Inglaterra foi grande, parece que o estereótipo ficou mais marcado - era muito mais fácil para o irlandês que vivia na Inglaterra assumir a personalidade cômica do bufão e ser bem aceito na comunidade como alegre e descontraído do que assumir a posição de contestador, principalmente pelo fato que ele vinha para as comunidades industriais e competia com os ingleses na obtenção de empregos nas fábricas, aceitando para tal salários bem pequenos. Já em 1818 o poeta John Keats escrevera "Os irlandeses têm noção do caráter que deles é esperado na Inglaterra, e agem de acordo com ele perante os ingleses" (apud KIBERD, 1995: 29). Na época a que nos referimos, no século dezenove, o estereótipo já estava formado: o inglês, apelidado de *John Bull*, era trabalhador, confiável, adulto, másculo, maduro e racional, enquanto o irlandês *Paddy* era indolente, instável, irracional, emocional, infantil e efeminado. Talvez se possa dizer que as obras em que Oscar Wilde explora o universo infantil são sua maneira sutil de comentar essa visão de seu povo como criança. De qualquer forma, podemos observar que o inglês sempre se espelhou em outros povos para criar sua própria imagem - eles eram ingleses porque não eram irlandeses, não eram franceses, etc., em suas diversas manifestações comportamentais.

Matthew Arnold, na segunda metade do século dezenove, reiterava a imagem criada, embora de alguma forma ele elogiasse os poetas irlandeses e os considerasse

como uma esperança de salvação para a classe média dos ingleses filistinos, pois eles construíam sua poesia com base em sentimento, amor à beleza, charme e espiritualidade. Arnold ocupou a cátedra de Estudos Celtas na Universidade de Oxford, e foi responsável pela difusão desses estudos na época - mas estes levavam a um engrandecimento do passado celta, que na verdade não passava de uma versão do presente imperial britânico contemporâneo: o grande herói Cuchulainn levava uma mistura de energia pagã e sofrimento cristão, exatamente o que se esperava de um inglês.

Desde a criação dessa imagem, a Irlanda foi moldada como feminina, como um campo a ser desnudado e explorado. Essa imagem serviu aos poetas nativos do século dezoito em diante como a metáfora a ser usada em seus cantos, que desde o início mostravam a tendência a afirmações camufladas. Quando cantavam a beleza de Cathleen Ní Houlihan, estavam na verdade celebrando a Irlanda. No capítulo II, quando discutirmos as baladas e canções populares, veremos a insistência de se cantar a Irlanda como uma mulher.

Em 1800 foi promulgada a lei que unia os dois países, Inglaterra e Irlanda, debaixo do mesmo governo, isto é, a Irlanda ficava sob as ordens do Parlamento em Londres. Foi o momento da criação do Reino Unido da Inglaterra e Irlanda. Essa lei significou uma maior integração da Irlanda no cenário político inglês. A lei foi uma resposta à rebelião de 1798, onde houvera uma tentativa de se juntar os católicos, os protestantes e os dissidentes, sob a égide do líder republicano Wolfe Tone. Somente no século XIX, com Daniel O'Connell, os irlandeses começaram a alcançar algum sucesso em suas aspirações. Já em 1829 ele havia conseguido a emancipação dos

católicos, com a quebra da Lei Penal, que os proibia de possuir terras, ter acesso à educação formal, serem funcionários públicos, além de outras restrições.

O'Connell é considerado talvez o primeiro político de massa da Europa moderna, pelo fato de se ter projetado com base em um assolador movimento popular, reunindo um público enorme em seus comícios no país inteiro. Dezenas de milhares de trabalhadores, agricultores e pescadores se reuniam para escutar seus discursos, falados em inglês, mas com poder de hipnotizar o campesinato irlandês. De certa forma, O'Connell pode ser considerado um dos inventores da Irlanda moderna, no sentido de ter dado ao povo um sentimento de identidade corporativa e a sensação do poder de massa que eles seriam capazes de alcançar. Ele criou uma nova idéia de Irlanda em que o catolicismo estava ligado à idéia de nação. A grande decepção do povo com O'Connell veio por ocasião do último comício gigante planejado para ele na região de Contarf em 1843, quando os organizadores se submeteram à proibição das autoridades, ameaçadas com a imensa popularidade daquele político, e cancelaram o evento. Nunca se recuperaram da decepção, pois logo depois tinham outro motivo drástico para suas preocupações: a Grande Fome de 1845, quando um milhão de pessoas morreu de inanição e conseqüentes doenças e mais um milhão e meio emigrou para outras terras, em apenas uma década. A indiferença dos ingleses pela desgraça da praga das batatas, que causou a Grande Fome, levantou a ira da opinião pública irlandesa, e novas agitações começaram a se manifestar. Em 1798 Wolfe Tonne havia pedido ajuda aos franceses, e agora os olhos dos irlandeses se voltavam para a América a pedir ajuda para suas lutas, tanto em termos financeiros, quanto de força humana e de exemplo republicano. Isso explica as viagens de Oscar Wilde, W. B. Yeats e Douglas Hyde para a América, como também explica a veneração dos

escritores irlandeses por Walt Whitman, considerado o modelo de um bardo nacional. Davies, o fundador do jornal **The Nation**, achava que a Irlanda jamais levaria seu potencial industrial e empresarial ao máximo antes de ter conseguido retomar sua auto-confiança cultural - o que só se daria pela separação política da Inglaterra (KIBERD, 1995: 22).

O próximo grande nome da política irlandesa foi Charles Parnell, que conseguiria muitas vitórias para seu país no parlamento em Londres até a década de 80 do século dezenove. Parnell era o oposto de O'Connell; não tinha o dom populista daquele, mas mesmo assim o povo confiou nele seu destino e o de seu partido, chamando-o de "o rei não coroado da Irlanda". O'Connell foi finalmente "destronado" em consequência de um relacionamento amoroso com uma mulher casada, Kitty O'Shea. Seu nome foi citado como corresponsável no divórcio de Kitty, e com ela ele viveu o resto de sua vida, mas, num país regido por bispos e padres da Igreja Católica, nunca mais conseguiu credibilidade junto ao seu povo ou junto ao parlamento inglês.

No vácuo político que se seguiu, a nova geração de intelectuais, lembrando-se dos ensinamentos de Davies (que serão mostrados com mais detalhes no próximo capítulo), voltou-se novamente para a cultura e iniciou o movimento do Renascimento Literário, buscando inspiração no herói Cuchulainn, mostrado não como um exemplo para os donos de terra anglo-irlandeses, mas como modelo para aqueles que estavam para superá-los. Cuchulainn era o símbolo de masculinidade para os Celtas, que tinham levado a alcunha de femininos pelos seus colonizadores.

Na verdade, o que se percebe é que no final do século dezenove e princípio do século vinte a situação política tanto da Irlanda quanto da Inglaterra exigia uma versão

reconstruída dos dois caracteres nacionais e das tradições literárias de cada um, o que de certo modo provocou o Renascimento Literário Irlandês.

Oscar Wilde, na verdade, foi quem iniciou o movimento, pois foi o primeiro intelectual a sair da Irlanda e partir para Londres, enxergando a Inglaterra como um lugar sagrado a ser conquistado pela força do intelecto. O problema da Inglaterra era que muito de sua história havia acontecido em territórios além-mar, e a intenção de Wilde era dismantlar a sua mitologia imperial a partir de suas próprias estruturas internas. Como diz Kiberd, ele enxergou que "aqueles que desejavam inventar a Irlanda teriam que primeiro reinventar a Inglaterra" (KIBERD, 1995: 32).

Não é sem razão, portanto, que a produção literária irlandesa da passagem do século e das primeiras décadas do século vinte tenha sido tão rica e variada. Ao fundo dessa produção, há sempre uma procura de como o indivíduo pode ser visto em relação à sua comunidade, à sua história e ao possível futuro. Tudo isso pode estar embutido ou pode ser manifestado na necessidade de se criar um novo modo de escrever. Joyce, por exemplo, quando visto em comparação com um autor inglês seu contemporâneo, digamos Forster, que lidou com problemas da colonização, faz experimentos na representação, dismantlando suas formas e modos tradicionais. Para Fredric Jameson, suas experimentações são um exemplo claro de como uma sociedade fechada, como a dublinense, ainda vista na consciência individual como uma cultura autônoma, teve de se enxergar em relação ao centro metropolitano e imperial como repleta de paralisia, até catatônica (EAGLETON et al, 1995). Essa sociedade de Dublin mostra que não possui sua própria força e que depende de agentes além de seu controle, por causa disso desconhecidos ou não compreendidos: os sistemas imperiais britânico e católico, que são as duas forças paralizadoras

presentes na coletânea **Dublinenses** e contra as quais a personagem de **Um Retrato do Artista quando Jovem**, Stephen Dedalus, se rebela ao final do livro. Forster seria incapaz de trabalhar na mesma veia - não só no que concerne à forma quanto na sua profunda valorização do indivíduo e sua conseqüente incapacidade de apreender e compreender as operações do sistema que iniciaram essa valorização e que, no fundo, ainda a determinam. As manifestações artísticas da época, como este trabalho almeja demonstrar, possuíam um engajamento político e, em conseqüência, histórico, que Seamus Deane aprova quando declara que a arte, diferentemente do que dizia Matthew Arnold, não é arte quando se distancia das particularidades de sua origem e produção, sendo antes uma atividade especial, na qual toda a história de uma cultura está profundamente inscrita (EAGLETON et al, 1955: 7)

Joyce e Yeats, *a priori* considerados grandes autores da língua inglesa e do modernismo internacional, os apresentadores da humanidade do século vinte, têm sofrido leituras revisionistas nos últimos anos, a exemplo do que tento fazer aqui, principalmente em relação a Joyce. O que se percebe é que a linguagem desses autores fez parte da tentativa de reinstalar a língua irlandesa original, de forma diferente da feita por Hyde e os outros da Liga Gaélica - sua forma passava pela tentativa de fazer do inglês irlandês uma língua própria ao invés de uma língua apêndice do inglês dominador. Essa tentativa estava também em Synge, e menos marcadamente em Oscar Wilde, George Moore, Bernard Shaw e depois em Becket. Os estudos de todos esses autores nos últimos anos têm também tentado retomá-los como autores irlandeses em língua inglesa, com toda a importância que tiveram na formação do caráter nacional. De acordo com Deane, o importante não é simplesmente resgatar os autores como irlandeses, mas recuperá-los num contexto de

alteridade, lendo-os em relação a outros autores irlandeses, com a intenção de modificar e até subverter outras leituras "de fora", que nunca perceberam esse contexto e sua força (EAGLETON et al, 1955: 15).

Dentro desta idéia se desenvolvem os próximos capítulos. O capítulo II vai focalizar o contexto cultural da Irlanda que precedeu a produção de Joyce, destacando a importância que a música exerceu nesse contexto. E os capítulos subsequentes vão se concentrar na obra de Joyce, levantando aí os aspectos histórico-político-culturais que têm sido mencionados até aqui.

## CAPÍTULO II

### MÚSICA NA HISTÓRIA E NA LITERATURA IRLANDESA

*Folk art is, indeed, the oldest of the aristocracies of thought, and because it refuses what is passing and trivial, the merely clever and pretty, as certainly as the vulgar and insincere, and because it has gathered into itself the simplest and most unforgettable thoughts of the generations, it is the soil where all great art is rooted.*

W.B. Yeats

## 1. HISTÓRICO

A música sempre teve um papel fundamental na história irlandesa. Desde tempos imemoriais, os irlandeses cantaram sua terra, sua história, suas tragédias, lutas, amores não correspondidos, a Grande Fome de 1840, o exílio ou qualquer outra circunstância. Foi apenas a partir do século dezoito, entretanto, que alguns poetas, menestréis e historiadores começaram a colecionar por escrito as canções e baladas populares.

Cantavam-se canções nas salas de estar, nas ruas, como divertimento do rico ou escape para o pobre. Há notícias de que já se cantava nas ruas desde a ascensão do Rei James II em 1685. Nos séculos dezoito e dezenove, com todas as lutas políticas que estavam se desenrolando, a música era o meio que o povo encontrava para falar de seus desejos, suas lutas e seus ideais, principalmente porque a maioria do povo irlandês da época era analfabeto, e não teria sentido algum circular panfletos subversivos ou publicar romances com o intuito de se conscientizar o povo para as lutas políticas. Além disso, os camponeses preferiam cantar suas mágoas a se valer da violência em tempos difíceis.

Cantavam-se canções tanto nas cidades quanto nos campos. E elas eram tão populares que se criava mais de uma letra para cada melodia, como hoje ainda podemos constatar.

Nos séculos XVIII e XIX, as baladas e canções tornaram-se extremamente populares e foram veículo de politização do povo. Por esse motivo, durante um tempo as autoridades proibiram a venda de partituras. Conta-se a história de um menestrel que carregava um feixe de palha e saía gritando pelas ruas: “Não vendo minha balada, pois não me atrevo a vendê-la, mas vendo meu feixe de palha, e quem comprar minha palha por meio tostão poderá ter minha balada de graça.”

Muitas canções rebeldes disfarçavam-se metaforicamente em canções de amor; não surpreende que a maioria das canções de amor estejam cheias de alusões sociais e históricas. Enquanto lutavam contra os horrores da colonização britânica, os camponeses, com medo da repressão, expressavam seus sentimentos numa linguagem que, mesmo ouvida e compreendida, não pudesse ser acusada de subversiva ou tendenciosa. Essas canções foram extremamente importantes no sentido de levantar a consciência política do povo irlandês nessa época.

A partir de meados do século dezenove, quando o povo se torna um pouco mais alfabetizado, pode-se encontrar material impresso relativo a todos os assuntos pertinentes à Irlanda, o que acontece concomitantemente ao crescente surgimento de jornais e periódicos. Mas o hábito de multiplicar as letras de uma melodia não desaparece tão facilmente. Ocorre, por exemplo, que um poema, muitas vezes surgido e publicado como tal, transforma-se em letra de música. Acontece assim com alguns poemas de W.B. Yeats, o poeta ganhador do prêmio Nobel de 1923. Um de seus mais belos trabalhos, “Down by

the Sally Gardens”, escrito em 1889, rapidamente é transformado em uma balada, cantado com uma melodia muito conhecida na época, anteriormente (e também subseqüentemente, pois as letras diferenciadas para uma só canção continuam convivendo) conhecida como “Maids of Mourne Shore”.

No século dezenove, alguns jornais fazem críticas acirradas ao que eles chamam de “energia desperdiçada em canções”. É o caso do artigo que aparece no *The United Irishman* de 19 de fevereiro de 1848. O *United Ireland*, jornal da *Liga da Terra*, sociedade criada para a defesa da Irlanda como terra independente, diz em artigo de 15 de outubro de 1881 que “cantar canções não é de forma alguma a melhor maneira de prestar serviços à Irlanda”; e Fenian O’Donovan Rossa, em seu livro *Recollections* (apud ZIMMERMANN, 1966: 10) diz que canções são um substituto muito pobre para a ação.

Mas não resta dúvida que a crítica presente nas baladas políticas de rua exercem influência na atitude política do povo irlandês, embora não se possa determinar até que ponto. Mas é certo que essas canções são importantes na criação de uma memória coletiva e ajudam a unir o irlandês em torno da idéia de um povo único, unido e diferente do colonizador inglês. As canções de rua representam um comentário político vindo “de baixo”, do povo mal-mal alfabetizado. Acreditar na possibilidade de as canções e discursos ajudarem a transformar o mundo é uma das chaves para se compreender a função patriótica e política da literatura da Irlanda.

O hábito de escrever e cantar canções de cunho político em língua inglesa se desenvolve nas cidades ainda no século dezoito, e depois passa para o interior do país quando o inglês começa a substituir a língua gaélica junto aos camponeses. Na verdade, as

canções populares escritas em inglês começam com traduções feitas a partir do gaélico. Em sua introdução às **Broadsheet Ballads** (1913), Padraic Colum diz que se pode descrever o processo de tradução como “uma transferência gradual de uma língua para outra com a música permanecendo para manter o formato” (**Broadsheet Ballads**, 1913: ix). As traduções e seus originais permanecem por algum tempo lado a lado, sendo que uma das versões é apenas um pouco mais conhecida que a outra.

Essas canções apresentam duas tendências fundamentais: 1) a tentativa do homem do campo de se apossar de sua terra e 2) as aspirações nacionalistas da classe média, muitas vezes interligadas com os esforços de se emancipar das amarras da religião, impostas à maioria do povo. Talvez sejam essas duas tendências duas faces da mesma moeda, ou seja: o anseio de tomar posse da terra, no sentido literal, e de retomar a posse de sua própria alma, no sentido religioso, dando-se o direito de cultuar a religião de sua escolha.

Há canções sobre assuntos generalizados, que podem ser categorizadas como as de lamentos para os mortos ou desaparecidos; as canções de exílio e deportação; as canções narrativas; as canções jocosas; as românticas.

Algumas canções de amor são narrativas dramáticas, como *Eileen*, que conta a história da jovem que perde o noivo no mar na véspera do casamento e volta constantemente aos penhascos de onde ele partira, e de onde pode escutar a voz dele a chamar seu nome; outras caem na categoria das jocosas, como *Tipping it up to Nancy*, que conta a história da mulher que engendra a morte do marido e em que o feitiço vira-se

contra o feiticeiro; ele consegue tapeá-la e jogá-la no rio para que se afogasse (As letras das canções citadas não mostradas no texto encontram-se no ANEXO ).

É característica da grande maioria das canções de amor irlandesas serem cheias de alusões sociais ou históricas, e que muitas delas sobreponham uma categoria à outra. Como exemplo podemos citar *Lough Sheelin Side*, em que o cancionista se despede da Irlanda e vai para o mar após a morte de sua amada, provocada pela expulsão da terra pelo proprietário: a canção mostra a questão da terra e do terror que o proprietário espalha entre seus inquilinos; ou *Fields of Athenry*, onde o homem vai para a prisão após ter se rebelado contra a Grande Fome e a Coroa Inglesa, e exorta sua amada a criar seu filho com dignidade – ela o vê partir e vai ficar à espera, orando e cheia de esperanças, pois os campos de Athenry são tão solitários sem ele.

Podemos listar algumas das características principais encontradas nas canções, e percebemos que muitas dessas características são contraditórias:

1. uma estranha mistura de inconsistência com idéias fixas, o conservadorismo em oposição à vontade de protestar;
2. uma predisposição à raiva ou desânimo, mas também ao sentimentalismo;
3. a admiração por baderneiros e o gosto por uma boa luta;
4. a alternância entre verbosidade e a tendência a ser taciturno;
5. profundas convicções religiosas (muito mais fé do que caridade - isto é, religião significa muito mais acreditar nos dogmas da igreja do que agir dentro dos preceitos do cristianismo);

6. a obsessão pelo fracasso e a aparente aceitação da desgraça;
7. a crença irreprimível de que a nação se levantará de novo e reconquistará o lugar que presumidamente já manteve outrora em tempos de glória;
8. pouco realismo político.

Muitas das canções de amor falam de uma mulher e de um amor dedicado, podendo essa mulher ser a metáfora da Irlanda; o amor à terra tem a mesma intensidade do amor passionai. Um dos melhores exemplos de uma canção de amor que é na verdade um grito de exaltação à terra é *Dark Rosaleen*, escrita por James Clarence Mangan (1803-1849), considerado como o mais criativo e idiossincrático dos poetas que traduziram, adaptaram e criaram material popular irlandês no início do século dezenove (JEFFARES, 1982: 126). Mangan é o poeta preferido de James Joyce, e este o considerava o maior poeta irlandês.

Sua canção é uma paráfrase da canção *Róisín Dubh*, composta no século dezessete, onde a jovem é identificada com a Irlanda. Alguns a consideram apenas uma canção de amor, outros a vêem como uma alegoria da Irlanda esperando a ajuda que Red Hugh O'Donnell pleiteava no continente; e outros acham que é apenas uma canção de amor à qual mais tarde foram adicionadas algumas linhas de cunho patriótico. A paráfrase de Mangan, publicada em primeira mão do jornal **The Nation**, desenvolveu esse lado alegórico e introduziu suas palavras na poética anglo-irlandesa. Não foi uma canção popular entre os menestrelis de rua; mas tornou-se tema essencial na literatura patriótica

anglo-irlandesa de nível cultural mais alto e hoje figura na mais conceituada tradição irlandesa

Comecemos pelo título: Por que *Dark Rosaleen*? *Dark* é um adjetivo que pode significar 1)escuro, tenebroso, sombrio, sem luz; 2)misterioso, ignorado, difícil de entender; 3)opaco; 4)secreto, oculto, ambíguo, escuro; 4)triste, lúgubre, 5)desconhecido, não experimentado. Mas também pode significar de cor morena ou bronzeada, ou de cabelos pretos. Portanto, quando chama a amada Rosaleen de *dark*, ele pode estar se referindo à cor da sua amada, mas também pode estar se referindo à Irlanda, desconhecida, ignorada, triste por causa das dificuldades pelas quais está passando no início do século, ou desde o início da colonização britânica. Podemos talvez perceber no nome que ele dá à amada uma alusão à “Dark Lady” dos poemas de Shakespeare.

O nome da canção inclui também a palavra *rose*. A partir da poesia patriótica de Yeats o tema da rosa, que ele usa repetidamente, passa a ser visto como símbolo de perfeição e luz, e na literatura patriótica irlandesa, rosa é o nome de uma jovem de cabelos pretos, a *Róisín Dubh* (Dark Rosaleen), que personifica a Irlanda, como a *Cathleen Ni Houlihan* imortalizada por aquele poeta. A rosa é também a flor que representa a Irlanda, ou a liberdade, murchada pelos ventos que sopram da Inglaterra, mas que em breve ficará rubra de novo.

Vamos reproduzir a primeira estrofe de *Dark Rosaleen* para melhor compreender a ambigüidade contida na letra da canção:

O, my Dark Rosaleen,  
 Do not sigh, do not weep!  
 The Priests are on the ocean green,  
 They march along the Deep.  
 There's wine... from the royal Pope,  
 Upon the ocean green;  
 And Spanish ale shall give you hope,  
 My Dark Rosaleen!  
 My Dark Rosaleen!  
 Shall glad your heart, shall give you hope,  
 Shall give you health, and help, and hope,  
 My Dark Rosaleen!

O poeta exorta sua amada a não suspirar, não chorar, não desesperar. Ele pode estar levando esperanças à sua amada, mas pode também estar dizendo à sua pátria para não desesperar, há esperanças de que ela seja livre um dia. Percebe-se a presença da igreja, no segundo dueto, quando se refere aos padres que estão no verde oceano, e no quinto verso, quando ele diz que há vinho do Papa, numa alusão ao vinho usado na comunhão. Ele fala também da cerveja espanhola, que alegrará seu coração, lhe trará saúde, ajuda e esperança, numa alusão à esperança que os rebeldes alimentavam de receber auxílio daquele país, como já haviam anteriormente contado com ajuda de outros países.

A canção prossegue por mais seis estrofes no mesmo tom de exaltação à amada/Irlanda e de exortação ao ânimo e à esperança. No decorrer do texto ele chama essa amada/Irlanda de Rainha (estrofe 3), fala dos rios e lagos que ele já cruzou, refere-se ao trono que ela, e ela somente, vai voltar a ocupar um dia, lembra seus caramanchões cor de esmeralda (vale lembrar que a Irlanda é chamada de Ilha de Esmeralda, nome dado

pelo poeta John Philpot Curran [1750-1817] em seu poema *When Erin first rose*) e lembra os males pelos quais ela padece. E, na última estrofe, ele assume que o rio Erne vai correr vermelho de sangue, a terra vai tremer debaixo dos [nossos] passos, florestas e montanhas vão arder em chamas e muito reboar de canhões vai acordar os vales serenos antes que ela (amada/Irlanda) se desvaneça ou venha a morrer.

Os cantores de baladas proliferam: cantam nas ruas, nos salões de saraus (podemos ver exemplo no filme “Os vivos e os mortos” de John Huston, de 1987), e vêm para as corridas, para as feiras. Nesse filme, em que a música é elemento preponderante, temos diversas apresentações em recital de salão: a canção *Arrayed for the bridal*, cantada pela Tia Julia, a pedido dos convivas; a recitação do poema *Broken Vows* por um dos convidados, Mr. Grace (o poema, no filme, já é uma versão reduzida de um poema em prosa traduzido do irlandês para o inglês por Lady Gregory no final do século XIX); as canções tradicionais tocadas ou como pano de fundo do filme ou como motivo para as danças dos convidados - ouve-se *The Mountains of Mourne*, também conhecida como *Eileen*, citada acima; *Isle of Innisfree* e outras; e ao final da festa, quando os convidados se despedem, Gabriel contempla sua esposa Gretta que, do patamar da escada, escuta embevecida a canção *The Lass of Aughrim* cantada pelo tenor Bartell D’Arcy, um dos convidados das três senhoritas Morkan, anfitriãs da festa. O filme é a criação para o cinema que o diretor John Huston fez do conto “Os Mortos” de James Joyce. Voltaremos ao texto de **Dublinenses** em outro capítulo.

Como dizia anteriormente, canta-se em todos os lugares. Os bandidos de estrada, *highwaymen* como são chamados, também cantam e são cantados. Eles são muito bem

aceitos entre o povo, pois roubam dos ricos para distribuir entre os pobres; e cantam-se baladas sobre eles, que também se tornam muito populares. Há, por exemplo, Redmond O'Hanlon, um ladrão aristocrata, do qual se diz que é “sempre bondoso para seus conterrâneos”, e só rouba dos ingleses. James Freney é outro desses bandidos, e sua autobiografia, escrita nos anos 50 do século dezoito, serve de material didático para as crianças do fim do século. Essa atividade de cantar nas ruas e nas casas e tabernas ainda permanece até os anos 80 do século dezenove, diminuindo a partir de então, provavelmente devido ao fato da população urbana se tornar mais alfabetizada, passando a ler pelo menos os jornais.

Embora já haja publicações de partituras desde o século anterior, no século dezenove, em que se percebe uma melhoria das condições de alfabetização do povo irlandês, há essa tendência tanto a levantar as canções de rua e colocá-las em partituras para venda ao público, quanto à publicação de baladas, velhas e novas, nos jornais que à época passam a ter grande circulação. Nos meados do século, libretos com quatro folhas cheias de canções são publicados em cidades do interior e levados de um lado para outro pelos cantores de baladas e pelos camelôs.

O editor do jornal **The Nation**, em janeiro de 1843, declara que recebe pelo menos vinte canções por semana, todas elas cheias de queixas quanto à situação inferiorizada do país e de esperanças de sua breve ressurreição. Esse editor considera as canções recebidas “de mais valor, como evidência do que se passa na mente do povo, do que uma dúzia de discursos contidos em vinte petições” (**The Nation**, 14/Jan/1843, rodapé, p.10).

As folhas impressas com canções que os menestréis carregavam consigo (*sheets*) não eram simples lembretes para as letras: eram – como ainda são – antologias populares e eram compradas, estudadas e guardadas como nós compramos, estudamos e guardamos livros de poemas.

Em Dezembro de 1851 é fundada a Sociedade para a Preservação e Publicação das Melodias da Irlanda (*Society for the Preservation and Publication of the Melodies of Ireland*), cujo presidente escolhido é George Petrie. Petrie (1790-1866) era artista, antiquário e músico; quando jovem havia ido para Londres com dois amigos, Francis Danby e James Arthur O'Connor, mas decidira voltar à sua terra natal, onde desenvolveu seu trabalho de ilustrador e articulista, sendo que muitos de seus trabalhos foram mais tarde aproveitados em obras pertinentes à história e conservação do passado da Irlanda. Fora sempre interessado em música e desde muito cedo colecionador das baladas e canções populares irlandesas. Já em 1807 ou 1808 ele havia contribuído com o poeta Thomas Moore na publicação de seu *Irish Melodies*. Falaremos de Moore mais tarde.

Nessa época, a Sociedade só consegue publicar um volume das melodias compiladas por George Petrie, apesar de se ter notícia de que ele possui material para três volumes. Charles Villiers Stanford republica a obra, em 1903, com o nome de *The Complete Collection of Irish Music*, a partir dos manuscritos de Petrie, tendo recuperado toda a coleção e publicado os três volumes. No primeiro volume encontramos a reprodução da introdução feita por Petrie para a primeira publicação, em que este explica como fez a compilação. Nessa introdução ele diz que foi sempre um dedicado amante de música, principalmente das melodias de seu país - “que são, como eu as vejo, as canções

nacionais mais bonitas do mundo” (apud STANFORD, 1995: v). Ele explica também que foi impulsionado durante toda a sua vida a colecionar essas melodias pelo

senso de sua beleza, pela forte convicção de seu interesse arqueológico e pelo conseqüente desejo de auxiliar na preservação de relíquias tão louváveis do caráter nacional de (seu) país (op.cit.: vii).

Outra razão que ele apresenta para a publicação de tal material é o temor de que, mesmo com todo o interesse demonstrado, não mais exista entre seus compatriotas uma quantidade suficiente do sentimento racial de nacionalidade e cultivo da mente que assegurem o apoio necessário para sua conservação, caso a Sociedade não o faça. Ele afirma que o talento para a música é o único que os ingleses reconhecem no povo irlandês, palavras que apontam para a visão que o colonizador mantinha do colonizado, dentro de um estereótipo já discutido.

Petrie explica que, com muito zelo, esforço e presteza, tem a certeza de poder conseguir juntar, dos remanescentes da raça celta, inúmeras melodias que em breve se perderiam para sempre. E ele sente que

As novas gerações, desligadas do passado, sujeitas a influências e exemplos desconhecidos de seus pais, terão necessariamente perdido muitas daquelas características peculiares que lhes haviam imputado uma individualidade marcada; e, mais especificamente, que entre as mudanças que certamente viriam, a extinção da língua antiga seria acompanhada, inevitavelmente, pela perda de toda aquela porção de música antiga que se identifica com ela.” (PETRIE, apud STANFORD, 1995: viii).

Ele lamenta não poder preservar as letras em língua gaélica, “tão difíceis de serem achadas hoje em dia” (apud COLUM, 1913: xii): seriam elas de grande interesse para os historiadores. Jamais tendo sido colocadas em papel, em forma impressa ou manuscrita, só poderiam ser achadas nas tênues e quase esquecidas tradições populares.

Segundo Petrie, povo algum, de qualquer raça ou país, se convencerá de que há uma música nacional que se iguale à da sua terra, pois essa expressa as sensações musicais do povo e estão associadas às canções e lembranças de sua juventude. Ele afirma que foi a beleza da música nacional que angariou para a Irlanda o respeito do resto do mundo, e acredita que, através dela, esse respeito será mantido e aumentado.

Assim, as canções se propagam pelo meio impresso, mas nunca de forma estática, pois afinal são também cantadas pelos analfabetos; são portanto passadas através da memória, de boca em boca, recebendo novas formas a cada novo cantor, que a adapta para agradar a seu próprio gosto ou às vezes até inconscientemente para agradar a um gosto comum da população, através de uma série de fórmulas e motivos. Pode-se ver, pelas letras das canções e baladas, que há uma inter-relação entre tradição oral e literatura popular, assim como entre cultura popular e cultura erudita. Petrie discorre sobre a variedade de letras encontradas para cada melodia, e fala também das variações que cada melodia apresenta. Quando fala das reproduções que faz das melodias encontradas, ele cita as escolhas feitas para a apresentação na sua publicação e escolhe as “melhores” variações, de acordo com seu julgamento. Para algumas canções, as variações são tão marcadas que ele prefere reproduzir mais de uma versão. Considera os cantores como a fonte mais autêntica da representação das canções, considerando os instrumentistas

(tocadores de harpa em sua maioria) como sujeitos a variações “impuras”, levados pelo capricho do momento e por sua possível inabilidade instrumental.

Os camponeses, por exemplo, como eu já disse, preferem cantar suas tristezas a se valer da violência. Veja-se a canção já citada, *Lough Sheelin Side*; ou *The Banks of my own Lovely Lee*, em que se fala da imaginação que foge para o lar da infância, quando se pensava que cada sonho dos patriotas era maravilhoso, e antes de ao menos se sonhar que todas essas coisas desapareceriam. Às vezes esses camponeses recorrem à violência, entretanto, e, por exemplo, matam a tiros um agente cobrador das taxas da terra, quando se vêem extremamente acuados pela miséria e desesperança. Quando um fato desses ocorre, os outros trabalhadores da terra encobrem o culpado e ajudam aquele que cometeu o crime. Sentindo-se reforçados por tal apoio, outros fazem a mesma coisa e aí se segue um período de violência, até que se restabelece a paz - que perdura até explodir em outra região.

Os trabalhadores da terra, a partir do século dezoito e encorajados por esses atos isolados de rebeldia, iniciam uma série de conspirações, reuniões de grupos dispostos a lutar pela liberdade da terra. Um dos exemplos desses grupos é o dos *Whiteboys*, mais ou menos na metade do século, o que coincide com a Grande Fome que assolou a Irlanda nessa época. Depois das guerras napoleônicas, entretanto, havia-se instalado uma relativa prosperidade, o que fez com que essas sociedades secretas se acalmassem por algum tempo. Após 1815 aparecem várias associações agrárias, rudimentares, baseadas em sindicatos comerciais locais, com nomes como *Carders*, *Thrashers*, *Terry Alts*, *Rockites*, *Whitefeet* e muitos outros. As comunidades católicas criam uma associação chamada

*Defenders* (mais tarde substituída pelos *Ribbonmen*). As comunidades protestantes criam associações como os *Peep O'Day Boys*, ou *Orangemen*, o que mostra claramente a separação que sempre existiu na Irlanda entre católicos e protestantes, base ainda hoje da separação político-social do país. Essas associações e essas posições políticas também aparecem nas canções.

A Grande Fome do século dezenove, iniciada nos anos 40, causa a extinção de um terço da população irlandesa, por morte ou emigração - mais de um milhão emigra para as Américas (que os irlandeses apelidam de *Amerikay*) e outros 500 mil vão para a Grã Bretanha. Ao que parece, a Grande Fome causou mais ódio em relação ao governo da Inglaterra do que as Leis Penais, a repressão de 1798, ou o Decreto da União jamais haviam causado. Talvez tenha acontecido num momento em que o povo já estivesse devidamente amadurecido em relação às desvantagens e repressões do domínio inglês. A emigração conseqüente é razão e motivo de incontáveis baladas, principalmente de exílio. Na América, assim como na Irlanda, surgem baladas e baladas cantando os quarenta tons de verde da Irlanda (*Forty Shades of Green*), as ilhas, o ambiente de casa, o campo, a amada deixada para trás, a família, a terra, as razões para a emigração. Ainda hoje essas canções e baladas são parte fundamental de qualquer repertório tradicionalmente irlandês. Podemos citar como exemplo *Galway Bay* e *Isle of Innisfree*, esta última tão representativa quanto o poema de Yeats, *The Lake Isle of Innisfree*.

A Baía de Galway, ao oeste da Irlanda, no condado de Galway, era e é um importante porto, de onde saíram inumeráveis navios carregando os esperançosos emigrantes para a América, e através dele fazia-se a maior parte dos negócios de

importação e exportação do país. Quando digo “esperançosos”, o que quero dizer é que o povo emigra para os Estados Unidos na esperança de fazer fortuna e lá encontrar uma vida melhor, numa terra onde “wonders never cease” (in: *Giant Land*, composta por Roger Whittaker) mas a força que os impulsiona é o desejo de voltar depois para a Irlanda, e ali viver sua velhice. A canção mostra o desejo de uma geração muito posterior de voltar para sua terra original. A literatura e o cinema estão cheios de exemplos desses emigrantes saudosos da Irlanda. Só como uma ilustração da literatura levada para o cinema, temos o conto “The Quiet Man” de Maurice Walsh, filmado por John Ford em 1952, que em português recebe o nome de “Depois do Vendaval” (há diversos outros filmes feitos pelo diretor John Ford – cujo nome real é Sean O’Feeney - onde ele explora assuntos da Irlanda: *The Informer [O Delator]*, de 1935, baseado em um romance de Liam O’Flaherty, conta a história de um membro do IRA e da traição de que ele é vítima; *The Plough and the Stars [Horas Amargas]*, de 1936, baseado em peça de Sean O’Casey, explora o tema dos acontecimentos de 1916; *Rio Grande*, de 1950, do gênero *western* americano, canta as saudades da Irlanda; e *Rising of the Moon*, de 1957, em que ele apresenta três contos irlandeses de Frank O’Connor). Aliás, citar o filme *The Quiet Man* é oportuno: não só ele explora a história do irlandês criado na América que sonha em - e realiza seu sonho de - voltar para sua terra natal da qual sua mãe tanto falara em vida, como também explora todos os clichês da terra e do povo irlandês. Não é à toa que, no filme, o diretor escolhe o nome de *Innisfree* para o lugarejo tão sonhado para o qual o herói volta.

Ora, Innisfree passa a ser o símbolo da generosidade da terra, da felicidade que o torrão natal pode trazer. Na verdade, Innisfree é o nome de uma ilha no lago - *Loch Gill* - existente perto de Sligo, cidade natal de W.B. Yeats, local das explorações de infância daquele poeta, *locus* da memória de adulto, motivo de seu cantado poema “Lake Isle of Innisfree”, de 1893, que reproduzimos a seguir, por mostrar como o lugar pode ser sonhado como o paraíso terrestre:

### The Lake Isle of Innisfree

I will arise and go now, and go to Innisfree,  
 And a small cabin build there, of clay and wattles made:  
 Nine bean rows will I have there, a hive for the honeybee,  
 And live alone in the bee-loud glade.

And I shall have some peace there, for peace comes dropping slow,  
 Dropping from the veils of the morning to where the cricket sings;  
 There midnight's all a glimmer, and noon a purple glow,  
 And evening full of the linnet's wings.

I will arise and go now, for always night and day  
 I hear lake water lapping with low sounds by the shore;  
 While I stand on the roadway, or on the pavements grey,  
 I hear it in the deep heart's core.

Pelo poema pode-se perceber o tom nostálgico das memórias do poeta, que fala a partir de um *locus* urbano, como atestam as palavras da última estrofe, em que ele admite

escutar, dia e noite, em pé na estrada ou sobre o calçamento, no fundo do coração, o som da água do lago batendo surdamente nas margens. Ele inicia o poema dizendo que vai voltar para Innisfree, e o seu enunciado mostra que o canto é feito à distância. Canta a vida natural como o ideal de vida, planejando morar à beira do lago e plantar e cultivar apenas o estritamente necessário para viver sozinho - uma cabana de pau-a-pique, nove fileiras de pés de feijão, uma colmeia de abelhas. E Innisfree é o lugar ideal para viver com naturalidade e encontrar a paz, que está também no brilho da meia noite e no bater das asas do pintarroxo. O mesmo tom se repete nas baladas e canções a que nos referimos, principalmente as do exílio, como são chamadas aquelas escritas pelos emigrantes, tanto os de longe (da América) quanto os de perto da terra natal (da Inglaterra). A canção *Isle of Innisfree*, que leva o nome do poema de Yeats, canta as mesmas maravilhas da terra, a partir de um local distante, como veremos a seguir:

### Isle of Innisfree

R. Farrelly

I've met some folks who say that I'm a dreamer  
 And I've no doubt there's truth in what they say,  
 But sure a body's bound to be a dreamer  
 When all the things he loves are far away.

And precious things are dreams unto an exile  
 They take him o'er the land across the sea,  
 Especially when it happens he's an exile  
 From that dear lovely Isle of Innisfree.

And when the moonlight peeps across the rooftops  
 Of this great city, wondrous tho' it be  
 I scarcely feel its wonder or its laughter  
 I'm once again back home in Innisfree.

I wander o'er green hills through dreamy valleys  
 And find a peace no other land could know  
 I hear the birds make music fit for angels  
 And watch the rivers laugh as they flow.

But dreams don't last, though dreams are not forgotten  
 And soon I'm back to stern reality  
 But though they pave the footpaths here with gold-dust  
 I still would choose my isle of Innisfree.

Pode-se perceber não só a idealização da terra distante como também a descrição do que se vê ou se pensa da América; no verso “*And when the moonlight peeps across the rooftops/ Of this great city, wondrous tho' it be*”, ele fala da grande e maravilhosa cidade - a palavra *wondrous* significa “maravilhoso/a, assombroso/a”, e a própria palavra aponta para um sentido ambíguo, uma qualidade que tanto enche o observador de admiração quanto de medo e assombro; e na última estrofe, penúltimo verso, as palavras “E apesar de pavimentarem as ruas com poeira dourada”, mostram as riquezas que existem na América - mas não a felicidade que só a pobre velha terra da Irlanda pode dar. O que o cancionista diz é que Innisfree é agora um sonho, mas um sonho que continuará a ser sonhado, pois apesar das riquezas ele prefere mesmo é voltar para lá.

Vejamos agora as palavras de *Galway Bay*, de Dr. A. Colahan:

If you ever go across the sea to Ireland,  
 Then maybe at the closing of your day  
 You will sit and watch the moon rise over Claddagh,  
 And see the sun go down on Galway Bay.

Just to hear again the ripple of the trout stream,  
 The women in the meadows making hay,  
 And to sit beside a turf-fire in the cabin,  
 And to watch the barefoot Gossoons at their play.

For the breezes blowing o'er the seas from Ireland,  
 Are perfumed by the heather as they blow,  
 And the women in the uplands diggin' praties,  
 Speak a language that the strangers do not know.

For the strangers came and tried to teach us their way,  
 They scorn'd us just for being what we are,  
 But they might as well go chasing after moonbeams,  
 Or light a penny candle from a star.

And if there is going to be a life hereafter,  
 And somehow I am sure there's going to be,  
 I will ask God to let me make my heaven,  
 In that dear land across the Irish Sea.

*Galway Bay* é, mas não é somente, uma canção de exílio. A primeira estrofe da canção aponta para essa circunstância; vejamos: no primeiro verso, o verbo *go* (ir) é usado

pelo falante a partir do seu *locus* de existência; *across the sea* (traduzido literalmente: “através do mar”) indica que esse *locus* do falante é além mar em relação à Irlanda; sem contar a preposição *to*, que indica a posição do local do falante em direção ao local referido, no caso a Irlanda. Uma tentativa de tradução do verso seria: “Se alguma vez você atravessar o mar em direção à Irlanda (...)”; indicando que o poeta está falando da Irlanda como de um lugar distante. Os outros versos da estrofe, assim como toda a segunda, vão lembrar lugares, coisas e circunstâncias da terra referida. Esses lugares e coisas são referidos pelo veio da memória, isto é, à distância. O letrista vai então falar da lua se levantando em Claddagh ao final do dia, e o sol se pondo na Baía de Galway; vai cantar a nostalgia do ruído das águas do riacho cheio de trutas, as vozes das mulheres juntando feixes de feno nos prados; a sensação gostosa de se sentar junto ao fogo na cabana e observar os rapazinhos brincando descalços. Na terceira estrofe ele pode sentir a brisa, perfumada pelas urzes, que sopra através dos mares, vinda da Irlanda; mas aqui seu tom se modifica um pouco e ele começa a se referir às coisas tipicamente irlandesas. Da nostalgia do exílio ele passa a entoar um meio-grito de individualidade nacional, pela referência às mulheres que “falam uma língua que os estrangeiros não conhecem”. Ele se refere à língua irlandesa, que só sobreviveu no oeste da Irlanda, proibida que foi de ser ensinada nas escolas ou até mesmo falada no restante do país.

O oeste da Irlanda, vale esclarecer, é uma região que nenhum dos conquistadores ousou ou desejou alcançar. No século XVII, quando Cromwell arrebatou a Coroa inglesa e reinou por alguns anos no único período inglês de governo não-monárquico, ele redobrou esforços para consolidar a conquista da Irlanda, e para lá mandava tropas e

nobres ingleses para tomar conta da terra; em 1649 derrotou definitivamente os irlandeses em duas lutas sangrentas. Mas essas tropas só conseguiam chegar até o Pântano de Allen, que separa o leste do oeste; além do mais, o oeste, sempre considerado por demais agreste e primitivo, constituía pouca ameaça ao reinado inglês. Para lá fugiam os irlandeses perseguidos, ou eram mandados os indesejáveis que a Coroa Inglesa não conseguia ou não ousava eliminar. Há uma célebre frase cunhada à época de Cromwell, que se diz ter sido dirigida a esses irlandeses rebeldes: “To Hell or to Connacht!” Significa que eles podiam escolher entre irem embora para Connacht (região de Galway, ao oeste) ou ir para o inferno. Essa parte da Irlanda foi tão desprezada que os colonizadores nem mesmo se deram ao trabalho de ali se estabelecer ou de fazer prevalecer as leis que dominavam no restante do país. Explica-se portanto o fato de a língua irlandesa/gaélica ter se mantido viva nessa região.

Quando a canção cita as mulheres que falam uma língua que os estrangeiros não entendem, ela fala da situação de colonizados dos irlandeses. Na estrofe seguinte, o poeta fala dos estrangeiros que vieram e tentaram ensinar seus hábitos aos irlandeses, desprezando-os pelos seus costumes. Em vão: é impossível mudar-lhes a maneira de ser.

Na última estrofe, o letrista, lançando mão de sua veia religiosa, apela para Deus para que o deixe fazer seu paraíso, após sua morte, naquela querida terra além do Mar da Irlanda.

À primeira vista *Galway Bay* é apenas uma canção de exílio, que canta as belezas, os cheiros, os sons da terra deixada para trás. De maneira sutil, em frases românticas, aparece entretanto a denúncia ao estrangeiro dominador. Não é um grito de guerra, ou a

canção não poderia circular com liberdade e ser cantada em todos os ambientes. É apenas uma constatação do domínio indesejado e uma sutil rejeição a esse estrangeiro, o inglês. Colabora assim para manter vivo o sentimento de um povo unido por uma cultura e uma língua próprias.

Inúmeras são as canções de exílio com teor político. A canção *Dear Old Ireland*, de T. D. Sullivan, como o próprio nome indica, canta a velha terra e fala de todas essas coisas. O início da primeira estrofe localiza o cantador e já demonstra a nostalgia da terra distante:

Deep in Canadian woods we've met,  
 From one bright island flown;  
 Great is the land we tread, but yet  
 Our hearts are with our own.

Novamente a fala parte do emigrante irlandês na “Amerikay”, desta vez localizada ao norte, no Canadá. Ele aprecia a terra “onde pisam” e a chamam de “grande”, palavra que pode indicar uma terra grande ou uma grande terra; mas o coração continua na velha Irlanda. Daí passa a fazer um brinde à sua terra, repetido como refrão em todas as estrofes:

And ere we leave this shanty small,  
 While fades the Autumn day:  
     We'll toast old Ireland,  
     Dear old Ireland,  
     Ireland, boys, hurra!

A exortação aos “rapazes” indica que o cantador não está sozinho na nova terra, mas junto a outros emigrantes da velha Irlanda.

A segunda estrofe demonstra a consciência do falante quanto às características do povo irlandês, ou talvez à sua aceitação do estereótipo criado para os irlandeses durante todo o tempo da colonização inglesa, estereótipo este já discutido e do qual é difícil o irlandês escapar, mesmo na atualidade. Diz a canção:

We've heard her faults a hundred times,  
 The new ones and the old,  
 In songs and sermons, rants and rhymes,  
 Enlarged some fifty-fold.  
 But take them all, the great and small,  
 And this we've got to say:  
     Here's dear old Ireland!  
     Good old Ireland!  
     Ireland, boys, hurra!

Há também nessa estrofe referência às forças presentes junto ao povo da Irlanda (sempre referida no feminino, *ela*, a Irlanda. Para nós, falantes do português, a Irlanda já é do gênero feminino, mas em inglês o natural seria usar para países o pronome neutro, *it*); os defeitos da terra são cantados em canções, sermões, poeminhas, rimas infantis, mas são irrelevantes para o cancionero, pois se trata da boa e velha Irlanda!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Canções são o meio popular de expressão que estamos discutindo, sermões são parte do dia a dia do povo irlandês, através da força da igreja católica junto ao povo.

Na estrofe seguinte, a canção já vai citar as forças colonizadoras e as tentativas dos ingleses de subjugar o povo irlandês, mas o eu lírico vai dizer que, apesar de se desvalorizarem os esforços dos mártires e dos patriotas irlandeses, seu sacrifício não foi em vão, o que pode ser percebido a um simples olhar:

We know that brave and good men tried  
 To snap her rusty chain -  
 That patriots suffered, martyrs died,  
 And all, 'tis said, in vain;  
 But no, boys, no! A glance will show  
 How far they've won their way -  
     Here's good old Ireland!  
     Loved old Ireland!  
     Ireland, boys, hurra!

Os ingleses conquistadores são chamados de “bons e corajosos” (*brave and good*), o que acaba por servir ao elogio da força dos irlandeses, que não se deixam subjugar, mesmo estando longe da pátria. Indaga-se aqui o que poderá estar embutido nessa exaltação. Estarão os ingleses sendo considerados bons e corajosos, ou há uma ironia subjacente a esses adjetivos, como a dizer que “os ingleses, que se consideram bons e corajosos, tentaram subjugar os homens da Irlanda” - e a canção enfatiza o fato de eles não terem conseguido fazê-lo. Esses emigrantes não pertencem à nova terra de sua escolha - eles ali vivem e dali tiram sua subsistência; de longe acompanham os acontecimentos de sua “velha Irlanda”.

As canções com tema de exílio não são criadas apenas pelos irlandeses saudosos da pátria, mas também pelos que ficam na velha terra e anseiam pela volta dos que partiram. Exemplo disso é a tradicional canção *Danny Boy*, a mais famosa e internacionalmente conhecida canção irlandesa de autoria desconhecida, listada em todos os compêndios como “tradicional”. Esta apresenta o lamento de um pai que acata com estoicismo o fato de que seu menino *Danny* tem que partir e ele tem que ficar para trás, e vai desenvolvendo os versos com a espera e a esperança de sua volta, seja ela próxima ou longínqua. A qualquer momento que ele volte, seja no auge do verão ou quando o vale estiver silenciado e embranquecido pela neve, ele, o pai, estará ali, ao sol ou à sombra, esperando. Termina dizendo que, mesmo que o filho volte e o encontre morto (pois isso terá de acontecer um dia), o filho encontrará sua sepultura e ali rezeará uma *Ave Maria* por ele. Mesmo que os passos do filho sejam suaves sobre sua sepultura, ele o escutará; e seus sonhos serão mais doces se esse filho não se esquecer de murmurar o quanto o ama. E ele dormirá em paz, esperando o momento em que o filho vier se juntar a ele.

O ritmo repete o ritmo tradicional das canções irlandesas. A linguagem traz os resquícios da língua gaélica, na sintaxe, na ordem das palavras, na repetição de vocábulos e na ênfase dada ao tema com a inserção do sintagma *It is ('Tis)* antes dos pronomes *I* ou *You*, sujeitos das orações. Exemplo nos versos *'Tis you 'tis you must go and I must bide* ou *'Tis I'll be there in sunshine or in shadow*.

Nos dois primeiros terços do século XIX a agitação nacional irlandesa liberal é dirigida pela classe média urbana mais esclarecida. A cidade de Belfast, ao norte da Irlanda, é foco de radicalismo até o início do século, mas com a revolução industrial

começa a transformar-se, e as tendências separatistas enfraquecem. Em outros centros urbanos, onde no final do século as indústrias ficam decadentes, o sentimento predominante é o de que separar-se da Inglaterra é um requisito essencial para a recuperação econômica. Na atualidade, a exigência que o povo irlandês faz ao governo continua sendo a de incentivar a indústria nas regiões mais rurais, principalmente no oeste da Irlanda pois, após a instauração da Irlanda Livre, o sul torna-se altamente industrializado (Os condados de Cork e Waterford, principalmente).

No final do século XVIII, entre 1783 e 1784, cria-se um jornal extremamente violento, o *The Volunteers' Journal of Irish Herald*, que imprime canções altamente inflamadas, com o intuito de levantar a consciência do povo para a sua condição de subjugado. A liga patriótica *The United Irishmen*, criada em 1791, em negociações com outras associações, começa, influenciada pelas idéias e realizações da Revolução Francesa, a pensar numa república irlandesa. Seus membros a transformam numa espécie de sociedade secreta, duplicada por uma organização militar, com filiais em diversas cidades do país, como Dublin, Cork, Belfast. Ao final das reuniões eles cantam suas canções patrióticas, publicam e fazem circular panfletos com as partituras e as letras das músicas. Algumas canções são publicadas nos jornais do movimento, mas a maioria pode ser encontrada na série de folhetos conhecida como *Paddy's Resource; being a select collection of original and modern patriotic songs, toasts and sentiments, compiled for the use of the people of Ireland*. Em 1796 é publicada a segunda parte do *Paddy's Resource*; muitos anos mais tarde, aparece em Dublin uma nova versão, com o título *Paddy's Resource, or the Harp of Erin attuned to Freedom; being a collection of patriotic songs,*

*selected for Paddy's Amusement*. São palavras-chave dessas canções: liberdade, união; o texto exorta os irlandeses a acordar, unir-se, tomar armas e banir a tirania. O *Paddy's Resource* traz também traduções de canções revolucionárias francesas, como a *Marselhesa*; traz ainda a canção *Os direitos do homem*, que é uma variante de um poema revolucionário escrito por Philip Freneau, publicado pela primeira vez na Filadélfia em 1793.

## 2. BALADAS E CANÇÕES E AS REBELIÕES POPULARES

Os irlandeses são famosos como uma nação de cantores; diferentes dos gauleses, famosos por cantar em coro, os irlandeses têm a fama de serem cantores solistas. Isso se explica pela circunstância de que durante algum tempo qualquer grupo que se reunisse para cantar suas canções patrióticas corria o risco de prisão e até de morte. Mesmo o canto solitário ou até o assobiar de algumas árias foi por muito tempo considerado crime sujeito a punição. O que os irlandeses chamam de “baladas nacionais”, conhecidas e cantadas em toda a Irlanda, dificilmente podem ser definidas como canções populares, porque, em sua grande maioria, diferentemente das canções populares na Inglaterra, por exemplo, são relatos anônimos de acontecimentos reais ou apelos épicos à nacionalidade e ao amor à liberdade, compostas por literatos e outras figuras públicas.

As canções nacionais irlandesas são duplamente singulares. Por um lado, a tradição de escrever baladas, de vender as partituras e de cantar essas baladas pelas esquinas ou nos

mercados nunca morreu na Irlanda, é até hoje uma tradição viva. Além disso, o fato dessa tradição continuar viva depois de dezenas de gerações significa que as canções irlandesas refletem a história da Irlanda com uma fidelidade sem paralelos no mundo.

O povo irlandês manteve vivas essas canções porque elas representam seus desejos e emoções mais autênticos, mas elas também ajudaram a dirigir e canalizar ações que levassem à realização de seus anseios. As canções fazem parte da história irlandesa.

Assim como a história da Irlanda traz em si 800 anos de resistência à invasão, anexação, absorção, colonização, opressão e exploração por parte da Inglaterra, suas canções soam como um grito contínuo de resistência. Podem ser heróicas, amargas, selvagens, sarcásticas ou ingênuas. Muitas podem ser agrupadas em duas categorias: de exortação à ação ou de lamento; muitas possuem os dois elementos. A maioria delas usa a técnica narrativa ou semi-narrativa, como já vimos nas canções de exílio. Até as canções de amor podem ser categorizadas da mesma forma. Em muitas canções de amor usa-se um nome de mulher para personificar a nação; quase todas contêm elementos históricos ou sociais, quando não diretamente políticos.

Considerando-se o contexto político do país à época em que as canções são produzidas ou compiladas, há relativamente poucas referências depreciativas aos ingleses. Poucas demonstram ódio generalizado a todos os ingleses como uma nação - o ódio é dirigido aos donos de terras, aos soldados e políticos ingleses.

Como já foi dito, a grande maioria das baladas nacionais em língua inglesa data do século dezenove, apesar da história registrar oito séculos de resistência à colonização inglesa. Patrick Galvin (1962) levanta a questão de que a resistência irlandesa até o século

dezoito não poderia ser chamada de “nacional” no sentido moderno, pois na época das invasões normandas o sistema social irlandês era o da irmandade de clãs, e mesmo o feudalismo clássico era uma idéia importada e altamente combatida. O crescimento do nacionalismo como parte da quebra do feudalismo e a emergência do capitalismo passou ao largo na Irlanda por razões políticas e econômicas. Economicamente porque, como colônia, seu papel era o de produzir matéria prima, sendo que a indústria e a manufatura eram proibidas; politicamente, porque o país ou era completamente ignorado ou simplesmente usado para recrutar mão de obra forçada ou para ser saqueado.

Antes de Cromwell, havia um feudalismo mais ou menos estabilizado. Novas invasões se deram no reinado de Henrique VII, resultando na colonização protestante dos condados do norte (os seis condados que continuaram pertencendo à Inglaterra após a liberação da Irlanda em 1921) e o estabelecimento de uma guarnição militar permanente. A resistência era apenas local e ainda associada ao sistema de clãs, chefiadas pelos O’Neills, O’Donnells e os Fitzgeralds. Com Cromwell e o saque de Drogheda, os irlandeses foram severamente castigados, mas o que se percebe é que os movimentos eram localizados e partidários.

A primeira voz a sacudir os irlandeses de sua apatia e desespero absolutos foi a de Jonathan Swift, cujos artigos e panfletos, principalmente o provocativo e polêmico “Uma proposta modesta...”, enraiveceu extremamente os ingleses e provocou a primeira reação do povo em busca de respeito próprio. Mais ou menos uma geração depois, membros do Parlamento Irlandês bradavam por uma solução para as queixas do povo. Theobald Wolfe Tone (1763-98), um dos heróis irlandeses responsáveis pela formação da mentalidade

nacional, exigia que as denominações de *Católicos*, *Protestantes* ou *Dissidentes* fossem substituídas pelo “nome comum de Irlandeses” (GALVIN, 1962: 6). A nação começava a existir; Galvin data portanto o nacionalismo irlandês como nascido no século dezoito. O ponto alto do século foi a rebelião de 1798. Foi uma grande rebelião em diversos aspectos, e é considerada por muitos como uma rebelião abortada muito antes de ser uma insurreição derrotada, e mesmo assim explica-se seu fracasso devido a uma série de desastres naturais, acidentes infelizes e ao engodo proposital de Napoleão Bonaparte, de quem se esperava apoio total. A Rebelião tem aspectos importantíssimos e únicos na história da Irlanda: a associação de seus líderes com o movimento revolucionário da França; a brilhante criação precursora de partidos políticos modernos organizados na formação dos Irlandeses Unidos (*United Irishmen*); o brilhante pensamento político de seu maior protagonista, Theobald Wolfe Tone, e o apoio total e absoluto que ele conquistou no país inteiro (seus feitos permaneceram no movimento Chartista, cujas idéias vieram principalmente do programa dos Irlandeses Unidos); na formação de partidos políticos organizados e na declaração do próprio Tone de que ele se apoiava não nos proprietários de terra, mas “naquela classe respeitável e numerosa, os homens sem terra”.

Depois dessa rebelião, só houve uma tentativa de luta armada em 1803, e o nacionalismo irlandês se misturou a movimentos políticos como o da Emancipação dos Católicos, encabeçado pelo herói Daniel O’Connell (vitoriosa em 1829) e o da Repulsa ao Decreto da União, que até hoje milita na Irlanda do Norte. A Agitação pela Repulsa se transformou em agitação pela independência no movimento jovem dos anos de 1840, com o qual associamos tantos nomes famosos na Irlanda. O’Connell havia tentado uma política

de conciliação e “força moral”, sentindo a necessidade de unidade de sentimento, pensamento e ação, mas sua política falhou. Os líderes de 1840 sentiam que o povo precisava de um ponto ao redor do qual pudesse concentrar suas aspirações, e criaram o jornal **The Nation**, nas palavras de Galvin (1962: 7) “talvez o periódico mais dinamicamente efetivo que a Europa Ocidental já viu”. A primeira edição de 12.000 cópias vendeu em pouco mais de uma hora e com poucas edições alcançou a cifra de um quarto de milhão de leitores. Seus fundadores foram Sir Charles Gavan Duffy (1816-1903), John Blake Dillon (1816-1866) e Thomas Davis (1814-1845); Duffy, editor do jornal até 1855, era um devoto apaixonado por poemas-balada e acreditava que as canções representavam grande força no meio do povo irlandês, ainda que fossem grandemente subestimadas. Ele foi também o editor de uma antologia de baladas, que Davis considerou como “uma propaganda mais valiosa do que uma centena de discursos bombásticos” (apud ZIMMERMANN, 1966:79).

O segundo número do **The Nation** já dizia: “Tentaremos ensinar o povo a cantar as canções de seu país que possam manter vivo em suas mentes o amor à terra-mãe” (**The Nation**, 22 de outubro de 1842). Do que foi publicado no jornal, nem tudo tinha valor literário, mas a nova moda de produzir versos patrióticos era por si só um fenômeno notável.

Entre os que contribuíam com matérias para o jornal estavam homens e mulheres de destaque na Irlanda. Davis assim expressou seus objetivos: “Nacionalidade é nosso grande objetivo, uma nacionalidade que possa abraçar Protestantes, Católicos e Dissidentes... o Irlandês de cem gerações e o estrangeiro que vive dentro de nossos

portões; não uma nacionalidade que impedisse uma guerra civil, mas que estabelecesse independência interna - uma nacionalidade que fosse reconhecida pelo mundo..." (apud GALVIN, 1962: 7).

A política do jornal era publicar material de qualquer tipo, sem restrições a estilo ou personalidade; publicava inúmeros poemas, sendo que todos podiam ser - e eram - cantados. Pode-se atribuir muito do sucesso imediato do jornal às canções e baladas que enchiam muitas de suas colunas. Muitos dos poemas e canções eram do próprio Thomas Davis e se referiam a todos os períodos da história irlandesa e se destinavam a ser gritos de rebeldia. Uma das canções escritas por ele é a muito conhecida *A Nation Once Again*; ela reflete o patriotismo do autor e de seus grandes amigos Daniel O'Connell e John Mitchel.

Esses poemas-canções eram uma revelação para o povo irlandês e eram cantados em todo o país - nos casebres, nas forjas das pequenas cidades, nos campos de colheita, nos escritórios de advocacia, em reuniões estudantis, em reuniões políticas ou sociais e nas salas de concerto - onde quer que houvesse povo reunido. As autoridades militares reclamavam que os soldados profanavam as casernas com as canções; críticos literários locais e estrangeiros, mesmo os que não simpatizavam com os sentimentos colocados nelas, as admiravam. O jornal inglês **The Times** considerava as canções mais perigosas do que os discursos de O'Connell. Até o parlamento inglês tomou conhecimento das canções, considerando-as sediciosas. Tanto a censura quanto os elogios aumentavam a popularidade delas.

A Grande Fome de 1845-48 atrapalhou em muito os movimentos nacionalistas com a perda de mais de um terço da população - mesmo assim, num período tão negro, o milho e produtos derivados do leite estavam sendo exportados para a Inglaterra. A insurreição de 1848 não passou de um gesto de protesto, destinado a fracassar antes do começo. Davis havia morrido em 1845; Meagher, Mitchel e muitos outros haviam sido exilados; um terço da população que sobreviveu à Grande Fome emigrou para a América, incentivado pelas autoridades inglesas. Muitos morreram na travessia. A Irlanda estava despovoada. Até hoje a população se mantém em aproximadamente quatro milhões de habitantes, em oposição aos sete milhões estimados antes da Fome.

Houve, após esse período, uma série de movimentos dos camponeses em resistência aos aluguéis exorbitantes e a outros impostos; a partir daí o movimento Feniano, originário dos emigrantes irlandeses na América, continuou a tradição do jornal **The Nation** de valorizar poemas e baladas que levantavam o espírito combativo do povo; a insurreição tentada em 1867 foi confusa, feita no momento errado e mal administrada, e seu único resultado foi dar oportunidade ao surgimento de novos mártires.

A maioria das canções nacionais a partir de 1840 são do estilo do **The Nation**. São poemas compostos muitas vezes por escritores famosos com alusões a batalhas, rebeliões, heróis e traidores, e eram feitas para serem cantadas na melodia de árias tradicionais ou melodias populares. Daí o fato, já citado, de uma mesma melodia ser cantada com letras diversas. O jornal **The Nation**, e em particular Thomas Davis, conseguiram captar e fixar a tradição das aspirações genuínas do grande povo, de ser dono de sua terra, de ter direitos de cidadania, de se livrarem do jugo do colonizador. É impressionante notar como

nenhuma das canções são do tipo choramingas - nem mesmo os lamentos. As mais trágicas são cheias de dignidade e têm um teor altamente positivo. Nem tampouco são do tipo anti-britânico, como se tornou moda depois de algum tempo.

O segredo do sucesso do jornal e de suas canções está no fato de que elas expressavam muito bem os pensamentos e sentimentos que eram comuns a toda a nação. Galvin acredita que, num país colonizado, a questão nacional e a de classe se fundem numa só, sendo que o explorador da classe inferior é o mesmo invasor estrangeiro - ou seu aliado declarado. É quando o povo se conscientiza dessa fusão e se agrupa numa oposição unificada contra toda exploração que as canções rebeldes surgem. Mesmo quando as próprias canções falam apenas de aspectos fragmentados da grande luta, “a abrangente unidade de objetivo ilumina o todo” (GALVIN, 1962: 8).

Embora estejamos falando de um tipo comum de canções, sua forma varia, e pode-se entender a razão quando se pensar que elas eram produzidas por grupos diferentes de pessoas: ou eram feitas por poetas e literatos já estabelecidos e aceitos como tal, ou apareciam como manifestações consideradas sub-literárias, que podem ser divididas em duas subclasses: poesia popular escrita para o povo semi-analfabeto e portanto condizente com a consciência de classe mas que, apesar da grande circulação, não refeita pelo grande povo; e poesia “tradicional”, advinda do próprio povo ou adotada por ele, moldada através da transmissão oral por diversas gerações e assim submetida a um processo de variação criativa.

Seria portanto impossível listar características formais que ao mesmo tempo pertençam exclusivamente às canções políticas irlandesas de língua inglesa e que sejam

comuns a todas elas. Podemos encontrar uma variada miscelânea de versos, portanto vamos nos apegar à temática das canções, não à sua forma.

Para exemplificar, vamos reproduzir a canção *God Save Ireland*, também escrita por T.D. Sullivan e publicada no jornal **The Nation** em 7 de dezembro de 1867:

High upon the gallows tree  
 Swung the noble-hearted Three,  
 By the vengeful tyrant stricken in their bloom;  
 But they met him face to face,  
 With the courage of their race,  
 And they went with souls undaunted to their doom.  
 “God save Ireland!” said the heroes  
 “God save Ireland!” said they all:  
 “Whether on the scaffold high  
 Or the battle-field we die,  
 Oh, what matter, when for Erin dear we fall!”  
 Girt around with cruel foes,  
 Still their spirit proudly rose,  
 For they thought of hearts that loved them, far and near;  
 Of the millions true and brave  
 O’er the ocean’s swelling wave,  
 And the friends in holy Ireland ever dear.  
 “God save Ireland! Said they proudly;  
 ...  
 Climbed they up the rugged stair,  
 Rang their voices out in prayer,  
 Then with England’s fatal cord around them cast,  
 Close beneath the gallows tree,

Kissed like brothers lovingly,  
 True to home and faith and freedom to the last.  
 “God save Ireland! Prayed they loudly;  
 ...

Never till the latest day  
 Shall the memory pass away  
 Of the gallant lives thus given for our land;  
 But on the cause must go,  
 Amidst joy, or weal, or woe,  
 Till we’ve made our isle a nation free and grand.  
 “God save Ireland!! Say we proudly;  
 “God save Ireland! Say we all.

T.D. Sullivan diria no mesmo jornal, alguns dias depois de publicada a canção, que a havia feito em tributo à memória dos patriotas poucos dias após sua execução. O refrão repetia as preces que esses mártires haviam bradado antes de morrer “Deus salve a Irlanda!” Para que a canção tivesse aceitação imediata, Sullivan adaptou as palavras à melodia de uma canção americana muito popular na Irlanda na época, chamada *Tramp, tramp, tramp, the boys are marching*. Ele se sentiu realizado ao ver o resultado: no dia seguinte ao da publicação a canção já era entoada em lares e nas ruas por grupos de pessoas e veio a se tornar quase um hino nacional. A letra fala dos Três Fenianos, Philip Allen, Michael Larkin e Michael O’Brian, que haviam sido enforcados pelo tirânico povo inglês em 23 de novembro daquele ano, e de como eles haviam enfrentado com dignidade o seu destino, cantando o refrão “Deus salve a Irlanda!”; não importava se morriam no cadafalso ou no campo de batalha, pois morriam, orgulhosos em prol da terra e da

liberdade, pela Irlanda, pensando em todos os entes queridos de perto e de longe - os que haviam atravessado o oceano e aqueles que permaneciam na terra. A última estrofe exalta a memória desses heróis que jamais serão esquecidos até que a terra seja livre e grandiosa.

Tendo visto como as canções e baladas são presença constante que marcam os momentos de crise dos irlandeses, passemos a especificar alguns dos fatos mais marcantes da libertação nacional.

## 2.1 A REBELIÃO DE 1798

Quando ouvimos falar dos “Jovens de Wexford”, sabemos que está se fazendo uma referência à Rebelião de 98. O verão e o outono daquele ano viram o maior derramamento de sangue da história da Irlanda, a maior parte tendo sido derramada em Wexford, cidade no Condado do mesmo nome ao sudeste do país; daí a referência aos que ali perderam a vida ou a liberdade. A rebelião naquele local foi mais uma revolta camponesa contra questões domésticas, como impostos, terra e ódio religioso. Isso significa que ainda não se havia formado no povo a idéia de uma Irlanda livre, o que, como já vimos aconteceu no final do século XVIII. Foi um levante fracassado, como se sabe, onde perderam a vida diversos líderes que vieram a se tornar os heróis da libertação irlandesa de todos os tempos, como McCracken, enforcado em Belfast em 17 de Julho e o famoso Wolfe Tone, que morreu em 19 de Novembro em consequência de sua prisão uns meses antes. Robert Emmet (1778-1803), outro nome famoso envolvido nessa revolta, viria a ser executado

em 1803, preso como resultado de um ataque que ele liderou ao Castelo de Dublin, o que demonstra que ele não se deixou intimidar pela derrota da Rebelião.

Os eventos daquele ano iriam formar uma parte significativa da mitologia que substituiu a historiografia da formação da mentalidade nacionalista irlandesa a partir de 1840. E as canções estão sempre presentes nesses eventos, contando as histórias, influenciando os acontecimentos, inflamando o povo em direção a novas lutas.

Incontáveis são as canções criadas a partir da Rebelião de 98. Talvez a mais famosa delas seja *The Croppy Boy*, que conta a história de um jovem, preso pela Cavalaria de Lord Cornwall, arrastado pelas ruas de Wexford e executado durante a Rebelião. O verso final exorta os bons cristãos que passarem por onde ele morreu e jaz enterrado, em Dungannon, a derramar uma lágrima por ele. Mas correndo os olhos pelos versos, podemos perceber elementos que fogem ao simples contar um fato e lamentá-lo. A figura da mãe na canção é a que sempre se apresenta na cultura irlandesa, a mãe cheia de carinho e piedosa (*my tender mother*); o pai é duro, e nega seu relacionamento com o filho, talvez por medo de retaliação por parte dos ingleses; a irmã representa a fortaleza da mulher irlandesa, enfrenta as autoridades e com desafio oferece dinheiro para acompanhar o irmão pelas ruas da cidade; o primo é a pessoa que o entregou às autoridades - o traidor, aquela figura que assombra e atormenta o irlandês durante todas as lutas pela libertação; figura presente no episódio Parnell no século XIX; nos crimes do Parque Fenix; na armadilha feita a Michael Collins durante a Guerra Civil de 1922; personagem presente nas obras ficcionais e nos pesadelos vivenciais de James Joyce.

Outra canção também tradicional que surgiu após 1798 foi *The Wearing of the Green*. Assim como no Brasil dos anos 70 o uso da cor amarela representava um desafio às autoridades militares, na Irlanda a cor verde foi proibida por representar o desejo de libertação do povo. O verde tornara-se a cor nacionalista da Irlanda, a partir do culto ao trevo, até hoje a planta tradicional irlandesa e símbolo da nação. Podemos imaginar como a canção, que fala da proibição de se usar o verde, ao ser cantada por toda a Irlanda espalha no povo a revolta contra esses ingleses que tentam – e quase o conseguem – esmagar a cultura gaélica do povo. Junto com a proibição do verde, a canção arrola outras proibições que são ou se tornam símbolo do autoritarismo inglês: não se pode mais plantar o trevo ou comemorar o dia de São Patrício, patrono da Irlanda. A menção ao vermelho da Inglaterra é apropriado: ele está presente na bandeira inglesa e pode muito bem representar o sangue irlandês derramado por eles durante séculos de violenta colonização.

Mas como fundo da canção, mantém-se o tema da Irlanda indomada, apenas adormecida, que Joyce levantaria mais tarde em sua obra **Dublinenses**. Assim como o trevo se mantém vivo debaixo da terra, mesmo pisado pelos ingleses, assim a Irlanda pulsa como uma nação, ainda que domada pelos vizinhos mais fortes. E ambos, o trevo e a Irlanda, se levantarão um dia, vitoriosos.

Cantada com a mesma melodia de *The Wearing of the Green*, a balada *The Rising of the Moon* fala do momento da Rebelião em que o povo é chamado a se reunir para a luta ao surgir da lua, com gritos de ‘Morte ao inimigo!’ e ‘Para a frente e pela Irlanda!’, mas conta também a derrota e o sacrifício daqueles homens que, entretanto, não será em vão.

*The Men of the West* é outra canção da Rebelião de 98. Exalta os homens que lutaram no oeste e fala da invencibilidade da vontade dos irlandeses, que se levantarão outra vez em revolta a qualquer momento em que a oportunidade surgir ou em que houver um chamado às armas. Apesar de os sonhos terem acabado em desastre e derrota, o espírito dos homens permanece forte e indomável.

*Kelly of Killan*, feita por P.J. McCall, tem em si o subtítulo de *A Ballad of 'Ninety-Eight'*. É uma narrativa dos acontecimentos sangrentos da Rebelião e, como a maioria das baladas do gênero, glorifica um herói rebelde, destemido e impetuoso.

Outro herói rebelde é cantado em outra balada tradicional que leva seu nome, *Kevin Barry*. Esta balada é mais forte, especifica as torturas a que Barry foi submetido e coloca o rebelde na galeria de mártires criados na Rebelião. A balada fala também da questão da traição, a que já me referi antes, e de seu oposto, a lealdade, qualidade altamente valorizada pelos irlandeses. Kevin Barry é o exemplo do bravo revolucionário que será modelo para aqueles que conseguirão libertar a velha Irlanda: um jovem de apenas dezoito anos que, mesmo torturado pelos carcereiros, não trai seus companheiros e morre feliz por estar sendo sacrificado em prol de sua terra. A balada cita diretamente os soldados britânicos como os torturadores, o que não se vê na letra da maioria das canções. A canção repete a idealização da mãe de coração partido já apresentada em *Croppy Boy*; repete também a idealização do povo irlandês cujo espírito não se curva às violências da Coroa. Vejamos a última estrofe:

Another martyr for old Ireland,  
 Another murder for the Crown,  
 Whose brutal laws may kill the Irish,  
 But can't keep their spirit down.  
 Lads like Barry are no cowards,  
 From the foe they will not fly;  
 Lads like Barry will free Ireland,  
 For her sake they'll live and die.

Como último exemplo,mas longe de esgotar o vasto repertório, cito aqui a canção *Memory of the Dead*, escrita por John Kells Ingram, muitos anos depois da Rebelião de 98, já no século XIX, numa época em que a Rebelião era lembrada como um exemplo de heroísmo e em que os que desejavam lutar pela independência usavam as baladas para incitar o povo a se levantar outra vez contra o dominador. Os mártires são aqui cantados como exemplo do que a Irlanda necessita para sua libertação. E, se necessário for, que morram pela Irlanda como morreram aqueles heróis de Noventa-e-Oito:

Then here's their memory – may it be  
 For us a guiding light,  
 To cheer our strife for liberty,  
 And teach us to unite!  
 Through good and ill, be Ireland's still,  
 Though sad as theirs your fate;  
 And true men, be you men,  
 Like those of Ninety-Eight.

## 2.2 O LEVANTE DA PÁScoa DE 1916

Diz Greaves que o Levante da Páscoa de 1916 foi o acontecimento mais espetacular da revolução irlandesa.

Com menos de mil homens, os rebeldes tomaram conta de pontos-chaves em Dublin e os mantiveram durante uma semana contra forças imensuravelmente superiores em número e equipamento” (GREAVES, 1980: 13).

Os rebeldes desfraldaram no topo do prédio do Correio Geral a bandeira verde, branca e laranja, que havia sido adotada no século XIX como a bandeira da República da Irlanda, simbolizando a união de Católicos e Protestantes através da trilogia liberdade, igualdade e fraternidade, sob influência da revolução francesa. O Correio Geral tinha se tornado o quartel general da Rebelião. Ali os rebeldes decretaram uma República Irlandesa Independente, com uma declaração de liberdade civil e religiosa, direitos e oportunidades iguais para todos os cidadãos. Esta foi a proclamação feita no Levante em prol da Irlanda Livre:

**POBLACHT NA H-EIREANN**

**THE PROVISIONAL GOVERNMENT OF THE IRISH REPUBLIC  
TO THE PEOPLE OF IRELAND**

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

Having organised and trained her manhood through her secret revolutionary organisation, the Irish Republican Brotherhood, and through her open military organisations, the Irish Volunteers and the Irish Citizen Army; having patiently perfected her discipline, having resolutely waited for the right moment to reveal herself, she now seizes that moment, and, supported by her exiled children in America and by gallant allies in Europe, but relying first on her own strength, she strikes in full confidence of victory.

We declare the right of the people of Ireland to the ownership of Ireland and to the unfettered control of Irish-destinies to be sovereign and indefeasible. The long usurpation of that right by a foreign people and government has not extinguished the right, nor can it ever be extinguished except by the destruction of the Irish people. In every generation the Irish people have asserted their right to national freedom and sovereignty: six times during the past three hundred years they have asserted it in arms. Standing on that fundamental right and again asserting it in arms in the face of the world, we hereby proclaim the Irish Republic as a sovereign Independent State, and we pledge our lives and the lives of our comrades in arms to the cause of its freedom, of its welfare and of its exaltation among the nations.

The Irish Republic is entitled to, and hereby claims, the allegiance of every Irishman and every woman. The Republic guarantees religious and civil liberty, equal rights and equal opportunities to all its citizens, and declares its resolve to pursue the happiness and prosperity of the whole nation and of all its parts, cherishing all the children of the nation, equally and oblivious of the difference carefully fostered by an alien government, which had divided a minority from a majority in the past.

Until our arms have brought the opportune moment for the establishment of a permanent National Government, representative of the whole people of Ireland, and elected by the suffrage of all her men and women, the Provisional

Government hereby constituted will administer the civil and military affairs of the Republic in trust for the people.

We place the cause of the Irish Republic under the protection of the Most High God, whose blessing we invoke upon our arms, and we pray that no one who serve that cause will dishonour it by cowardice, inhumanity or rapine. In this supreme hour the Irish Nation must, by its valour and discipline and by the readiness of its children to sacrifice themselves for the common good, prove worthy of the august destiny to which it is called.

Signed on behalf of the Provisional Government

Thomas Clarke

Sean MacDiarmada

Thomas Mac Donagh

P.H. Pearse

Eamon Ceannt

James Connolly

Joseph Plunkett

O costume de se olhar a Irlanda como feminina se tornou um hábito tão arraigado que permaneceu no povo; veja-se o uso do pronome *ela* no documento oficial do movimento rebelde.

O Levante foi dominado rapidamente; porém, foi o início do fim da dominação inglesa na Irlanda após séculos de violenta colonização territorial, econômica e cultural. Foi o fim pelo menos para os vinte e seis condados que se tornaram em 1921 a Irlanda Livre, que depois se transformou em Eire e hoje é a República da Irlanda. Os seis condados do nordeste da ilha, como resultado de um longa história de desenvolvimento diferenciado e de fidelidade à Igreja Anglicana por grande parte da população da área, continuam ligados à Grã-Bretanha, não se sabe até quando ou como serão resolvidos os

conflitos que continuam pipocando na área, apesar dos constantes esforços de negociação, e dos recentes arranjos que levaram a uma bem sucedida cessação de animosidades.

Mas o Levante da Páscoa ficou como um marco da libertação irlandesa. Como não poderia deixar de ser, ficou presente também nas canções e baladas populares. Nessa época, entretanto, como tenho tentado demonstrar, o povo já não era analfabeto e ignorante como à época da Grande Fome ou da Rebelião de 89 ou das lutas do século XIX. A *intelligentsia* irlandesa participou e foi em parte responsável pelo advindo do Levante da Páscoa. Nem antes nem depois ficou imune aos acontecimentos. Antes, foi parte integrante na formação da mentalidade nacional com o Renascimento Literário, de que trataremos num capítulo à parte. Depois, fez parte nos protestos e lamentações das tragédias que vieram nos rastros do Levante. Só como exemplo, posso citar Sean O'Casey, que não fez parte da Rebelião, mas que pode ser creditado como auxiliar da criação da cena política da época.

A princípio o povo não apoiou o Levante, pois o país passava pela primeira vez por um período de prosperidade após todas as dificuldades tornadas mais graves pela Grande Fome de 1845. Adicione-se aí o fato de que muitas famílias recebiam soldos da Grã-Bretanha, por seus filhos e maridos estarem lutando na Primeira Guerra Mundial. Portanto, quando a Rebelião foi dominada pelos ingleses e os prisioneiros marcharam pelas ruas de Dublin em direção à prisão, houve vaias por parte dos transeuntes. O sentimento não durou, porém. Assim que os prisioneiros começaram a ser sentenciados, executados ou deportados, o povo começou a se insurgir contra a Coroa, e a partir daí a História conta as lutas internas, a guerrilha que reinou durante alguns anos, a criação de

um Parlamento que deliberava em Dublin, até que o Parlamento em Westminster negociasse a liberação da Irlanda em 1921, fato reiterado pelo plebiscito de 1923. Os quinze rebeldes de 1916, executados após o Levante, incluindo-se aí Pearse, Connolly e MacDonagh, juntaram-se aos mártires Wolfe Tone e Robert Emmet, de 1798.

Após o Levante, a propaganda vitoriosa cantava a quatro ventos que o problema irlandês estava resolvido. Mas, como diz Greaves (1980), as canções da revolução contavam outra história. Às vezes sentimentais, às vezes exageradamente românticas, com a qualidade musical e literária tão variada quanto os talentos e as circunstâncias que as criavam, as canções irlandesas contam uma história popular mais verdadeira do que os compêndios escolares, porque registram as emoções do povo comum, emoções essas lembradas freqüentemente, mesmo quando os acontecimentos que lhes tenham dado origem tenham sido em parte esquecidos. Desde o século XIX poucos eventos políticos de alguma importância escaparam da simpatia ou da sátira dos cancioneiros, que usavam qualquer melodia conhecida para dar-lhes novas palavras de acordo com a ocasião. Diz-se da civilização antiga da Irlanda que sua música sobreviveu mais fortemente que suas edificações. De acordo com Greaves,

Pode-se atestar o uso deliberado de canções para fins políticos. Liliburlero assobiava *Seamus a'chacha*<sup>2</sup>. Os Irlandeses Unidos tinham suas baladas impressas. Nos anos 40 Thomas Davis decidiu ensinar através de canções a história da Irlanda que a Inglaterra insistia em abafar. Jim Connell, John Leslie e James Connolly tentaram fazer o mesmo pelo Movimento dos Trabalhadores. Todo mundo já ouviu falar da “Bandeira Vermelha” de Connell, e muitos

conhecem a “Canção do Rebelde” de Connolly, apesar de Connolly não ter sido tão bem sucedido como compositor de baladas. (GREAVES 1908: 20),

De qualquer forma, há grande significado num movimento, como o do Levante de 1916 e tudo que o antecedeu, capaz de unir no seu âmbito os mais avançados representantes da classe trabalhadora e o creme da *intelligentsia* nacional. Yeats foi um dos grandes nomes que participou do Renascimento literário e que manifestou em sua obra a insatisfação que o Levante deixou, tendo mais tarde feito parte política da nova Irlanda, apesar de algum tempo depois ter sido considerado como fascista em sua prática política. Um de seus poemas mais famosos é intitulado *Easter 1916*, onde ele se refere a uma “casual comedy”, terminando com os versos em que condena a Inglaterra, refere-se ao verde usado pelos nacionalistas, nomeia os heróis da Rebelião, chora as vidas sacrificadas, mas compreende o ideal que impulsionou aqueles homens:

O when may it suffice?  
 .....  
 What is it but nightfall?  
 No, no, not night but death;  
 Was it needless death after all?  
 For England may keep faith  
 For all that is done and said.  
 We know their dream; enough  
 To know they dreamed and are dead;  
 And what if excess of love  
 Bewildered them until they died?

---

<sup>2</sup> *Seamus a'chacha* é uma canção do tempo do Rei James II.

I write it out in a verse –  
 MacDonagh and MacBride  
 And Connolly and Pearse  
 Now and in time to be,  
 Wherever green is worn,  
 Are changed, changed utterly:  
 A terrible beauty is born.

A lista de canções da época e baseadas no evento é imensa. Vou apenas citar algumas, como *Songs of Our Land*, de Frances Browne, *The Flag that floats above us*, de William Collins, *The Foggy Dew*, do Reverendo P. O'Neill, ou *Who Fears to Speak of Easter Week*, uma adaptação da canção *Who Fears to Speak of Ninety-Eight?*, escrita por John Kells Ingram quando este estudava no Trinity College, em Dublin, também chamada de *Memory of the Dead*, reproduzida em nosso anexo com esse nome. Inúmeras outras canções falam das lutas, contam histórias, cantam pelo nome heróis do Levante.

Duas canções vão merecer destaque nesta seção, ambas compostas por Peadar Kearney (1882-1942), que foi durante algum tempo gerente do Abbey Theatre, principal artéria de divulgação dos trabalhos dos intelectuais do Renascimento Literário. Uma das canções é *Down by the Glenside*, citada aqui por diversas razões: em primeiro lugar, ela conta do momento em que o cancionista se encontra com uma velha ao pé da montanha, e essa velha é a Irlanda, a mulher usada como metáfora da terra como em outras canções; por outro lado, a letra fala em cinquenta anos de uma outra tentativa de rebelião (em 1867).

Nos versos

'Tis fifty long years since I saw the moon beaming  
 On strong manly forms and on eyes with hope gleaming,  
 I see them again, sure, through all my day-dreaming,  
 Glory-o, glory-o to the bold Fenian men!

ele se refere aos Fenianos, nome dado aos primeiros membros da Irmandade Republicana Irlandesa (*Irish Republican Brotherhood*), sociedade que foi iniciada em 1857 por homens que haviam tomado parte em revoltas fracassadas em 1848 e 1849, e cujo objetivo era a república independente.

A outra canção do mesmo autor a que me refiro é *A Soldier's Song*, que se tornou o hino nacional irlandês: ela fala dos filhos dessa raça lutadora, dos que já lutaram antes deles, e do dia que se aproxima, em que não mais haverá domínio Saxão:

We'll sing a song, a soldier's song, with cheering rousing chorus,  
 As round our blazing fires we throng, the starry heavens o'er us,  
 Impatient for the coming fight, and as we wait the morning light,  
 Here in the silence of the night, we'll chant a soldier's song.

Chorus:

Soldiers are we, whose lives are pledg'd to Ireland,  
 Some have come from a land beyond the wave,  
 Sworn to be free, no more our ancient sire-land  
 Shall shelter the despot or the slave  
 Tonight we man the 'bearna baoghail'; in Erin's cause, come woe or weal,  
 'Mid cannons' roar and rifles peal, we'll chant a soldier's song.

In valley green, or towering crag, our fathers fought before us,

And conquered 'neath the same old flag that's proudly floating o'er us;  
 We're children of a fighting race, that never yet has known disgrace,  
 And as we march, the foe to face, we'll chant a soldier's song.

Sons of the Gael, men of the Pale<sup>3</sup>, the long watched day is breaking,  
 The serried ranks of Innisfail shall set the tyrant quaking;  
 Our camp fires now are burning low, see in the east the silvery glow,  
 Out yonder waits the Saxon foe, then chant a soldier's song.

### 3. AS MELODIAS IRLANDESAS DE THOMAS MOORE

Entre a rebelião de 1798 e outros movimentos que se levantaram em prol da libertação da Irlanda, houve um grande acontecimento musical de que foi responsável o grande compositor de canções de salão, Thomas Moore. (1779-1852). Esse grande poeta lírico irlandês fez pelas canções populares irlandesas o que Robert Burns fez pela sua terra natal, a Escócia: cantando-a, tornou-a (re)conhecida fora de limites geográficos.

Figura atacada por alguns, reverenciada por muitos, Moore fez canções que exerceram influência sobre o trabalho de James Joyce. Pertencem àquela categoria que protagoniza os contos da coletânea **Dublinenses** e fazem parte integrante de qualquer antologia ou gravação de música típica irlandesa.

*The Last Rose of Summer* é uma dasas mais famosas canções, tendo alcançado grande popularidade ao ter sido incorporada à ópera popular **Martha**, de Flotow, a quem

---

<sup>3</sup> *Pale*, ou *English Pale*, é um termo que se refere à região ao redor de Dublin, assegurando sua característica como uma área fortificada do governo inglês.

a autoria da canção é às vezes atribuída, como consequência dessa inclusão. A ária é antiga, no entanto, chamada *The Groves of Blarney*. Como se percebe, relacionada a um local da Irlanda e foi baseada em uma antiga melodia celta.

Apesar de suas canções não serem especificamente de cunho político, Moore não passou ao largo dos eventos políticos da época. Muitos dos seus amigos faziam parte dos Irlandeses Unidos; ele ajudou a torner o espírito nacional irlandês, apesar de muitos dos revolucionários negarem-lhe esse papel, talvez devido ao fato de ele ter deixado a Irlanda. Como mais tarde Joyce e Bernard Shaw, ele parecia entender que precisava de mais espaço do que Dublin poderia oferecer para desenvolver seu talento. Interessava-se mais em produzir canções populares do que em preservar a música irlandesa, mas teve o mérito de introduzir a história da Irlanda nos meios londrinos.

O primeiro volume de seu *Irish Melodies* foi publicado em 1807; como se pode constatar, não muito depois da Rebelião de 1798 e dos eventos de 1803. Apesar de não abertamente revolucionárias, suas canções falam das coisas da Irlanda. *Oft in the Stilly Night*, por exemplo, lembra a infância e os amigos que já partiram, numa alusão aos que morreram na Rebelião de 1798. *O Breathe not His Name* foi escrita em homenagem ao herói Robert Emmet, seu amigo morto em 1803. Essa canção é lida como um pedido seu para que não escrevessem epitáfio algum no seu túmulo até que seu país tivesse ocupado seu lugar junto às nações do mundo, o que demonstra sua preocupação com os destinos do país.

Moore usa repetidamente nomes em seus poemas-canção e aí está uma de suas principais realizações: a capacidade de mostrar convincente e efetivamente não só a

emoção que vai da dor à alegria, mas também a conscientização do poder evocativo e pungente dos nomes. Como Joyce mais tarde tentaria passar para seus leitores de **Dublinenses**, Moore tinha um sentimento negativo em relação a Dublin; ele considerava os habitantes da cidade como “um rebanho de sentimentos grosseiros, mesquinhos, baixos e anti-liberais” (apud JEFFARES: 107). Mas amava a Irlanda como país e a cantou em muitos de seus versos, como em *Let Erin Remember the Days of Old*, *Erin the Tear and the Smile*, *The Harp that Once through Tara's Halls*, *The Minstrel Boy*, *The Meeting of the Waters*, *She is Far from the Land*, apenas para citar algumas das suas canções patrióticas. Na canção *Believe me if all those endearing young charms*, pode-se perceber, numa leitura mais cuidadosa, uma temática patriótica, em que o autor reitera seu amor pela mulher amada que, como em outras canções, pode estar representando a Irlanda. Essas são as palavras da canção:

Believe me if all those endearing young charms  
 Which I gaze on so fondly today,  
 Were to change by tomorrow and fleet in my arms,  
 Like fairy gifts fading away,  
 Thou would'st be ador'd as this moment thou art,  
 Let the loveliness fade as it will.  
 And around the dear ruin each wish of my heart  
 Would entwine itself verdantly still.

It is not while beauty and youth are thine own  
 And thy cheeks unprofaned by a tear,  
 That the fervour and faith of a soul can be known,  
 To which time will but make thee more dear.

No, the heart that has truly loved never forgets,  
 But as truly loves on to the close.  
 As the sun-flowers turns on her God when he sets  
 The same look which she turned when he rose.

Vejamos agora algumas características que se podem deduzir dessas palavras: a canção fala de um amor imorredouro, que resistirá à ação do tempo e às mudanças físicas que essa amada possa vir a sofrer. Essa amada será adorada mesmo se todos os seus encantos desaparecerem - e essa amada pode ser a mulher escolhida ou a pátria sofredora. Os dois últimos versos da primeira estrofe dão um toque de ambigüidade quanto à identidade dessa amada, pois o enunciador diz que, se ela sofrer e perder sua beleza, mesmo assim o desejo do seu coração vai circular com fresco verdor a sua ruína remanescente. Ela, então, será a amada, mulher ou torrão. A segunda estrofe reitera os protestos da primeira e, no quarto verso, introduz-se o elemento *tempo*: quanto mais tempo passar, maior será o amor pela terra/amada. "O coração que amou de verdade nunca se esquece, mas continua amando verdadeiramente até o final", dizem o quinto e o sexto versos, e compara esse sentimento ao girassol, que lança o mesmo olhar amoroso ao astro, tanto no seu nascimento quanto no crepúsculo. As imagens da terra são recorrentes, portanto, em toda a canção.

Pode-se dizer, pois, que mesmo nas canções românticas Moore cantou a Irlanda, o que torna o panorama de sua obra de um cunho bem nacionalista.

#### 4. A MÚSICA NA FICÇÃO DE JOYCE

A música de Thomas Moore nos remete diretamente Às canções que James Joyce usa em sua obra. Em **Um Retrato do Artista**, Stephen, num momento de crise familiar, às vésperas de nova mudança de casa, ouve o irmão cantando uma canção de Moore:

A voz de seu irmão mais novo do outro lado da lareira começou a cantar a ária *Oft in the Stilly Night*. Um a um os outros começaram a acompanhar a ária até que havia um coro completo de vozes cantando. Cantariam assim durante horas, uma melodia atrás da outra, um madrigal atrás do outro, até que a última luz pálida morresse no horizonte, até que as primeiras nuvens escuras da noite chegassem e a noite caísse. (P: 163)<sup>4</sup>

A canção fala da memória de outros tempos, dos sorrisos e das lágrimas dos tempos de infância; dos olhos que outrora brilhavam e agora, enfrentando as asperezas da vida, estão embaçados; dos corações partidos; dos amigos que se foram. Apesar das palavras serem veiculadas por vozes infantis, elas ecoam o sentimento de perda que Stephen sente ao saber que vão se mudar para outro bairro.

Como já dito, e como o exemplo acima reitera, Joyce usa a música de diversas formas. Na coletânea **Dublinenses**, a música é tanto tema, quanto presença, quanto parte da narrativa. Ao enviar os contos para publicação pela primeira vez, Joyce, em carta a seu

---

<sup>4</sup> The voice of his youngest brother from the farther side of the fireplace began to sing the air *Oft in Stilly Night*. One by one the others took up the air until a full choir of voices was singing. They would sing so for hours, melody after melody, glee after glee, till the last pale light died down on the horizon, till the first dark nighclouds came forth and night fell.

irmão Stanislaus, os dividiu em quatro categorias: três contos da sua infância, três da adolescência, três da vida adulta e três da vida pública (*Letters*: 111)<sup>5</sup>. Dentre esses últimos, há um que fala de política, "Dia de Hera na Sede do Comitê"; o segundo, "Mãe", fala da música e o terceiro, "Graça", da religião. Todos os três assuntos marcam os temas presentes na coletânea. "Mãe" versa sobre a música, e só esse fato atesta para a importância do tema na vida dos dublinenses. Mas muitos outros contos, mesmo usando outros temas, são pontuados pela música.

Em "Argila", o conto termina com as palavras de uma canção cantada pela solteirona Maria, e as palavras da canção são como parte da narrativa: Maria canta *I dreamt that I dwelt*, cujas palavras dizem "Eu sonhei que morava em salões de mármore/com escravos e criados ao meu lado/E de todos que se reuniam dentro daquelas paredes/Eu era a esperança e o orgulho./Eu tinha riquezas grandes demais para serem contadas, e podia me orgulhar/De um grande nome ancestral,/Mas também sonhei, e isso me trouxe a maior alegria,/ Que você ainda me amava da mesma forma".<sup>6</sup>

Vejamos: Maria canta a canção e repete a mesma estrofe duas vezes, não percebendo que salta a segunda estrofe, não reproduzida no conto. O que essa estrofe diz, portanto, é tão significativo que ela só consegue lembrar essas palavras. E o canto de Maria deixa Joe, seu irmão, ou filho adotivo (o texto não clarifica a situação), extremamente comovido, mostrando que ele percebe os sentimentos que Maria deixa

---

<sup>5</sup> JOYCE, James. *Letters*. Vol.I ed. Stuart Gilbert. Vols II and III ed. Richard Ellmann. New York, The Viking Press, 1966. (As citações do texto são feitas a partir desta edição, e serão indicadas pela letra L, entre parênteses, seguida do número de página).

transparecer com as palavras da canção. Maria sonhara que ela era o orgulho e a esperança de todas aquelas pessoas, ela que vivia uma vida tão árida e solitária, morando num quartinho da lavanderia onde trabalhava, sonhando com cada visita que ela pudesse fazer à família de Joe. Mais ainda, a solteirona de vida tão seca sonhara que "alguém" ainda a amava da mesma forma que antes. Nenhum dos gestos ou palavras de Maria conseguem sensibilizar Joe, a esposa ou os filhos, mas Joe se enternece com a canção de Maria e com o que percebe do significado que as palavras podem trazer a ela.

John Huston, ao filmar a cena do filme "Os vivos e os Mortos" em que Tia Júlia canta a canção *Arrayed for the Bridal*, parece ter se baseado mais na descrição da voz de Maria de "Argila" do que da própria Tia Julia de "Os mortos": o narrador descreve Maria como enrubescida, cantando numa voz pequena e trêmula. Tia Julia, em "Os mortos", tinha a voz de "tonalidade forte e clara" (D, 192).

Nesse conto "Os mortos", a música é presença marcante. Não só nessa canção cantada por Tia Julia, que traz em si uma grande ambigüidade: a tia solteirona (assim como Maria) canta uma canção que fala dela "vestida para as bodas". Na verdade, como algumas páginas mais tarde a narrativa, concentrada nos pensamentos de Gabriel, vem a levantar, Tia Julia estaria muito em breve, provavelmente, vestida para seu próprio funeral (D, 222-23). Durante todo o conto a música paira no ar, seja como fundo para as pessoas dançarem, seja nas discussões sobre as grandes óperas e os grandes tenores, como Caruso, nos suspiros que Tia Kate deixa escapar pelo tenor Parkinson, da voz mais pura que ela

---

<sup>6</sup> I dreamt that I dwelt in marble halls/With vassals and serfs at my side/And of all who assembled within those walls/That I was the hope and the pride./I had riches too great to count, could boast/Of a high ancestral name./But I also dreamt, which pleased me most./That you loved me still the same.

jamais ouvira, ou na lembrança de Georgina Burns. E é uma canção que libera o gatilho para o grande desenlace da noite: é quando ouve o tenor Bartell D'Arcy cantar a canção *The Lass of Aughrim* que a história vai chegando perto de seu clímax: enquanto ouve a canção sendo entoada, Gretta, esposa de Gabriel, fica paralisada no patamar da escada, enquanto seu marido a contempla, dos primeiros degraus, indagando-se "O que poderia simbolizar uma mulher parada na sombra da escada, ouvindo música ao longe" (D, 210). A canção fala de uma jovem abandonada pelo seu amado, e é o seu cantar que faz vir ao pensamento de Gretta a imagem do jovem com quem saía na juventude e que costumava cantar aquela mesma canção. A canção, portanto, é aqui mais uma vez parte integrante do texto joyceano.

E, acima de tudo, não se pode ignorar o lirismo e a sonoridade musical que o próprio texto deste último conto contém. Um exemplo já foi apresentado na introdução deste trabalho. Mas para sentir melhor essa sonoridade, aqui vai reproduzido mais um trecho belíssimo do final do conto, que contém inclusive a frase chave da epifania do protagonista, onde ele diz: "Melhor seria passar deste para o outro mundo corajosamente, na glória plena de uma paixão, do que esvaecer e murchar palidamente com a velhice":

The air of the room chilled his shoulders. He stretched himself cautiously along under the sheets and lay down beside his wife. One by one they were all becoming shades. Better pass boldly into that other world, in the full glory of some passion, than fade and wither dimly with age. He thought of how she who lay beside him had locked in her heart for so many years that image of her lover's eyes when he had told her that he did not wish to live.

Todo o ritmo é cadenciado, e nenhum dos sons é contrastante: mais parece que cada palavra acompanha a anterior numa complementaridade; não há sons gritantes, como em outros contos da coletânea. A cadência é do pensamento e da melancolia que predominam no momento. O conto, e também a coletânea, terminam assim no ritmo e na sonoridade das canções de salão, ao estilo de Thomas Moore.

\*\*\*\*\*

Acho necessário levantar aqui a problemática de que nem de longe está esgotada a questão das canções irlandesas. Inúmeros compositores não foram citados, entre eles Percy French, de *The Mountains of Mourne*, apenas citada; John Keegan Casey e seu *The Hills of Connemara*; Andrew Cherry, que escreveu *The Dear Little Shamrock*; Lady Dufferin, que fez *Oh Bay of Dublin*, etc., etc., etc.. Até mesmo levantar uma lista de nomes é difícil, tão popular e espalhado é o hábito de se colocarem em canções os fatos, os sentimentos e a revolta surgidos no dia a dia de séculos da cultura irlandesa. A tentativa foi de mostrar a importância desse elemento na constituição da nação irlandesa e a constante influência exercida em mão dupla entre a música popular e a literatura.

## CAPÍTULO III

### O RENASCIMENTO LITERÁRIO, JAMES JOYCE E A IRLANDA MODERNA

*-A nation? Says Bloom. A nation is the same people living in the same place.*

*-By God, then, says Ned, laughing, if that's so I'm a nation for I'm living in the same place for the past five years.*

*So everyone had a laugh at Bloom and says he, trying to muck out of it:*

*-Or also living in different places.*

James Joyce

Uso aqui a mesma epígrafe de Marjorie Perloff em seu artigo “Living in the Same Place”: The Old Mononationalism and the New Comparative Literature’, pois considero esse diálogo de Ulysses extremamente pertinente para tentar ilustrar a visão de nação que James Joyce deixa transparecer em sua ficção.

Para G.J. Watson (1994: 13), sem dúvida, os últimos dez anos do século dezanove e os primeiros trinta do século vinte - anos estes da formação e da grande produção literária de James Joyce, excluindo-se dessa época apenas seu último livro **Finnegans Wake** - foram os anos em que se moldou a Irlanda moderna. Politicamente, do momento da queda de Parnell, passando pela conscientização da identidade nacional, produto da ação das diversas associações e ligas nacionalistas emergentes, a ascensão do militarismo socialista sob a égide de Jim Larkin e James Connolly, a Rebelião da Páscoa de 1916, as lutas de guerrilha pela independência, a Guerra Civil que eclodiu logo após a assinatura do Tratado de 1921, o estabelecimento do Estado Livre Católico nos vinte e seis condados liberados e do estado protestante do Norte – todos esses acontecimentos fizeram (e ainda fazem) grande diferença na formação da Irlanda de hoje.

Os autores mais importantes do período citado por Watson são indubitavelmente W. B. Yeats, James Joyce, J. M. Synge e Sean O'Casey, embora não sejam os únicos; e os nomes deles, de uma forma ou de outra, como vamos tentar discutir neste capítulo, estão ligados ao Renascimento Literário Irlandês. De certa maneira, um ponto comum entre esses quatro escritores está na tentativa de definir, ou procurar entender, a questão da natureza da identidade irlandesa, ou "irlandesidade", uma noção até hoje extremamente discutida. Em Yeats, Synge e O'Casey, a crítica é mais coesa em encontrar elementos que se referem à identidade nacional. Tentarei demonstrar, e não estou absolutamente sozinha nessa tentativa, que Joyce não esteve indiferente a essa questão, apesar de tratá-la de forma diferente dos outros três autores. No cerne de obra de todos eles está a preocupação com a irlandesidade, fato e ideal. Pode-se dizer que, para esses quatro autores, a questão da irlandesidade é uma preocupação obsessiva.

Para se compreender a visão de Joyce, devemos fazer um paralelo entre sua obra e a desses irlandeses que dominavam a cena literária do seu tempo. Parece-me que o seu trabalho forma o panorama da nação irlandesa do ponto de vista discutido por Homi Bhabha em seus textos, principalmente no desenvolvimento que faz no ensaio "DissemiNation" (1994: 139-170), a que nos referiremos com frequência.

Homi Bhabha parece acreditar que a nação é formada a partir de dois eixos que se cruzam, o pedagógico e o performativo; e no cruzamento desses dois eixos podemos visualizar a manifestação literária que tenta moldar a formação da nacionalidade irlandesa, a partir do movimento literário da passagem do século a que se contrapõe a produção ficcional de Joyce. Na descrição dos dois eixos citados, Bhabha se refere à produção da nação como narrativa (BHABHA, 1995: 145), e a

produção de Joyce e dos intelectuais do Renascimento Literário ilustra esta idéia. De um lado, diz Bhabha, há a temporalidade acumulativa e continuísta do eixo pedagógico, e do outro a estratégia recursiva e repetitiva do performativo; é através dessa divisão que “a ambivalência da sociedade moderna se torna o lugar de *escrever a nação*.” (BHABHA, 1994: 146).

Nesses termos podemos enxergar a produção intelectual dos movimentos irlandeses da passagem e do início do século XX, produção essa que teve imensa influência nas manifestações políticas de rua, que cresceram num movimento popular e militar que desembocou em levantes, guerrilha e conseqüente desagregação da Irlanda em duas, com o estabelecimento de uma dessas partes em um Estado Livre, constituída hoje como a República da Irlanda. Pretendo aqui focalizar esse momento de transição e de constituição do sentimento de nacionalidade irlandesa. Longe de mim, entretanto, querer estabelecer este momento como o único constituinte da mentalidade de nação daquele povo, assunto que já foi amplamente desenvolvido nos Capítulos I e II.

Os movimentos, tanto intelectuais quanto de rebeldia civil, na Irlanda, já vinham acontecendo desde o século dezoito, principalmente na eclosão da Rebelião de 1798, que se tornou uma marca de rebeldia e onde se criaram grande mártires da nação, o que serviria de exemplo para as gerações futuras em suas lutas. Minha escolha se prende à riqueza de manifestações da época que, em minha opinião, levaram a uma necessidade de mudança política e a uma movimentação no sentido de os irlandeses se estabelecerem (novamente) como um povo soberano.

Os movimentos literários da época já se constituíam como resultado de todas as tentativas anteriores do povo de se formar como uma nação. O Renascimento

literário, planejado objetiva e estrategicamente, não foi um movimento isolado, mas resultou de tentativas anteriores de se retomar e fortalecer a língua irlandesa, quase fadada ao esquecimento, só falada como língua natural no oeste da Irlanda. Essa tentativa andava de mãos dadas com os movimentos políticos em prol da liberação dos católicos, da Lei da Terra, das lutas sindicalistas de Jim Larkin e dos movimentos isolados de revolta contra a dominação inglesa.

O Renascimento Literário Irlandês, repito, não foi um movimento isolado – nem no aspecto político nem no literário. O movimento em si foi um florescimento da literatura e do drama irlandês, no final do século dezenove e princípio do vinte, tendo-se baseado na revitalização do interesse pela tradição gaélica aliada a idéias nacionalistas em ascensão naquele momento.

Durante a dominação inglesa, principalmente a partir da grande invasão de 1600, durante o reinado da Rainha Elizabeth I, o inglês passou a ser a língua oficial da Irlanda. No século XIX, principalmente devido à população faminta e à emigração causada pela Grande Fome de 1845-50, a língua gaélica, tanto falada quanto escrita, caiu em desuso em grande parte da Irlanda, sendo que os que ainda falavam a língua eram analfabetos, explicando-se aí o fato de que o gaélico se tenha mantido praticamente em sua forma falada. Aproximando-se o final do século, diversas associações foram criadas para restaurar a língua gaélica falada, mas principalmente para estimular a criação literária naquela língua. A mais importante dessas associações, ou a que mais influência exerceu no ressurgimento do interesse pela língua foi a Liga Gaélica (*Gaelic League*), fundada em 1893, da qual Douglas Hyde seria presidente em 1915. Essa sociedade tinha como objetivo estabelecer uma Irlanda livre e falante do gaélico. Em suas declarações, Hyde (1860-1949) dizia-se apolítico,

mas jamais deixou de ser um nacionalista. Ele foi um dos fundadores e primeiro presidente de outra dessas associações que valorizaram a língua e a cultura gaélicas, a Sociedade Literária Nacional (*National Literary Society*). Proferiu um discurso de abertura na fundação da sociedade intitulado “A necessidade de se desanglicisar a Irlanda” – o que já demonstra suas tendências nacionalistas. Nesse discurso ele diz que “o fracasso do povo irlandês nos últimos tempos foi em grande parte causado pela desvio da raça do caminho correto, neste século, quando teria cessado de ser irlandês sem ter se tornado inglês”.

A influência de Hyde sobre a emergente produção literária da época é indubitável: ele tanto escreve textos em gaélico como faz traduções dessa língua para o inglês, o que é muito importante quando se considera o conteúdo cultural de sua produção. Grandes autores, como por exemplo Yeats, não conheciam a língua e se basearam nos trabalhos de Hyde para se aprofundar na cultura celta. O primeiro livro que Hyde publicou, em 1889, foi uma coletânea de contos folclóricos, charadas e rimas com o título **Leabhar Sgeulaigheachta** – como se vê, em gaélico. No livro **Diante da lareira**, de 1890, ele apresentou versões em inglês e no original gaélico das histórias publicadas, e reforçou no prefácio a importância do folclore tradicional irlandês. Uma de suas grandes obras é **Love Songs of Connacht**, de 1893, onde as paráfrases em prosa são mais marcantes que sua poesia, apesar da qualidade desta. Sua prosa, no entanto, apresenta com mais força a natureza dura e compacta do original irlandês. Diz-se dele que criou um idioma irlandês na língua inglesa, chamado por alguns críticos de idioma anglo-irlandês, fato que nos mostra como sua influência foi fundamental na literatura emergente, e do qual nos lembramos ao discutir a influência que a língua irlandesa exerce sobre o inglês de James Joyce e de

seus contemporâneos. O que Hyde mais defendeu durante toda a sua vida foi a idéia de um futuro em que o povo irlandês falaria seu idioma original e preservaria a língua de seu país, seus ideais inspirados em sua extrema dedicação ao idioma irlandês e sua cultura. Não sem razão foi ele o primeiro presidente da Irlanda livre, de 1939 a 1944.

Dentre as importantes traduções para o inglês de material gaélico épico, figura a obra de George Hyde **Legends of Saints and Sinners from the Irish**, de 1915, juntamente com **Cuchulain of Muirthemne**, feita por Lady Gregory em 1902, **Gods and Fighting Men** dessa mesma autora em 1904 e **Myths and Legends of the Celtic Race**, de Thomas William Rolleston (1911), obras essas que deram fundamento aos escritores que procuraram os motivos celtas como seu objeto de trabalho.

Outra grande influência para o movimento da época foi a do poeta George Russel (1867-1935), que usava o pseudônimo AE e que estimulou seus companheiros a escrever na veia denominada *Crepúsculo Celta*, nome que Yeats usou no livro em que conta histórias da tradição celta da Irlanda. Amigo de Yeats, entre outros, fez parte da Sociedade Literária Irlandesa e apresentou sua peça teatral **Deirdre** em 1902, juntamente com **Cathleen ni Houlihan** daquele poeta, tendo-se tornado vice-presidente da Sociedade Teatral Nacional Irlandesa. AE manifestava-se constantemente contra a violência que percebia eclodir nos conflitos que se delineavam e temia que estes levassem à guerra civil (que realmente eclodiu em 1922), e não apoiava os reacionários intransigentes do Norte do país. Desistiu da vida política quando percebeu que os ingleses não seriam capazes de resolver os conflitos e que seria impossível para a Irlanda manter controle de suas próprias tradições. Via o futuro da Irlanda com muito temor, apesar de ter demonstrado, em seu poema “To the memory of some I knew who are dead and who loved Ireland” (À memória de alguns

que eu conheci que já morreram e que amaram a Irlanda), a esperança de que a Irlanda moderna pudesse evitar todo o ódio latente se conseguisse se constituir como uma nação de identidade múltipla e com diferentes noções de suas obrigações. Seu desejo, manifestado nesses termos, coincide com a idéia que Homi Bhabha desenvolveria mais tarde da nação moderna, não como a metáfora do *muitos como um*, mas como a metonímia de *menos como um* (BHABHA, 1995: 142); não a homogeneidade dos indivíduos da nação, mas a heterogeneidade convivendo como uma nação.

AE apoiou o tratado assinado em 1921 e ratificado em 1922, o qual tornava livres vinte e seis condados da Irlanda, deixando os seis condados do Norte para a Comunidade Britânica. É mais conhecido por seu trabalho como jornalista e como um grande conversador, que abrilhantava as rodas sociais e literárias da época; mas principalmente por ser um catalisador de talentos – tinha a maior facilidade de perceber novos valores, encorajá-los e lançá-los no mundo da publicação. Ele era o editor da revista **Irish Homestead** à época em que Joyce ali publicou três de seus contos, que seriam mais tarde reunidos na coletânea **Dublinenses**.

AE é um dos principais literatos identificados com o Renascimento Literário, juntamente com os poetas William Butler Yeats, Padraic Colum e James Stephens; os dramaturgos Lady Isabella Augusta Gregory, John Millington Synge e Sean O’Casey; o romancista e dramaturgo George Moore.

O Renascimento Literário foi em grande parte iniciado por Yeats, que exortava os escritores irlandeses a buscar inspiração para suas obras diretamente na vida e nas tradições da Irlanda, ao invés de busca-las em fontes inglesas e européias. Yeats acreditava que um renascimento literário poderia ser criado com o intuito de reformular a mentalidade dos irlandeses. No momento, a arte inglesa estava com

pouca produção, e a arte irlandesa poderia buscar, com renovada energia, inspiração na mitologia antiga. Ele sentia, no entanto, que precisaria para isso criar um público e encorajar outros a escreverem.

Em 1899 Yeats e Lady Gregory criam o Teatro Literário Irlandês, que mais tarde, em 1902, é reorganizado sob o nome de Sociedade Teatral Nacional Irlandesa. O Teatro Abbey, onde muitas das peças dos escritores que fizeram parte desse movimento foram apresentadas em primeira mão, foi produto desse renascimento.

A companhia do Teatro Abbey introduziu elementos realistas e líricos no teatro irlandês e rapidamente ganhou popularidade. Algumas das peças apresentadas no teatro foram **Cathleen Ni Houlihan** de Yeats, **Riders to the Sea** e **Playboy of the Western World** de Synge, e mais tarde **Juno and the Paycock** e **The Plough and the Stars** de O'Casey, além das peças de Lady Gregory, George Russel, Padraic Colum, St. John Greer Ervine e outros. Em contraste com a ficção e a poesia escritas anteriormente, o que predomina nesse novo trabalho é um sentimento de dedicação consciente pela causa nacional.

O que se percebe no Renascimento Literário é que havia uma busca das tradições celtas e da língua gaélica, numa tentativa de se recriar a idéia do nacional. Parece que esses escritores, que na época se preocupavam com o ressurgimento da Irlanda como nação de estatura própria, só visualizavam a esperança de se criar uma identidade nacional num resgate do passado celta. Na verdade, durante as centenas de anos de ocupação inglesa na Irlanda, o estereótipo de “irlandesidade” havia sido criado, numa imagem que aqueles poetas e dramaturgos tentavam reverter. Vista em retrospectiva, a nova idéia de irlandesidade que se queria criar parece bastante normativa, como se se escrevesse uma receita das características necessárias para se

tornar um verdadeiro irlandês, incluindo-se aí a retomada da tradição mítica e folclórica celta e da língua gaélica, e que faz parecer a manifestação do desejo da nação como *muitos como um* – como se todos os irlandeses tivessem de adotar uma única maneira de ser para que o país se constituísse como nação.

O estereótipo anteriormente criado para o irlandês, do beberrão, supersticioso, fanfarrão, conversador, preguiçoso, selvagem, pobre, violento, viria a ser trocado por outro a partir do século dezenove - do irlandês gaélico, católico, rural, anglófono, republicano.

Como já foi discutido no Capítulo I, o estereótipo anterior naturalmente não foi criado pelo próprio irlandês, apesar de ele tê-lo aceito e até mesmo incorporado – em parte e às vezes, talvez, para se livrar do trabalho maior de se provar diferente. Para o colonizador, é sempre cômodo criar a imagem do colonizado indolente, selvagem e ignorante, como a endossar a necessidade de sua interferência junto àqueles que, sem a sua presença, não sobreviveriam. Para o inglês, a Irlanda sempre fora um problema a ser resolvido, dentre muitos. Portanto, o que eles pensavam dos irlandeses afetou a consciência destes, sem contar o fato real do impacto político, econômico e cultural que a Inglaterra causou na Irlanda. Deste impacto surgiram, de um lado e de outro, mais do que os meros fatos, uma mitologia, uma elaboração de imagens, que se perpetuaram e criaram um outro grupo de imagens em oposição às anteriores, num choque cultural que serviu de assunto aos artistas em ebulição, imagens essas muito mais fortes do que argumentos racionais. A imagem que o inglês formou do irlandês como Paddy o Macaco, violento, pobre, bêbado e supersticioso, era veiculada até na imprensa. A revista **Punch**, de blagues e brincadeiras políticas e

sociais iniciada na Inglaterra no século dezenove, estava sempre mostrando *charges* desse irlandês estereotipado.

Engels escreveria numa carta a Karl Marx em 1856 que “pela opressão consistente sofrida, [os irlandeses] foram artificialmente convertidos em uma nação desmoralizada e agora preenchem a função notória de fornecer prostitutas, trabalhadores não registrados, cafetões, ladrões, vigaristas, pedintes e outras categorias de ralé para a Inglaterra, a América e a Austrália” (apud WATSON, 1994:19).

Na verdade, a questão da irlandesidade é muito complexa. Após séculos e séculos de colonização inglesa, uma pergunta se mantém: o que é ser irlandês? Há um complicador nessa categorização: se considerarmos outros países colonizados pelos ingleses, e que lutaram pela independência concomitantemente às lutas pela independência da Irlanda, como a Índia, por exemplo, poderemos estabelecer uma diferença fundamental. Em cima da diferença de raças (indiano X inglês; irlandês X inglês) teremos a diferença de cor; sabemos que o inglês dificilmente se misturaria com o indiano. Com o irlandês foi diferente, e pode-se dizer que há uma diversidade de irlandeses: os nativos da raça celta, descendentes dos falantes do gaélico, de religião católica; e os primeiros colonizadores protestantes, que vieram para ficar, e que se misturaram com o povo original, adotando seus costumes e sua cultura – ou o que se chama de os irlandeses e os anglo-irlandeses.

A resposta dos irlandeses ao estereótipo criado pelos ingleses foi a resposta esperada de um povo colonizado, isto é, um sentimento de inferioridade, consciente ou não, decorrente da longa história de derrotas e perdas, acrescido da assumida

superioridade dos colonizadores, aliado à consciência das imagens denigratórias criadas por estes.

O que se pode perceber é que o renovado interesse pelas coisas celtas e pela língua gaélica derivou de um sentimento de perda de identidade, de uma tradição interrompida; o irlandês, mesmo se orgulhando sempre de sua nação e de seu sentimento de nacionalidade, sentiu que havia absorvido uma identidade estranha à sua.

Por todas essas circunstâncias, percebemos que o Renascimento Literário Irlandês se manifestava, na escritura da nação, no eixo pedagógico – o povo como objeto de uma pedagogia - e se constituía como uma tentativa de inculcar nesse povo uma irlandesidade que se baseava na tradição, na história linear do país, ligada ao momento da fundação, com seu passado e sua mitologia celta. Yeats e seus seguidores, John Synge principalmente, buscavam na origem da Irlanda a retomada da identidade nacional. Um dos mais tradicionais livros de Yeats, **The Celtic Twilight (O Crepúsculo Celta)**, publicado em 1893 e alterado em publicação de 1902, demonstra a ligação dele com esse passado mítico – o livro é um relato, em primeira pessoa assumida ou inferida, mesmo quando credita algumas histórias a terceiros, de casos, lendas, superstições, mitos da Irlanda, sem discriminação de antigüidade ou modernidade: os mitos, se iniciados na antigüidade, permanecem na modernidade de Yeats. Yeats e Synge pareciam obedecer, de acordo com Bhabha, aos princípios constantes da cultura nacional que tenta reverter para um passado nacional 'verdadeiro', freqüentemente representado nas formas reificadas de realismo e estereótipo.

Ao se fundar o Teatro Nacional Irlandês, o objetivo era apresentar peças populares que levantassem no povo a noção de irlandesidade desejada, e para isso os autores buscavam inspiração no irlandês simples do campo. Para tal, esses autores localizavam a maioria de suas histórias no oeste da Irlanda, Connacht, onde o camponês ainda falava a língua gaélica e mantinha a simplicidade de vida e a violência de reações do celta originário da raça. John Synge, ao ser iniciado por Yeats no mundo da produção teatral, teria recebido dele o conselho: “Vá para as Ilhas Aran buscar inspiração para sua obra”, e ele assim o fez. Duas de suas peças, já mencionadas, são ilustrativas da forma como ele enxergava o irlandês “nativo”: **Riders to the Sea** e **The Playboy of the Western World**, ambas encenadas pela primeira vez no Teatro Abbey, onde se apresentavam os expoentes dessa corrente nacionalista/didática. À época de sua apresentação, as peças causaram escândalo por fazer uma crítica áspera, apesar de poética, ao caráter nacional irlandês.

Não foi só no tema que Synge e seus companheiros foram buscar inspiração para suas obras, mas também na linguagem. Nota-se nesses autores a tentativa de preservar a linguagem não só do irlandês simples falando o inglês, mas da língua gaélica transposta para o inglês.

Synge reconhecidamente usa o ritmo gaélico do oeste da Irlanda no inglês com que escreve suas peças teatrais. Em suas peças das Ilhas Aran, **The Playboy of the Western World** e **Riders to the Sea**, principalmente, ele reproduz em língua inglesa o ritmo e a sonoridade da língua gaélica. De acordo com Declan Kiberd, Synge tem um débito tão imenso quanto sutil com a língua irlandesa em sua forma oral. (KIBERD, 1993: 1). Fica claro na sua temática, mas principalmente em sua linguagem, que Synge acreditava na fusão das duas Irlandas, a Gaélica e a Anglo-

irlandesa. Ele afirma no prefácio da peça **The Playboy of the Western World** que apenas uma ou duas das palavras empregadas não fazem parte do vocabulário dos camponeses irlandeses, ou da linguagem ouvida durante sua infância, antes mesmo que tivesse aprendido a ler. E acrescenta que muitas das expressões são apreendidas dos pastores e pescadores ao longo da costa irlandesa desde Kerry até Mayo, ou da fala das mendigas e dos cantadores de baladas próximos de Dublin. (SYNGE, 1968: 107). Só para se sentir o ritmo, vamos reproduzir uma pequena fala da peça:

PEGEEN: It's a wonder, Shaneen, the Holy Father'd be taking notice of the likes of you; for if I was him I wouldn't bother with this place where you'll meet none but Red Linahan, has a squint in his eye, and Patcheen is lame in his heel, or the mad Mulrannies were driven from California and they lost in their wits. We're a queer lot these times to go troubling the Holy Father on his sacred seat.

SHAWN: If we are, we're as good this place as another, maybe, and as good these times as we were for ever.

PEGEEN: As good is it? Where now will you meet the like of Daneen Sullivan knocked the eye from a peeler; or Marcus Quin, God rest him, got six months for maiming ewes, and he a great warrant to tell stories of holy Ireland till he'd have the old women shedding down tears about their feet. Where will you find the like of them, I'm saying?

Note-se o uso da forma verbal *be + ...ing* ou *go + ...ing* ao invés de se usar a forma *would + infinitive* ou mesmo do presente simples do verbo (*be taking = would take/ go troubling = trouble*). Há em algumas sentenças ou frases a elipse do pronome relativo (*Where now will you meet the like of Daneen Sullivan knocked the eye from a peeler/ or Marcus Quin [...] got six months for maiming ewes*) – em inglês o pronome relativo seria colocado antes de *knocked* e de *got*, respectivamente. Por outro lado,

notamos como a linguagem é rebuscada, circular, não direta e sintética como seria natural no inglês. Pode-se escutar o canto decorrente da enunciação do diálogo.

Podemos sentir na linguagem de Synge a força da língua gaélica, mas também podemos perceber aí ritmos das baladas irlandesas, discutidas no Capítulo II.

Um exemplo do ritmo usado por Lady Gregory pode ser apresentado no texto da balada lida por Mr. Grace durante a festa na casa das Senhoritas Morkan, no filme "Os Vivos e os Mortos", do conto de James Joyce, cujo título em português seria: "Votos partidos" ou "Juras quebradas". Este texto foi retirado do filme, onde é adaptado de um texto original um pouco mais extenso, traduzido por Lady Gregory para o inglês de um texto original na língua irlandesa.

#### BROKEN VOWS

It is late last night;  
 The dog was speaking of you  
 The snipe was speaking of you in her deep marsh.  
 It is you are that lonely bird throughout the woods  
 And that you may be without a mate until you find me.  
 You promised me and you said a lie to me,  
 That you would be before me  
 Where the sheep are flocked;  
 I gave a whistle and three hundred cries to you  
 and I found nothing there but a bleating lamb.  
 You promised me a thing that is hard for you,  
 A ship of gold under a silver mast,  
 Twelve towns and a market in all of them,  
 And a fine white court by the side of the sea.  
 You promised me a thing that is not possible,  
 That you would give me gloves of the skin of a fish;

That you would give me shoes of the skin of a bird,  
 And the suit of the dearest silk in Ireland.  
 My mother told me, not to be talking with you,  
 Today or tomorrow, or on the Sunday.  
 It was a bad time she took for telling me that,  
 It was shutting the door after the house was robbed.  
 You have taken the east from me,  
 You have taken the west from me,  
 You have taken what is before me and what is behind me;  
 You have taken the moon,  
 You have taken the sun from me,  
 And, my fear is great,  
 You have taken God from me.

Talvez tenha sido mais fácil a captação do ritmo gaélico da língua nesse poema, por ser uma tradução do irlandês para o inglês; a impressão é de que a sintaxe irlandesa foi aproveitada, apenas tendo sido adaptado para o inglês o necessário para a compreensão naquela língua.

Yeats não só foi defensor do movimento em prol do renascimento da língua gaélica, como escreveu baladas e aproveitou o ritmo da língua em seus poemas. Seu objetivo foi muito o de buscar “o som do povo” (YEATS, apud ZIMMERMANN, 1966: 84). Vejamos um trecho de sua peça **The Countess Cathleen**, de 1892:

*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. [Scene V]

O ritmo da peça, como se pode ver, é lírico. A música está presente na leitura do trecho. A repetição de palavras e sintagmas também é estratégia de sua escrita. O próprio nome *Cathleen* é símbolo e representação da Irlanda.

Yeats não fica apenas na descrição das lendas e mitos celtas. Grande parte do seu trabalho, principalmente até as duas primeiras décadas do século vinte (até 1917 para ser exata), é de inspiração nos mitos e tradições da Irlanda. Na verdade, como salienta Jeffares (1982), apesar de toda a influência sofrida, o que ele queria era criar um movimento popular, principalmente através do teatro, que daria à Irlanda uma visão nobre da cultura nacional e que ao mesmo tempo expressasse sua própria busca de crença em estudos do mágico, do místico e do oculto. Já em 1891 escreve o romance **John Sherman**, onde descreve a cidade de sua infância, Sligo; quando começa a colecionar contos folclóricos e de fadas, publica-os primeiro em 1888 na coletânea **Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry** e em outro volume intitulado **Irish Fairy Tales** em 1892, antes mesmo do famoso **Celtic Twilight**. Em 1889 ele escreve **The Wanderings of Oisín (As andanças de Oisín)**, um poema em três partes, recontando as aventuras do herói humano Oisín, que seguiu o imortal Niamh a três ilhas, dos Vivos, das Vitórias e do Esquecimento. Essa poesia apresenta um simbolismo aparentemente vago, mas marca o surgimento de Yeats como uma voz distinta na poesia - o poema é rico em imagens, preocupado com o passar do tempo: é

"uma tapeçaria que converte a história gaélica que Yeats leu em diversas traduções em uma delicadeza nublada" (JEFFARES, 1982: 150). Ao final, o poema apresenta o herói vociferando quando, em sua velhice, volta para uma civilização enfraquecida. Esse final, bem como todas as andanças de Oisín descritas em todo o poema, transmitem a preocupação do autor com a questão de sua cultura.

Durante muitos anos Yeats tem como sua musa Maude Gonne, que apesar de ser filha de um coronel inglês era uma nacionalista irlandesa fervorosa. Para Maude ele escreve muitas de suas obras. Na época a que nos referimos, que corresponde ao momento em que ele se apaixona por ela, Yeats escreve **The Countess Kathleen** (1892), em que funde tradições pagãs e cristãs, como faria mais tarde com seu **Crepúsculo Celta**. Nessa obra, nos poemas das última década do século e em algumas outras obras, ele usa uma rosa para simbolizar a Irlanda - o mesmo símbolo que outros poetas haviam usado antes dele, e que está presente nas canções e baladas populares que dominaram o cenário cultural do século dezenove. Essa rosa também simboliza beleza espiritual. Após 1917, ou após seus ímpetos de juventude, Yeats enfrenta uma força de oposição, que tem uma receita diferente para a regeneração do país - o movimento da Irlanda irlandesa que, seguindo as idéias do início do século e as publicações de Hyde, já citadas, além de outros autores, acredita que a língua irlandesa é essencial para a preservação e regeneração da nação. Essa idéias são uma força catalisadora para o crescimento do nacionalismo cultural. Percebe-se então uma luta entre uma Irlanda irlandesa, que acredita que todos que não são a favor dela estão contra ela, e uma Irlanda anglo-irlandesa, que lutava desesperadamente para estabelecer um terreno comum entre as culturas gaélica e inglesa, e chamar esse terreno comum de simplesmente 'irlandês'. Incensado igualmente pela má recepção,

no Abbey Theatre, às peças nacionalistas de Synge, Yeats muda sua veia poética - de sua poesia antiga de escape, desejo nostálgico e idealismo pungente, passa a apreciar a aristocracia em sua capacidade de patrocinar as artes. Dessa época de sua produção não nos ocuparemos neste trabalho; a que nos interessa é a que já foi citada, da passagem do século e do início do século vinte, para fazer uma contraposição com o trabalho de James Joyce.

Joyce recusou-se formalmente a se juntar a esse grupo que trabalhava na veia do Renascimento Celta. Mostrou sempre maior inclinação por revelar a Irlanda de uma outra forma. Eu diria que sua maneira de mostrar a Irlanda e o irlandês responde ao modo performativo de narrar a nação, de acordo com Bhabha. Para Joyce, o povo é o sujeito da narrativa; em suas obras ficcionais ele mostra o cotidiano da nação e a heterogeneidade que compõe esse povo é que vai compor sua obra - e a nação.

Ao iniciar seu ensaio "DissemiNation", Bhabha explica que está tentando formular "as estratégias complexas de identificação cultural e falas discursivas que funcionam no nome do 'povo' e da 'nação' e fazer deles o sujeito imanente de uma série de narrativas sociais e literárias" (BHABHA, 1995: 140). O ensaísta tenta deslocar o historicismo que tem dominado a discussão da nação como força cultural, e parece-me que é exatamente isso que Joyce faz ao criar o sujeito da nação irlandesa.

## O SUJEITO DA NAÇÃO NA OBRA DE JAMES JOYCE

Ao lhe perguntarem “O que você fez na (primeira) Guerra?”, James Joyce, fazendo uso de sua ironia habitual, respondeu: “Eu escrevi *Ulysses*. E você?”

Quando falo em ironia, não me refiro apenas à ironia retórica do dizer algo por palavras opostas, mas refiro-me ao *tongue-in-cheek*, já mencionado anteriormente. Sua característica de fazer (ou não) um sinal com a língua na bochecha, como a demonstrar que as palavras não devem, ou melhor - podem não - ser levadas a sério, é algumas vezes tão imperceptível que o interlocutor nunca tem certeza se o sinal foi emitido. Daí a dúvida lançada sobre o “real” sentido das palavras.

Que será que Joyce quis dizer ao declarar que, durante a guerra, havia escrito o romance que veio a ser considerado o maior do século vinte? Uma das leituras que se pode fazer, considerando-se o contexto, é que, ao contrário do que muitos críticos já afirmaram, *Ulysses* NÃO é um livro apolítico.

James Joyce muito jovem deu deliberadamente as costas aos dogmas castrantes (em sua opinião) da Igreja Católica - o que em si só já é uma atitude política - e abandonou seu país definitivamente aos vinte e dois anos para, nas palavras de seu personagem Stephen Dedalus, “encontrar pela milionésima vez a realidade da experiência e moldar na forja da minha alma a consciência não despertada de minha raça” (*A Portrait of the Artist as a Young Man* (1984: 252-3)<sup>1</sup>. Seria muito difícil para um autor como ele, com essas atitudes radicais, passar anos

---

<sup>1</sup> JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Text, Criticism and Notes. Ed. Chester G. Anderson. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1986. (As citações do texto são feitas a partir desta edição, e serão indicadas pela letra P, entre parênteses, seguida do número de página. Quando traduzidas, a tradução é minha).

escrevendo um romance alienado, passando ao largo dos grandes acontecimentos políticos do início do século.

Não me refiro apenas à I Guerra Mundial. Enquanto esta se desenrolava nos campos da Europa, a Irlanda de Joyce passava por seus tumultos internos, que culminaram no Levante da Páscoa de 1916, que deu início à guerrilha urbana que culminou, cinco anos depois, no desligamento de parte da Irlanda do Reino Unido.

O filme “Michael Collins”, produzido em 1996, dá uma idéia dos conflitos que se desenrolaram na Irlanda nas primeiras décadas do século, grande parte do tempo coincidindo com os anos em que James Joyce escrevia seu *Ulysses* (o livro foi escrito entre 1914 e 1921). Na verdade, o romance foi completado três semanas antes da abertura da conferência de paz em Londres, onde ingleses e irlandeses assinaram o tratado que fundava o Estado Livre Irlandês.

Quando saiu da Irlanda em 1904, Joyce já deixava para trás não só o embrião da revolta, mas um grande movimento tanto político quanto literário em prol da libertação da Irlanda. Sua intenção era escrever “um capítulo da história moral de [seu] país”, palavras que usou numa carta a seu provável editor Grant Richards em maio de 1906 para descrever os contos da coletânea *Dublinenses* (L, 1966: 134). O tema principal dos contos é a paralisia que dominava os habitantes de Dublin<sup>2</sup>, e o desejo de Joyce era fazer seus compatriotas, ao lerem seus contos, se depararem num espelho com a imagem de sua impotência em lidar com sua situação de colonizados. Cada conto lida com situações diferentes de paralisia, mas em cada um deles podemos detectar a incapacidade de cada personagem de lidar com seus desejos de libertação

---

<sup>2</sup> A frase completa citada anteriormente também se refere ao tema da paralisia: “Minha intenção foi escrever um capítulo da história moral de meu país, e escolhi Dublin como cena porque aquela cidade sempre me pareceu ser o centro da paralisia” (L, 1966:134)

do *status quo*, espelhando a ausência de ação do povo em relação ao seu profundo desejo de libertação do poder imperial.

Em *Ulysses*, a questão dos conflitos se torna mais explícita, se observarmos os diversos problemas pessoais, interpessoais e lingüísticos no decorrer de todo o texto. Stephen Dedalus, às voltas com seus problemas pessoais com a igreja, a pátria e a família, descreve a história como um “pesadelo”, dando ao leitor uma indicação de que os acontecimentos históricos subjazem no texto do romance. Para ele, Stephen, a história não é apenas uma sucessão de fatos, mas o “recontar” os fatos - um construto verbal. E é nesse emaranhado de palavras que o romance se desenvolve, numa sucessão de estilos lingüísticos diferenciados a cada capítulo, cada um deles propositadamente construído para adequar a linguagem ao assunto. Por exemplo, o episódio “Touros do Sol” oferece uma imagem do processo histórico da língua inglesa, usando estilos de prosa desde o período anglo-saxão até o final do século dezenove, terminando com uma babel de gíria moderna, dialetos e outras formas extraliterárias de linguagem. Para Stephen Dedalus, a língua inglesa é e sempre será “um discurso adquirido”. O trecho em que essa expressão se encontra mostra bem o sentimento de Stephen/Joyce em relação à língua inglesa usada pelo irlandês:

- The language in which we are speaking is his before it is mine. How different are the words *home, Christ, ale, master*, on his lips and on mine! I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of his language (P: 189).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> A língua que estamos usando é dele muito antes de ser minha. Quão diferentes soam as palavras *lar, Cristo, cerveja, patrão*, nos lábios dele e nos meus! Não consigo falar ou escrever essas palavras sem desconforto na alma. A língua dele, tão familiar e tão estranha, será sempre para mim um discurso

Veja-se as palavras que Stephen usa para comparar as duas culturas: *lar*, *Cristo*, *cerveja*, *patrão*. Cada uma delas tem uma conotação muito específica: o lar dos irlandeses jamais será lar para os ingleses - tanto geograficamente quanto sentimentalmente a palavra carrega significados diferentes para cada um; Cristo tem uma simbologia diferente para católicos (irlandeses) e anglicanos (ingleses); a cerveja irlandesa, famosa no mundo inteiro (a *porter*, da qual a Guinness é a mais famosa representante), é considerada incomparável pelos próprios irlandeses, sendo inclusive muito apreciada pelos ingleses; e a palavra "patrão" certamente tem significados diferentes para os dois lados representados: o do colonizador e o do colonizado.

Não tendo lutado na(s) guerra(s), não tendo escrito histórias da(s) guerra(s), Joyce fez sua própria revolução, não só nas alusões espalhadas por sua obra, mas também - e principalmente - na construção lingüística de seu texto.

Pois bem, Joyce deixa a Irlanda, seu país natal, em 8 de outubro de 1904, aos vinte e dois anos, e parte para o continente europeu para ali se instalar para o resto de sua vida, só voltando à Irlanda esporadicamente, a passeio ou por algum empreendimento que lhe interessasse, mas nunca mais para ali se fixar. Voluntária e definitivamente, Joyce deixa a Irlanda para se tornar um cidadão do mundo, recusando-se assim a fazer parte de um espaço que considerava pequeno. No exílio auto-imposto viria a aprender que jamais deixaria de ser um dublinense.

Nas páginas finais de seu romance autobiográfico **Um Retrato do Artista quando jovem**, publicado inicialmente em fascículos em Londres em 1914, Joyce colocaria nos lábios de Stephen Dedalus a exortação já mencionada antes:

---

adquirido. Eu não fiz nem aceitei suas palavras. Minha voz as mantém encurraladas. Minha alma se irrita à sombra de sua linguagem.

Benvinda seja, oh vida! Vou para encontrar pela milionésima vez a realidade da experiência e moldar na forja de minha alma a consciência não despertada de minha raça (P,1986: 252-3).<sup>4</sup>

A questão da raça irlandesa, ou da *irlandesidade*, é ponto fundamental para a discussão aqui desenvolvida, pois não basta se referir à raça, é necessário se compreender o significado aí embutido, o que este trabalho vem tentando fazer.

Com aquelas palavras, Joyce dava voz aos sentimentos que carregava ao sair da Irlanda em 1904: pretendia, com sua expressão literária, começando com **Dublinenses**, mostrar a seus compatriotas o quão limitada era a visão destes do que é ser irlandês. Pretendia, com sua exposição amarga e insatisfatória do personagem dublinense de classe média, sacudir os dublinenses em geral e fazê-los entender que não há grandeza em se fechar num orgulho bairrista, castrador, de engrandecer o que a Irlanda é e possui, e permanecer dentro dessa concha sem abrir seus horizontes para um sentido maior de nacionalidade, o de ser parte de algo maior, um continente de grandeza e abertura. Talvez Joyce quisesse ser parte de algo maior - o universo, compreendido aqui como todo o mundo conhecido, ou até além do mundo, a terra e todo o sistema solar e mais, como entendido no livro de Geografia, em que estudava Stephen Dedalus, protagonista do **Retrato**, quando estudante interno no Colégio Conglowes.

A escolha do livro que Stephen folheia já é indicativo da preocupação do narrador: ele não cita o livro de inglês, ou de ciências, mas o de geografia, onde pode-se encontrar a localização da Irlanda, de toda a Europa e de outros países do mundo.

No conto "Os Mortos", da coletânea **Dublinenses**, Joyce deixa transparecer essa comunhão com o universo: ao final da história, quando o protagonista Gabriel passa

---

<sup>4</sup> "Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race."

por suas experiências e sua epifania, sente sua alma se aproximar "das vastas hostes dos mortos" (D: 223) e percebe sua união com a natureza e o universo através da união que a neve faz em toda a Irlanda: "Sim, os jornais tinham razão: a neve era geral em toda a Irlanda" (D: 223) e passa a descrever os pontos fundamentais do território, no momento cobertos pela neve. Essa questão está amplamente discutida em minha dissertação de mestrado (TOLENTINO, 1989), mas voltará a ser discutida, ainda que com menos detalhes, neste trabalho.

Voltando ao romance **Um retrato do Artista**, se vamos lê-lo como um livro autobiográfico, apesar de ficcional; se acreditamos que o jovem Stephen seja a projeção do próprio Joyce e que este jovem escreveu a incursão da Irlanda na Europa e, em última instância, no Universo<sup>5</sup>, no seu livro de colégio antes dos dez anos de idade, isso significa que muito cedo já possuía ele essa visão da limitação de ser um dublinense fechado em seu próprio mundo. Mesmo se não considerarmos Stephen como o próprio Joyce, podemos observar que entre vinte e trinta anos, quando escreveu **Um Retrato do Artista**, este se recusava a pertencer somente ao grupo que via como pequeno, dentre os limites irlandeses, considerando-se um cidadão do mundo. Ao final do livro, o mesmo Stephen reitera o seu desejo de não ser um irlandês, ou de não ser um irlandês nos moldes do que ele censura em seus compatriotas, quando diz que a Irlanda "é uma porca que come seus filhotes" (P: 203). Sua insatisfação com a Irlanda é nitidamente manifesta na primeira parte de **Ulysses**, em alguns diálogos: primeiro quando diz que "é um escravo de dois donos", referindo-se à Irlanda como súdita tanto da Inglaterra (politicamente) quanto de Roma (religiosamente); em outro momento, na conversa entre o estudante de medicina Mulligan, o companheiro Haines, o próprio Stephen e a mulher

---

<sup>5</sup> "Stephen Dedalus/ Class of Elements/ Conglowes Wood College/ Sallins/ County Kildare/ Ireland/ Europe/ The World/ The Universe" (P: 15)

que vem entregar o leite, a questão da nacionalidade vem mesclada com a questão da língua falada na Irlanda.<sup>6</sup> A mulher do leite não entende quando lhe dirigem a palavra em irlandês e pergunta se eles estão falando francês. Ao lhe esclarecerem que as palavras são do irlandês, ela pergunta se seu interlocutor é do oeste (Ulysses, 1992: 14). A pergunta da mulher parece indicar que só as pessoas do oeste da Irlanda ainda falam irlandês. Se considerarmos que *Ulysses* foi escrito após a publicação de *Dubliners*, perceberemos que essa idéia ainda confirma a visão do oeste selvagem e atrasado da Irlanda veiculado na coletânea de contos.

Outro trecho da obra de Joyce que levanta a questão da língua e a dicotomia leste/oeste está em *Um Retrato*, nos diários de Stephen:

John Alphonsus Mulrennan has just returned from the west of Ireland. (European and Asiatic papers please copy.) He told us he met an old man there in a mountain cabin. Old man had red eyes and short pipe. Old man spoke Irish. Mulrennan spoke Irish. Then old man and Mulrennan spoke English. Mulrennan spoke to him about universe and stars. Old man sat, listened, smoked, spat. Then said:

- Ah, there must be terrible queer creatures at the latter end of the world. )P:  
151)

Vejamos: o velho do oeste, com características rudes (olhos vermelhos e cachimbo curto) falava irlandês. Mulrennan também falava irlandês. Logo depois ambos falavam inglês. Mulrennan lhe falou a respeito do universo e das estrelas, o velho cuspiu e disse "Ah, deve haver criaturas terríveis do outro lado do mundo".

Joyce parece desafiar aqui a possibilidade do irlandês voltar a falar o gaélico. Mas a língua inglesa parece trazer para o velho do oeste uma imagem negativa, de monstros além-mar - talvez uma metáfora do inglês conquistador.

---

<sup>6</sup> Até hoje podemos encontrar três grandes dialetos: o do Donegal, falado ao Noroeste; o de Connacht, falado ao oeste, e o de Munster, do Sul e Sudeste da Irlanda.

Joyce escreveu em inglês, mas está inserido no cânone literário universal. Quando falo do irlandês Joyce, refiro-me ao seu local de nascimento, mas quero concluir que ele permanece irlandês também pelo seu objeto ficcional, que foi sempre a Irlanda, e por onde podemos perceber a paixão nutrida durante toda a sua vida pelo seu país.

Mas vejamos: à época em que escrevia seus contos, o renascimento literário irlandês era um movimento em plena atividade. Em 1899 havia sido fundado o *Irish Literary Theatre*, centro do renascimento literário, cuja animadora era Lady Augusta Gregory, juntamente com Yeats. A grande obra poética deste gira em torno dos mitos irlandeses, como já foi dito, mas pela sua grandeza em lidar com esses mitos e com as peculiaridades de linguagem usadas, o nome de Yeats não vem somente ligado ao renascimento literário irlandês, mas pertence também ao cânone literário universal, como Joyce. Mas, diferentemente de Yeats, Joyce se recusou desde o princípio a participar desse movimento por o considerar muito fechado e doméstico. Os dois primeiros se ligaram à tradição de Connacht, Oeste da Irlanda, e foi principalmente contra a sua influência literária que Joyce se rebelou. Ele tinha ambições maiores, não só de ser cidadão do mundo, mas de se tornar o maior escritor do mundo ocidental. A visão que Joyce mantinha é a de que seus companheiros olhavam para o passado, e ele preferia olhar para o futuro. Seu conterrâneo John Millington Synge se firmou como o maior expoente do renascimento literário irlandês com suas já citadas peças **Playboy of the Western World** e **Riders to the Sea**. Yeats e Synge pareciam obedecer ao que Bhabha chama de

princípios constantes da cultura nacional que tenta reverter para um passado nacional 'verdadeiro', freqüentemente representado nas formas reificadas de realismo e estereótipo". (BHABHA, 1995: 152)

As peças de Synge facilitam o paralelo que desejo fazer com a obra de Joyce no que se refere à visão que ambos demonstram da Irlanda. Na sua coletânea de contos, **Dublinenses**, Joyce começa por mostrar a Irlanda como um país dividido entre o leste e o oeste, em que cada um desses pontos cardeais tinha uma conotação específica, e cujo olhar já aponta para uma idéia maior de nacionalidade. Para Joyce, o leste apontava para uma visão mais ampla de mundo, para um conhecimento maior, para o cosmopolitismo, a erudição, a modernidade. O oeste apontava para o selvagem, o primitivo, o fechamento, o caipira, o irlandês sem nenhuma visão de mundo. Esse conceito perpassa toda a coletânea de contos, mas ao mesmo tempo podemos perceber certa ambigüidade nos sentimentos que lidam com essa Irlanda dividida. Joyce parecia compreender que

As pessoas... são... uma complexa estratégia retórica de referência social em que a alegação de ser representativo provoca uma crise dentro do processo de significação e endereço discursivo.

(...)

As pessoas são também os sujeitos de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar o prodigioso princípio ativo do povo como aquele processo contínuo através do qual a vida nacional é redimida e significada como um processo repetitivo e reprodutivo. (BHABHA, 1995: 145)

Em **Dublinenses**, coletânea em que reúne contos escritos desde 1904 até 1907, mas só publicado em 1914, Joyce retrata o irlandês de classe média em toda a sua diversidade. Faço questão de registrar as datas da produção dos diversos contos da coletânea, para que se possa fazer o paralelo de seu trabalho com a produção dos expoentes do Abbey Theatre. Como jovem interessado na intelectualidade nacional, Joyce freqüentava a roda da *intelligentsia* local e a essa altura Yeats já era um nome

reconhecido, enquanto Synge estava em plena produção e Sean O'Casey estava se formando como dramaturgo. O caminho que Joyce tomou em sua ficção foi deliberadamente o oposto ao que se propunha o Renascimento Irlandês, antes e depois de **Dublinenses**. Já pelo título da obra percebemos que Joyce tentava delinear o tipo irlandês da capital, mas nos enganamos se pensarmos que ele criava aí um novo estereótipo. Há pontos comuns entre as personagens, e isso o próprio título indica, mas há também as diferenças marcantes entre elas, mostrando a diversidade que forma o cotidiano de uma nação.

Se é possível falar dos contos da coletânea como um bloco, estes retratam o irlandês de classe média, mais ou menos favorecida, no seu cotidiano. Esse irlandês sonha, deseja uma vida melhor, sofre frustrações, sobrevive, trabalha para uma eleição, olha com nostalgia para o passado e olha para o continente europeu como seu modelo. Esse irlandês tenta o tempo todo escapar de seu estereótipo e se recusa a olhar para o oeste irlandês, com todos os seus mitos e tradições, como Yeats e Synge o faziam, mas tem o olhar voltado para o leste, para o futuro, sem poder no entanto ignorar a existência desse oeste. Mais não se pode generalizar a respeito dos contos como um bloco, mas é necessário correr os olhos em contos isolados para perceber como Joyce vê a nova Irlanda em formação.

Há, em **Dublinenses**, uma ênfase do autor em dividir a Irlanda em um eixo leste/oeste, eixo este que contrabalança a verdadeira tensão na Irlanda, entre o Norte e o Sul. Em diversos contos há uma personagem que sonha com terras distantes, repetidamente situadas a leste do planeta; o aqui e agora de cada personagem situado na cidade de Dublin nunca é satisfatório; a aventura, a realização, a possibilidade de felicidade, o conhecimento, a sofisticação, estão todos numa terra distante, fora de

Dublin. Tanto era forte esse sentimento que o próprio Joyce literalmente deixou a Irlanda em busca de sua própria vida.

Desde as primeiras histórias, narradas por três meninos, ou por três adultos tentando reproduzir sua percepção de crianças, percebemos a atração dos protagonistas por terras do leste, e vamos também ao longo dos contos observar como o oeste é colocado como bravio e selvagem. O garoto narrador do segundo conto da coletânea, “Um encontro”, inicia sua saga dizendo que “foi Joe Dillon quem introduziu para nós o Oeste Bravio”, e passa a relatar as brincadeiras de fundo de quintal que incluíam batalhas com índios. Uma página depois ele diz que “As aventuras contadas na literatura do Oeste Bravio (ou “selvagem”)<sup>7</sup> estavam muito longe de minha natureza, mas ao menos abriam portas de escape” (D: 20) e abertamente manifesta sua fome de experimentar sensações selvagens que a válvula de escape das crônicas de desordem que ele e os companheiros liam lhe provocavam. Ele queria que “aventuras reais” lhe acontecessem e sabia que aventuras reais não fazem parte da vida daqueles que permanecem em casa, mas devem ser buscadas fora. E é o que o garoto faz, mas o que interessa nele é a busca de aventuras alhures e a menção do oeste, com a significação que daí se pode tirar.

Uma ligação interessante que talvez possamos fazer neste conto é essa alusão ao Oeste Bravio a partir da literatura do oeste que os meninos liam. Tudo indica que o autor que eles liam era Bret Harte, autor americano do final do século dezenove, que ficou famoso por suas narrativas do oeste americano, explorando assuntos como o desbravar de terras, as corridas da terra e do ouro, com seus heróis corajosos a enfrentar perigos naturais (a terra árida e inóspita) e humanos (os índios selvagens e os bandidos).

---

<sup>7</sup> O texto original usa a mesma palavra, *wild*, para descrever o oeste e as aventuras desejadas.

Ora, Harte não só escreveu histórias do Oeste Americano; ele também escreveu histórias do leste, berço da civilização americana, onde permaneceram os considerados legítimos herdeiros dos primeiros peregrinos e dos primeiros governantes, região cosmopolita, onde até hoje se localiza a aristocracia americana, local da origem da intelectualidade e da primeira universidade do país, Harvard, fundada apenas vinte anos após o início da colonização, em 1620, pelos peregrinos que vieram no *Mayflower*. Um dos romances de Bret Harte, cujo espaço é o do oeste, denomina-se **Gabriel Conroy**, e este é o nome que Joyce deu ao protagonista do último conto de **Dubliners**. Como os críticos de Joyce todos acreditam que nada em sua ficção é obra do acaso, fica muito fácil acreditar que ele foi buscar em Bret Harte o modelo da dicotomia leste/oeste focalizada em seu texto.

Sem dúvida alguma ele buscou em Bret Harte não só o nome de Gabriel Conroy para o último conto da coletânea, como também criou a analogia do eixo leste/oeste também presentes na obra de Harte. Buscou ainda o símbolo da neve, que inicia aquele romance, e repetiu em “Os Mortos” não só a presença dessa neve quanto o ritmo lingüístico daquele autor no que se refere a este elemento natural. Vejamos como Bret Harte inicia seu romance:

Snow. Everywhere. As far as the eye could reach - fifty miles, looking southward from the highest white peak, - filling ravines and gulches, and dropping from the walls of canons in white shroud-like drifts, fashioning the dividing ridge into the likeness of a monstrous grave, hiding the bases of giant pines, and completely covering young trees and larches, rimming with porcelain the bowl-like edges of still, cold lakes, and undulating in motionless white billows to the edge of the distant horizon. Snow lying everywhere over the California Sierras on the 15th day of March 1848, and still falling.

It had been snowing for ten days: snowing in finely granulated powder, in damp, spongy flakes, in thin, feathery plumes; snowing from a leaden sky

steadily, snowing fiercely, shaken out of purple-black clouds in white flocculent masses, or dropping in long level lines, like white lances from the tumbled and broken heavens. But always silently! (HARTE, 1909: 1)

Para se fazer um paralelo, vamos reproduzir também o último parágrafo do conto "The Dead":

A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead. (D: 223-24)

No paralelo entre um texto e o outro, percebem-se semelhanças, não só na descrição da neve, e na ênfase que é dada a esta, mas também na enunciação: a neve é o tema, e ambos os autores usam repetição de vocábulos (Harte: *snow/ snowing/ everywhere*; Joyce: *snow/ to snow/ falling softly & faintly*), aliteração (Harte: *completely covering/ sky steadily, snowing/ long level lines like white lances*); Joyce: *crooked crosses/ soul swooned slowly*), sem contar o ritmo e a harmonia que ambos os textos apresentam – ambos ficarão mais ricos se lidos em voz alta. Outro dado comum é a descrição minuciosa de pontos e acidentes geográficos e de como a neve une todo um território: a Califórnia, no caso de Harte, a Irlanda em Joyce.

Outro ponto de encontro entre os dois textos é a marcação do silêncio, presente no final da citação do romance de Harte e em toda a coletânea **Dublinenses**. "The Dead" está carregado de silêncio, tanto enunciado quanto presentificado sem enunciação. Gabriel, o protagonista, fica em silêncio ao ouvir as palavras de Lily quanto "aos homens de hoje" (D: 178); fica também em silêncio quando Miss Ivors lhe pergunta por que está farto de seu país (D: 189); as três anfitriãs "recebem as palavras [de Mr. Browne] em silêncio" (D: 183); o assunto dos monges que dormem em seus caixões "havia se tornado lúgubre" e "foi enterrado no silêncio da mesa" (D: 201). "Alguns senhores bateram de leve na mesa fazendo sinal de silêncio" e "o silêncio se fez" (D: 201) ao final do jantar, como um prelúdio para o discurso de Gabriel. Este em silêncio contempla sua esposa na escada enquanto ela escuta uma voz masculina cantar. "Debaixo do manto do silêncio [de Greta]" (D: 215), suas fantasias eróticas emergem. Em um único parágrafo, pode-se ler que "eles acompanharam o *concièrge* em silêncio" e "... no silêncio Gabriel podia ouvir os pingos da cera derretida na bandeja e o bater de seu coração contra suas costelas" (D: 215).

"Gabriel ficou em silêncio" (D: 219) enquanto Gretta lhe conta a história de Michael Furey. Depois pensa no silêncio que o dominará quando Tia Júlia morrer, quando qualquer palavra será inadequada para a ocasião. E é no silêncio do hotel que ele enfrenta sua epifania.

O conto "As irmãs" está carregado de silêncio, como se pode constatar ao longo do diálogo entre o tio do menino narrador e o velho Cotter:

- It's bad for children, said old Cotter, because their minds are so impressionable. When children see things like that, you know, it has an effect. . . . (D: 11)

Mas ele não termina seu raciocínio, nem explica que tipo de “coisas”, ou que “efeito” eles podem ter. Ou como mostram as elipses no diálogo entre a tia e as irmãs do padre:

- Did he . . . peacefully? She asked.

(. . .)

- And everything . . . ? (D, 15)

Ou como atesta o próprio narrador do texto, quando admite a presença do silêncio no seu ambiente:

A silence took possession of the little room and, under cover of it, I approached the table and tasted my sherry and then returned quietly to my chair in the corner. (D:17)

O terceiro conto de **Dublinenses** lida com a questão levantada acima, pertinente à nossa indagação, que é o desejo de fuga do dublinense para o leste: o protagonista, apaixonado pela vizinha e irmã de seu companheiro de brinquedos, sonha com a Arábia, ainda que esta esteja apenas no nome do bazar que chegou à cidade, ainda que este lugar no leste longínquo esteja apenas representado na palavra. O jovem narrador, ao sonhar com o bazar, que em sua mente se mistura com a imagem da amada e o desejo de agradá-la, admite: “No silêncio em que minha alma se banhava, as sílabas da palavra *Arábia* ressoavam e lançavam sobre mim um encantamento oriental.”(D: 32). É interessante observar como, nos dois contos citados, a atração pelo leste está centrada na

palavra: no primeiro nas letras de um romance, no segundo no nome de um bazar. Note-se também a insistência no silêncio na citação tirada de “Araby”.

As personagens de cada conto sonham com um espaço diferente de Dublin. Mas é em “Os Mortos”, o último conto da coletânea, que vamos nos concentrar para apreender a idéia que Joyce veicula de seu país, concentrando-nos neste eixo leste/oeste.

A história do conto se passa numa festa de família num dia de Epifania e apresenta grande número de personagens que se cruzam e interagem num ambiente misto de alegria e nostalgia. Desde o início percebe-se a concentração da narrativa na figura de Gabriel, que pouco a pouco passa a dominar a cena, e no final temos apenas Gabriel e sua esposa Gretta, pivô do tumulto de sentimentos que enche o peito do protagonista. Gabriel é a projeção mais aparente de Joyce em sua obra, apesar de toda figura masculina de impacto em seus escritos estar de alguma forma espelhando a figura do autor. A descrição física de Gabriel corresponde à do próprio Joyce, e seus maneirismos nos remetem ao escritor e à sua personagem, o jovem Stephen Dedalus ao final de **Um Retrato**. Poderíamos dizer que Gabriel é o homem em que Joyce teria se tornado se tivesse permanecido na Irlanda, e Gretta é Nora Barnacle, a companheira que acompanhou Joyce em sua fuga para o continente europeu e com ele permaneceu para o resto da vida.

Gabriel, um dublinense comum, de classe média, que possui certa erudição, olha para o oeste com certo desprezo, por considerá-lo primitivo e ultrapassado. É um arrogante professor de inglês numa escola secundária; morando em Dublin, ignora o restante de seu país. Adota modas e maneiras do Continente Europeu, que considera erudito e civilizado e vislumbra esse continente europeu, ao leste, como o modelo de vida a ser incorporado pelos irlandeses que quiserem posicionar-se numa nação de

futuro. Escreve críticas literárias para um jornal inglês, apesar do forte movimento político em seu país em prol da liberação da Irlanda do Reino Unido. Usa galochas na neve porque é moda no Continente; viaja nas férias para a França, Bélgica ou Alemanha, “em parte para se manter em dia com as línguas e em parte para variar” (D: 189). Fala línguas européias, como o francês e o alemão - com todas as indicações de universalização (globalização?) do sujeito moderno. Nega que o irlandês seja sua língua; recusa um convite de férias para o oeste do país; quando confrontado com a pergunta “Gretta é de Connacht, não é?”, responde evasivamente que “o pessoal dela era” (D: 189) – essa é uma das formas que Joyce usa para negar Connacht como o centro cultural da Irlanda e contrapor-se à obra de Yeats, Synge e Lady Gregory. Ao final de um diálogo exigente com a colega que o confronta com seu país e suas origens, Gabriel clama que está farto de seu país, mas não sabe dizer porquê. A narrativa nos mostra que Gretta, desde o início, é uma entusiasta do Oeste, mas não havia sido uma favorita junto à sofisticada mãe de Gabriel, que a considerara “uma caipirinha bonitinha”.

No decorrer do texto, o leitor vai percebendo os indícios de que este oeste que Gabriel rejeita está ligado não só à idéia do irlandês provinciano, simples, não tocado pelo verniz da erudição, mas também aos sentimentos mais fortes que o homem possa nutrir, à paixão. Já em “O encontro” o menino-narrador vê o oeste como bravio, selvagem, onde aventuras acontecem, isto é, onde a emoção é convocada a se manifestar. O tumulto de emoções que enche o peito de Gabriel ao final da festa encontra eco na explosão de sua esposa quando esta lhe conta o episódio do rapaz com quem andara na juventude e que tinha morrido de amor por ela. Essa paixão havia sido vivida em Galway, ao oeste da Irlanda. A lembrança dessa paixão havia sido evocada pela canção ouvida à saída da festa – “The Lass of Aughrim” - canção essa que fala de uma garota

que, com um bebê nos braços, bate à porta do homem que a abandonou em Aughrim, ao oeste da Irlanda, local de uma famosa batalha entre ingleses e irlandeses. O próprio Gabriel, ao iniciar suas reflexões pessoais depois do desabafo de Gretta, reconhece que jamais havia nutrido sentimento igual àquele por mulher alguma, e percebe que tal sentimento devia ser amor. Sente inveja daquele romance e daquele sentimento e num momento de clareza conclui que “melhor seria passar desta para a outra vida audaciosamente, na glória plena de uma paixão, do que esvanecer e murchar sombriamente com a velhice” (D: 223).

Dois parágrafos adiante, Gabriel chega à conclusão de que “era chegada a hora de iniciar sua jornada para o oeste” (D: 223). Com essas palavras, ele unifica esse oeste com o leste (Dublin, leste da Irlanda). Durante toda a coletânea o oeste foi desprezado e o leste glorificado como a possibilidade de escape; de alguma forma, Joyce, nos anos em que escrevia os contos de **Dublinenses**, parecia enxergar que o futuro da Irlanda estava em fazer uma comunhão com o continente europeu. Foi necessário que ele se afastasse da Irlanda para perceber o quanto esta estava nele impregnada e o quanto ele se importava em vê-la como uma nação autônoma. Alguns dos contos de **Dublinenses** foram escritos quando ainda estava em casa, mas outros foram sendo desenvolvidos depois de sua ida para o continente. O último, "Os Mortos", foi escrito em 1907, quando ele passava dificuldades financeiras, familiares e de saúde, em Trieste, após uma breve tentativa de viver em Roma. Muita coisa no conto indica que a essa altura Joyce havia refeito muitos de seus preconceitos em relação à sua cidade: pois se ela figurava como amarga e castradora nos outros contos, em "Os Mortos" ela é apresentada no seu lado ameno, festivo, familiar - e aí está incluída uma exaltação à hospitalidade irlandesa.

No exílio, Joyce começa a enxergar que o oeste tem uma outra conotação, ou melhor, que os sentimentos ligados ao oeste da Irlanda, os mesmos explorados por Yeats e Synge, do primitivismo da cultura e de um povo que reage com paixão aos estímulos apresentados, podem também ser vistos como qualidades desejáveis. Durante todo o conto, há uma dicotomia entre a apresentação do leste e do oeste: o primeiro sempre como civilizado e desejável, o segundo às vezes com um primitivismo rejeitável e, no desenvolver do texto, com um tomar de consciência de que esses sentimentos ali manifestados não seriam de todo abomináveis, mas até passíveis de incorporação. Ao idealizar o leste, Gabriel não se deixa dominar por paixão, e reconhece ao final que jamais havia amado da forma que as pessoas amam no oeste da Irlanda. Quando chega à conclusão de que havia "chegado a hora de iniciar sua jornada para o oeste" (D: 223), ele não está rejeitando o leste, mas unindo sua vivência, sempre ligada ao Continente, ao oeste inóspito da Irlanda. Gabriel está reconhecendo com essas palavras que o oeste está ligado às paixões, de que acaba por reconhecer a existência; à Gretta, que foi capaz de extravasar todo um sentimento forte que a noite lhe provocara; a Michael Furey, que havia morrido de paixão pela mulher amada.

À sua maneira, Joyce está nesse texto unindo a Irlanda em uma só, com toda a sua diversidade. Trata-se do que Bhabha denomina de nação formada na heterogeneidade.

A neve, geral em toda a Irlanda, também participa dessa unificação: ela

caía por todo lado na escura planície central, nos montes estéreis, caía suavemente no Pântano de Allen e, mais para o oeste, suavemente caía nas ondas escuras e rebeldes do Shannon. Caía também em cada pedaço do solitário cemitério nas montanhas onde Michael Furey estava enterrado (...) e caía

mansamente pelo universo (...), sobre todos os vivos e todos os mortos. (D: 223-24)

Essa unificação, prevista pelo menino Stephen Dedalus na página de rosto do seu livro de Geografia na escola, integra Gabriel com o universo (universo aqui visto como espaço cósmico em que o mundo está inserido, seja este real ou supra-real, - o que a comunhão com os mortos nos deixa em aberto). Veja-se na citação acima como a neve inclui o universo em sua integração. Nessa integração Joyce faz as pazes com a Irlanda e a reconhece como seu espaço-nação.

John Huston, ao dirigir o filme "The Dead", parece ter percebido tanto a importância da neve na unificação da Irlanda quanto a dicotomia leste/oeste presente no texto e faz diversas alusões, tanto lingüísticas quanto cênicas, às questões de um e outro ponto, destacando o fato de Gabriel ser ligado ao leste e Gretta ao oeste. O diálogo entre Gabriel e Miss Ivors, em que o oeste é exaustivamente citado por aquela, é reproduzido na íntegra no filme, deixando muito clara a inclinação de Miss Ivors, ativista republicana, pelo oeste do país, e a relutância de Gabriel em assumir suas origens e de Gretta no oeste. A câmara, no filme, encontra estratégias próprias para mostrar a ligação de Gabriel com o leste e de Gretta com o oeste; por exemplo, quando Gabriel conta à esposa do convite de Miss Ivors para que passem as férias no oeste, a câmara destaca em *close* o rosto de Gretta em agradável expectativa quando ela diz "Podemos ir, Gabriel?" e o rosto de Gabriel, sério e contrariado, ao responder "Você pode ir, se quiser", voltando então ao rosto decepcionado de Gretta. Afim de reforçar as identificações aqui levantadas, o filme acrescenta uma cena em que Mr. Grace recita a balada, *Broken Vows*, reproduzida nas páginas 106-7, que preenche diversos objetivos: intensifica o ambiente irlandês do filme, cria uma atmosfera de melancolia dentro da

festa, inicia o processo de introspeção de Gretta, realça o contraste e ao mesmo tempo aproxima o leste e o oeste e identifica o casal com esses pontos cardeais contrastantes. Quase chegando ao final da recitação, há duas linhas da balada que falam do leste e do oeste. Quanto escutamos a voz de Mr. Grace dizer "Você me roubou o leste", a câmara focaliza o rosto de Gabriel. Quando a voz recita "Você me roubou o oeste", a câmara focaliza o rosto de Greta.

Outro acréscimo do filme, que tem relação com este aspecto, é a cena externa com o cocheiro do táxi, ao final da festa. Este demonstra claramente ser uma pessoa simples, interiorana, que confessa não conhecer Dublin. Ao declarar estar apenas dando uma ajuda ao cunhado naquela noite, Gabriel lhe pergunta: "Você não é um dublinense, é? Você é do oeste da Irlanda?" Ao que o cocheiro admite: "Das Ilhas Aran". As mesmas Ilhas Aran que serviram de inspiração para John Synge ao escrever suas peças do oeste.

A neve é presença constante no filme: o primeiro *take* é externo, da neve caindo nas ruas de Dublin. Gabriel sacode a neve de suas galochas, ao entrar na casa; de tempos em tempos, ele olha pela janela e vê a neve caindo lá fora; Gretta "caminharia até em casa descalça na neve, se deixassem"; o *take* final é da neve, caindo grossa sobre tudo e todos, numa cena externa vista primeiramente através da vidraça da janela do hotel, reproduzindo o cenário e os sentimentos contidos no conto.

## 2. UM CONTO DA VIDA PÚBLICA

"Dia de hera na sede do comitê" (*Ivy Day in the Committee Room*) é o conto da coletânea que mais de perto discute a política do país na época. Como os outros contos, lida com pessoas comuns, com suas aspirações e frustrações, entrando e saindo de uma sala que centraliza as atividades dos cabos eleitorais de um candidato às eleições municipais de Dublin no início do século. Os homens presentes na sala estão mais preocupados em receber pelo trabalho prestado do que em apoiar o candidato para o qual trabalham, mas eventualmente passam a discutir os méritos daqueles, e a lapela do paletó de um e outro deles ostenta uma folha de hera, símbolo do nacionalismo irlandês a partir das lutas de Parnell. Pela aparência dos homens que entram e saem e pelas falas, Joyce demonstra o desânimo reinante naquele momento, no que se refere às aspirações nacionalistas irlandesas. Os cabos eleitorais defendem seu candidato junto aos eleitores e, quando um velho conservador pergunta, desconfiado, se ele não é um nacionalista, argumentam que ele é um

cidadão honrado, favorável a tudo que vai beneficiar este país. É um bom pagador de impostos (...) tem grandes propriedades na cidade e três estabelecimentos comerciais e não vê que é vantagem para ele manter os impostos municipais baixos? Ele é um cidadão proeminente e respeitável, (...) e um Pobre Guardião da Lei, e não pertence a qualquer partido, bom, mau ou indiferente" (D:131).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> ... a respectable man (...) in favour of whatever will benefit this country. He's a big rate-payer (...). He has extensive house property in the city and three places of business and isn't it to his own advantage to keep down the rates? He's a prominent and respected citizen, (...) and a Poor Law Guardian, and he doesn't belong to any party, good, bad or indifferent.

As palavras proferidas mostram que o candidato carrega poucas convicções: não é um nacionalista nos moldes irlandeses, inflamado e radical - mas quer mostrar que defende a pátria quando, na verdade, defende a si mesmo. Ao lado disso, eles discutem a posição desse candidato frente à próxima visita do Rei inglês Eduardo VII. Eduardo VII subira ao trono em 1901, fato que ajuda a datar a ação do conto nesses primeiros anos do século XX; o que se discutia no comitê era o apoio ou não do candidato a um discurso a ser dirigido ao rei. A questão é fundamental: os nacionalistas não apoiariam a visita do rei inglês à Irlanda - um rei estrangeiro por não ser irlandês, representante dos longos anos de domínio daquele império sobre a pátria, e considerado além disso como o "monarca alemão", por ser descendente do Príncipe Alberto, um primo da realeza alemã com quem sua mãe, a Rainha Vitória, havia se casado ainda muito jovem. Entre os próprios cabos eleitorais há dúvida sobre a fidelidade do candidato e transparece que na realidade ele não seria muito confiável.

Uma das baladas que se tornaram tradicionais no cancionero irlandês, *The Mountains of Mourne*, com letra de Percy French, refere-se à visita do Rei da Inglaterra à Irlanda. Através do relato de um irlandês em Londres, nela se fala ironicamente do estreitamento dos laços de amizade entre os dois países depois da referida visita. A terceira estrofe diz:

I seen England's King from the top of a 'bus -  
 I never knew him, though he means to know us:  
 And though by the Saxon we once were oppressed,  
 Still, I cheered - God forgive me - I cheered wid the rest.  
 And now that he's visited Erin's green shore,  
 We'll be much better friends than we've been heretofore,  
 When we've got all we want, we're as quiet as can be  
 Where the Mountains o' Moume sweep down to the sea.

Perceba-se a referência na terceira linha ao fato de, no passado, "terem sido oprimidos pelos Saxões", mas não se fala da opressão presente dos ingleses. Na Segunda linha o narrador fala que não conhecia o Rei, apesar deste "achar" que conhece os irlandeses. E ao dizer que aclamara o Rei com o resto do povo, ele pede perdão a Deus (e aos compatriotas?) Na penúltima linha ele se refere ao fato de os irlandeses se acomodarem quando têm as coisas que desejam, o que espelha o retrato que Joyce faz da paralisia dos dublinenses.

Voltando ao conto: conversa vai, conversa vem, com o emblema da folha de hera nas lapelas, o assunto inevitavelmente recai em Parnell. Stewart Parnell foi o estadista nacionalista irlandês que, na década de 1880, liderou a luta dos irlandeses para conseguir a Lei da Terra, que consistia em regulamentar as regras para os irlandeses que desejavam arrendar a terra e, mais tarde regulamentar a venda de terra aos ocupantes. Parnell foi por muitos anos o líder e o herói dos nacionalistas irlandeses; caiu em desgraça em consequência de ter sido a terceira parte numa ação de divórcio de um companheiro de lutas, como já foi referido: foi acusado de adultério com a esposa deste e não se defendeu, por ter sido a acusação verdadeira; casou-se com a mulher em questão, alguns meses após o divórcio, mas a acusação era muito grave para um país tão católico. Os partidários fiéis de Parnell jamais perdoaram seus detratores e sempre reclamaram que ele havia sido traído pelos correligionários. O tema da traição é constante na história das lutas da Irlanda, e é também sempre constante na obra de Joyce<sup>9</sup>. Também é presente nessa obra a nostalgia por Parnell. Só para exemplificar, pode-se lembrar da discussão à mesa do jantar de Natal no início de **Um Retrato do Artista**, quando Stephen volta à casa no feriado da escola (P: 33-34).

---

<sup>9</sup> A questão da traição será ampliada no próximo capítulo.

Essa nostalgia por Parnell, no conto em questão, começa a aparecer com a repetida menção ao nome dele. Desde a primeira vez em que é mencionado, percebe-se o tom de nostalgia, da ausência do líder, do imaginar o que o líder faria se estivesse presente. Essa primeira menção é a partir de um símbolo: Hynes aponta para a folha de hera na lapela e gestos e palavras destacam o tom de nostalgia: "Se este homem estivesse vivo, não tinha esse papo de discurso de boas vindas" (D: 122), ainda se referindo ao discurso para a chegada do Rei Eduardo VII. Todos concordam com ele, o velho suspirando pelos "velhos tempos". A própria folha de hera, que a princípio fora usada para simbolizar o verde da Irlanda, passara a simbolizar o próprio Parnell - e seu uso já indica o desejo de ter presente, se não o próprio libertador, ao menos sua sombra e suas crenças.

Finalmente, a reunião dessas pessoas acaba em declarado saudosismo, os companheiros exortando Hynes a declamar o poema que havia escrito por ocasião da morte de Parnell há mais de dez anos atrás: o poema é cheio de exaltação ao herói, aos seus sonhos de liberdade para a Irlanda; usa a expressão popular "nosso Rei não coroado"; fala da traição pela qual foi vendido aos inimigos, dos padres adutores; da tentativa de enxovalhar seu nome e termina no tom melancólico do desejo de ver o nome de Parnell reabilitado no dia em que a Irlanda conseguisse sua liberdade!

Neste conto Joyce parece querer mostrar a lassidão que toma conta dos dublinenses naquele momento, a falta de liderança, a política que não é nacional, mas pessoal. Percebe-se também que todos os personagens que passam por essa história, tão sem objetivo, com seu trabalho sem ideal, a chorar por um líder desaparecido, são pessoas decadentes, envelhecidas, sem ânimo. Vejamos a descrição: Jack é um velho de rosto ossudo e hirsuto, olhos e boca úmida pela idade, desiludido com o filho; Mr.

O'Connor é "um jovem de cabelos grisalhos, cujo rosto estava desfigurado por manchas e espinhas" (**D**: 118); Hynes um jovem alto e esquelético; Mr. Henchy chega mais tarde com o nariz escorrendo e as orelhas geladas do frio e da chuva lá fora; mais tarde entra alguém que se parecia com "um padre pobre ou um ator pobre" (**D**: 125), com um paletó surrado, já com os botões sem forro, o rosto que fazia lembrar um queijo amarelo e úmido; dois homens entram depois, um deles (Crofton) muito gordo, com uma roupa de sarja azul que parecia estar a escorregar pelo seu corpo, uma cara grande cuja expressão se assemelhava a de um bezerro; o outro (Lyons) mais jovem e mais fraco do que ele. Todos esses personagens nos dão a impressão de decadência, de pobreza, de desilusão. Parece que Joyce desejava mostrar um grupo de pessoas lidando com política bem diferente do grupo representado pelos intelectuais do grupo de Yeats. O final melancólico do poema a Parnell parece mostrar que o passado é passado, ficou cristalizado nas palavras inflamadas de um poema, que o presente está povoado de dublinenses apáticos, sem força para construir uma nação. A paralisia tão comentada na crítica tradicional de Joyce quando se discute o livro **Dublinenses** se manifesta neste conto nessa incapacidade de sacudir o passado e de construir um novo ideal de nação.

Os outros contos da coletânea repetem a característica do dublinense paralisado, mas cada conto apresenta um aspecto dessa paralisia; em todos eles, no entanto, se manifesta o desejo de fuga, a esperança de que o leste represente uma melhora de vida, uma sacudida dessa paralisia. Na maioria dos contos há uma personagem que sonha com uma terra distante, longe de Dublin; o aqui e agora de cada personagem nunca é satisfatório: a aventura, a realização, a possibilidade de

felicidade, o conhecimento, a sofisticação, estão todos numa terra distante, fora de Dublin

Para Joyce, escrever a Irlanda em termos dos dublinenses repete Goethe, como Bakhtin o enxergou no livro **Jornada Italiana**: sua narrativa realista produz um tempo nacional-histórico que torna visível um dia específico italiano nos detalhes do passar do tempo.

Para Bakhtin, é a visão de Goethe das batidas microscópicas, elementares, talvez ao acaso, da vida cotidiana na Itália que revelam a história profunda da localidade (*Lokalität*), a espacialização do tempo histórico, uma humanização criativa dessa localidade, que transforma parte do espaço terrestre em um lugar de vida histórica para o povo (BHABHA, 1995:143).

Assim eu vejo a construção de **Dubliners**, como a visão microscópica e ao acaso da vida cotidiana em Dublin, Irlanda. Aí, o tempo nacional se torna "concreto e visível no cronotipo do local, particular, gráfico, do princípio ao fim" (BHABHA, 1995:143).

A tensão entre os pensamentos de Yeats e Joyce, situados como eu vejo entre o pedagógico e o performativo, se enquadram nas palavras de Bhabha quando discute esses eixos:

Tal mudança de perspectiva emerge de um reconhecimento da fala direcionada interrompida da nação articulada na tensão entre significar o povo como uma presença histórica *a priori*, um objeto pedagógico; e o povo construído na performance da narrativa, seu 'presente' enunciatório marcado na repetição e pulsação do signo nacional. (BHABHA, 1995:147)

No primeiro, como objeto pedagógico, estariam Yeats e seus companheiros do Renascimento Literário. No segundo, o povo construído na performance da narrativa, estaria James Joyce, em sua grande obra primeira, **Dubliners**, mas também em todas suas outras obras.

Gabriel, de "Os Mortos", nega que o irlandês seja sua língua (D: 189), mas Joyce não despreza o irlandês, principalmente se considerarmos que ele escreve em inglês mas preserva a sintaxe e o sotaque irlandeses, chegando ao cúmulo de criar uma língua própria em seu último livro, **Finnegans Wake** - língua essa que inclui não só o sotaque e a sintaxe citadas, mas algumas línguas européias mais conhecidas.

**Finnegans Wake** foi citado como lembrete de que o assunto não se esgota facilmente. O que fica registrado neste capítulo é um exemplo da diversidade de manifestações dos literários da época em que a Irlanda moderna estava sendo formada, e de como a discussão que Homi Bhabha faz da nação moderna responde ao modo como esses autores trabalharam. Como ele diz,

(...) o espaço do moderno povo-nação nunca é simplesmente horizontal. Seu movimento metafórico requer uma espécie de 'duplicidade' na escrita; uma temporalidade de representação que transita entre formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada" (BHABHA, 1995: 141).

O Joyce cidadão do mundo jamais deixou de ser irlandês. Aprendeu línguas, morou em Trieste, Roma, Paris, Zurique, e suas obras jamais deram conta de qualquer desses lugares. De longe, ao escrever **Ulysses**, onde faz o mapeamento geográfico de Dublin, freqüentemente escreve para os familiares perguntando nomes de ruas, localização de locais públicos e bares, indagando se tal ou tal local ainda existe na

cidade. O Joyce cidadão do mundo é um dublinense, um irlandês. Como um irlandês com uma visão de mundo maior, pretende com **Dublinensrs** mostrar a seus compatriotas os defeitos e as restrições que percebe neles. Ao apontar a paralisia de que sofrem os dublinenses, pretende fazer uma denúncia e, a partir dela, sacudir seu povo dessa paralisia, como as palavras de **Um Retrato**, já citadas, indicam (Benvinda seja, oh vida!...). Reitera-se aqui a idéia de que Joyce compartilha com Bhabha a idéia de que a nação não significa *muitos como um*. Bhabha se preocupa em explorar as

formas de identidade cultural e solidariedade política que emergem das temporalidades disjuntivas da cultura nacional, (. . .) lição da história a ser aprendida com aqueles povos cujas histórias de marginalidade têm sido profundamente emaranhadas nas antinomias da lei e da ordem - colonizados e mulheres (BHABHA, 1995:151-152),

e busca em Franz Fanon e Julia Kristeva apoio para “ler” os marginalizados. O texto de Joyce pode bem ser integrado ao discurso chamado de “minorias”, como partindo de uma cultura colonizada, onde nosso autor está se recusando a produzir como colonizado. Usa a língua do colonizador - o inglês - não só como um manifesto de protesto ao uso da língua irlandesa cuja escrita tornaria sua obra acanhada e provinciana; ele transgride a língua oficial e cria em cima dela (já em **Ulysses** e de forma radical, inovadora e multiplicadora em **Finnegans Wake**), num movimento de reversão da aceitação implícita do colonizado.

Ao escrever **Ulysses**, Joyce universaliza o dublinense, isto é, ele o torna parte de um espaço maior do que o que se encontra dentro das fronteiras da “Ilha de Esmeralda” (*Emerald Island*). **Ulysses** é o homem total, pai, filho, esposo, amante, marido traído, amigo, trabalhador, o *everyman*. Ele é um judeu irlandês, quem quer um

indivíduo mais abrangente do que este? Joyce insistiu em colocar esse “homem total” em Dublin, Irlanda, como fez com TODOS os seus protagonistas. Pois

é a cidade que fornece o espaço no qual identificações emergentes e novos movimentos sociais do povo são encenados. É lá que, em nosso tempo, a perplexidade dos viventes é mais intensamente experimentada (BHABHA, 1995: 170).

Com *Ulysses*, Joyce insiste em mostrar ao mundo que o irlandês está inserido no universal. O espaço geográfico para Joyce é quase um protagonista de sua ficção, como uma marcação de que o seu herói (de toda e qualquer obra sua) é um cidadão do mundo. Quando uso a palavra universal, estou aproveitando o vocábulo que Joyce tanto explorou, em *Dublinenses* e *Um Retrato do Artista*. Parece-me que ele faz questão de marcar o universal como contraste do “mundo ocidental” de John Synge, que, numa tirada irônica, assim se referia ao oeste da Irlanda.

A Irlanda pode ser constituída de leste e oeste com todas as características próprias de cada região, mas seus cidadãos só se tornam irlandeses completos quando absorvem os dois mundos, e serão então, como o próprio Joyce, cidadãos do mundo. É, como diz Bhabha, “na fronteira da história e da língua, nos limites de raça e gênero, que ficamos numa posição para traduzir as diferenças entre eles, numa espécie de solidariedade” (BHABHA, 1995: 170).

Joyce vai fazendo sua história através da língua, e constrói a nação através da performance do povo irlandês. Como cidadão do mundo, ele preconiza que todo dublinense deverá também aspirar a ser um deles. Afinal, como diz em carta a Stanislaus:

Quando a gente se lembra que Dublin tem sido capital por milhares de anos, que ela é a 'Segunda' cidade do Império Britânico, que tem quase três vezes o tamanho de Veneza, parece estranho que artista algum a tenha entregado ao mundo (L: 110 }.

E é isso que Joyce faz com sua obra: entrega ao mundo a cidade de Dublin, tentando integrar seus habitantes a todo o universo.

## CAPÍTULO IV

### UMA NAÇÃO EM *TONGUE-IN-CHEEK*

*One effect of the resurgence of the Irish nation would be the entry into the field of Europe of the Irish artist and thinker, a being without sexual education.*

James Joyce

## 1. UM OLHAR SOBRE OS DUBLINENSES

*Apenas leiam, leiam de novo, e o entendimento surgirá por si.*

Paul Celan

Depois da Guerra Civil de 1922-23, a Irlanda se tornou mais tradicionalista do que durante a dominação inglesa, com sanções ao comportamento do povo, censura sendo aplicada à imprensa e à exibição de filmes e obrigatoriedade do ensino da língua Gaélica, o que tornou o aprendizado mais um pesadelo do que um prazer.

James Joyce, auto exilado em Paris na época, decepcionado com a condução política do seu povo, declarou a Arthur Power, um pintor irlandês, que havia mais liberdade na Irlanda no seu tempo de juventude, quando os ingleses ali dominavam, pois naquela época os irlandeses não tinham o senso da responsabilidade que haviam adquirido com a libertação e podiam dizer o que desejassem. Para Joyce, a renovação da consciência irlandesa se dava mais na zona livre da arte do que no Estado (nada) livre da Irlanda. Ele não se tornou moderno a ponto de deixar de ser irlandês; ao contrário, partiu da premissa de que o simples fato de ser irlandês já o tornava

moderno; e toda a sua obra aponta na direção dessa modernidade. Viu sua arte como uma contribuição patriótica para a "história moral de [seu] país", (L, 134)<sup>1</sup>, acreditando que havia feito mais do que qualquer político no sentido de liberar o consciente irlandês para uma profunda liberdade de forma. (KIBERD, 1995: 265-7).

*Ulysses*, considerado a epítome do homem universal e a manifestação completa do pensamento europeu da época em que foi publicado, 1922, é o grito de um autor que fala por um povo recentemente libertado das amarras coloniais. O romance apresenta o homem universal, e mesmo assim Joyce, do exílio em que se colocara desde o início do século, faz deste homem um dublinense, reafirmando assim seu desprezo pelos ingleses e suas dúvidas a respeito do europeu contemporâneo. A aceitação do oeste da Irlanda ao final do conto "Os Mortos", junto com o caminho trilhado por Stephen Dedalus, só para citar dois exemplos, apontam para uma visão de Irlanda que reúne os mitos do passado com um olhar para o futuro. Ao fazer do judeu irlandês Leopold Bloom o protagonista de *Ulysses*, Joyce definitivamente se torna um escritor e cidadão do mundo. Nas páginas finais de *Um Retrato*, ele tenta explicar sua trajetória de vida e de produção literária, quando seu personagem Stephen escreve no diário em 26 de abril:

[Mamãe] está rezando agora para que eu possa aprender em minha própria vida e longe de casa e dos amigos o que é o coração e o que ele sente. Amem. Assim seja. Benvinda, O vida! Vou para encontrar pela milionésima vez a realidade da experiência e torrear na forja de minha alma a consciência não formada de minha raça (P: 252-3)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Carta a Grant Richards, na época um possível editor para *Dublinenses*, em 05 de maio de 1906.

<sup>2</sup> She prays now, she says, that I may learn in my own life and away from home and friends what the heart is and what it feels. Amen. So be it. Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race.

Mas para chegar a este ponto, Stephen trilha um longo caminho desde as primeiras páginas do livro. Adaptando as palavras ao tema, o livro inicia-se com a reprodução das palavras de uma criança em suas lembranças de bebê, contando uma historinha de animais. As frases têm todas as características da fala infantil: frases coordenadas, nenhuma oração subordinada, repetição de vocábulos para fixação do sentido - e a página vai se desenvolvendo, na mesma sintaxe, com memórias aparentemente sem conexão, se não se levar em consideração a associação livre na mente de uma criança, e é assim que o livro se inicia:

Era uma vez há muito tempo uma vaquinha que fazia muu vindo pela estrada abaixo e essa vaquinha que fazia muu que vinha pela estrada abaixo encontrou um menininho engraçadinho chamado nenem belém . . . (P: 7)<sup>3</sup>

Um pouco abaixo, ainda na primeira página, já se nota a percepção da criança para os assuntos políticos que preocupam a família no momento - ao final do século XIX - com menção ao nome de Parnell. Percebe-se então a recorrência de símbolos: o verde da folha de hera do conto "Dia de Hera na Sala do Comitê" aqui é apresentado no pincel de Dante dedicado a Parnell. Dante, a tia, já é apresentada como revolucionária, por ter duas escovas de cores diferentes em seu armarinho: uma marrom dedicada a Michael Davitt e outra, verde, dedicada a Parnell. O fato de ter duas escovas já é em si inusitado, mas torna-se compreensível para explicar a manifestação da dupla fidelidade de Dante com as duas cores escolhidas, de acordo com os seus heróis do momento.

Davitt foi um líder nacionalista, nascido no Condado de Mayo, a oeste da Irlanda, que defendia a nacionalização da terra, a certa altura condenado a quinze anos de prisão pelos britânicos, por atividades subversivas. Em 1879, uniu-se a Parnell para juntos criarem a Liga da Terra, organização que se empenhava em melhorar as condições dos irlandeses pobres que cultivavam a terra para os donos ingleses.

Sem abertamente falar nesse problema da terra e das lutas libertárias, Joyce, à sua maneira, mostra nas primeiras páginas de seu primeiro romance, publicado em 1916, pouco antes da eclosão do Levante da Páscoa, os ânimos dos dublinenses no final do século dezenove e as paixões políticas em evidência até no meio familiar. Essa primeira apresentação, capturada por uma criança ao lembrar seus primeiros anos de vida, demonstra quão inculcadas na mentalidade irlandesa, desde a infância, estão as idéias revolucionárias e de constituição de uma nação. A criança, naturalmente, não saberia traduzir essas idéias, mas percebe a sua existência, ou as repete automaticamente, o que significa estarem elas gravadas no seu consciente. A figura de Dante repete a de Miss Ivors, do conto "Os Mortos": jovem revolucionária ativista, que sai da festa mais cedo para não perder uma reunião do "sindicato". Miss Ivors, assim como Dante, mostra a participação da mulher nas lutas libertadoras e na formação da mentalidade nacional.

Joyce mostra com essas figuras femininas o papel que a mulher desempenhou nas lutas irlandesas pela libertação. Até bem recentemente não se destacava o papel das mulheres que lutaram pela independência - e essas não foram em pequeno número. Uma que se destacou no movimento de conscientização do povo e que teve parte ativa nas lutas foi Hanna Sheehy Skeffington, de família nacionalista e uma das

---

<sup>3</sup> Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nicens little boy named baby tuckoo . . . .

primeira mulheres irlandesas a se graduar e mais tarde lecionar em uma universidade, o University College de Dublin. Nascida Sheehy, casou-se com Francis Skeffington e os dois adotaram o sobrenome um do outro, como compromisso de igualização, pois ambos trabalhavam pela emancipação da mulher, tendo sido membros fundadores da Liga pelo Voto das Mulheres Irlandesas, em 1908. Hanna foi presa por essa militância pelo voto feminino e, apesar de acreditar que o feminismo deveria se manter à parte de outras ideologias políticas, foi ativista nas lutas anti-imperialistas após o assassinato de seu marido pacifista durante o Levante de 1916. Ela continuou com suas atividades políticas até muito depois da independência e da guerra civil. Hanna foi companheira de Joyce de encontros de juventude, e pode ter sido a inspiração dele para criar as personagens de Dante e Miss Ivors. Ele teria assim sido pioneiro em admitir a participação das mulheres nos movimentos de libertação. Há uma referência a Hanna Skeffington numa carta de Vincent Cosgrove para Joyce em 29 de outubro de 1905 (L, 125), demonstrando que, mesmo de longe, Joyce mantinha seus laços com essa amiga da juventude.

Em "Os Mortos", Miss Ivors tenta conseguir a colaboração de Gabriel, que não só ignora o oeste como representante de seu país como nação emergente, mas colabora para um jornal inglês e mostra sua tendência à universalização, ao procurar países e costumes do continente como seu guia. A moça é a única personagem no conto que é abertamente colocada como revolucionária - ou republicana.

Voltando à questão das manifestações políticas da época, no filme "Os Vivos e os Mortos", o diretor John Huston achou uma forma de manifestá-las ao fazer Mr. Browne esboçar uma defesa a Parnell na mesa do jantar, logo abafada pelas vozes defensoras da não inserção da política num ambiente de festa - ou talvez na tentativa

da narrativa de mostrar que parte da classe média da época queria manter-se afastada de tais questões. Isso indicaria um aspecto da paralisia do povo irlandês diante das questões nacionais, apresentada na coletânea **Dublinenses**, e exemplificada no que acontece no **Um Retrato**, onde o pai de Stephen e Mr. Casey defendem Parnell, Dante apóia os bispos que o condenam e a mãe não fica de nenhum dos lados, apenas tenta pacificar os ânimos, numa atitude alienada aos distúrbios políticos da época. Atitude que se espelha também no conto "The Dead", com o comportamento conciliatório de Mary Jane quando a conversa começa a ter um tom mais contestador, no caso em relação ao Papa e às atitudes da igreja.

No texto de "Os mortos", quando o doce chega à mesa após o jantar e Tia Julia comenta que o pudim não ficou bem marrom (significando tostado, no caso), Mr. Browne exclama "Bem, espero que eu esteja tostado (marrom) o suficiente porque, sabem, sou todo marrom" (D: 200). O trocadilho é feito com relação a seu nome: em primeiro lugar, *Brownies* são primos dos *Leprechauns*, os duendes que fazem parte da Irlanda desde priscas eras, e percebe-se aqui uma referência a essas entidades mágicas que protegem a Irlanda e nela vivem e trabalham; a brincadeira de Mr. Browne poderia ser vista também como referência ao fato de ser ele republicano, o que estaria camufladamente dito por ter sido ele anteriormente citado como de "outra persuasão" (D: 194), ou protestante. O mais natural era que os católicos fossem republicanos. O texto mostra aí uma ambigüidade na mistura de símbolos e ideias. Mr. Browne pode estar sendo apresentado como um dos poucos protestantes simpáticos à causa da liberação da Irlanda, mas o narrador pode estar usando no episódio o *tongue-in-cheek*, e nesse caso podemos pensar num Mr. Browne que foge do estereótipo tanto do irlandês católico republicano quanto do protestante unionista. Como apoio a essa

idéia, pode-se invocar a figura de Leopoldo Bloom, o Ulysses de Joyce, que foge ao estereótipo por ser um irlandês judeu. Essa escolha de protagonista aponta para o ideal de irlandês criado por Joyce, sem estereótipo, o homem universal acima dessas divisões criadas pela cultura e pela dominação prolongada.

Em **Um Retrato**, Dante desempenha esse papel de "despertar a consciência não criada da raça" na criança protagonista. Ao construir essa personagem através das palavras que reproduzem a memória, desde as primeiras lembranças de bebê, passando pelo amadurecimento da linguagem que acompanha o passar dos anos do menino, a narrativa de **Um Retrato** vai construindo também a nação irlandesa. A personagem e a nação se identificam: a criança, recriada pela memória, apresenta sensações natas, que vão sendo enriquecidas por impressões externas e estímulos familiares, havendo uma escolha natural nos elementos que ela absorve. Assim, a nação vai recebendo incorporações externas, com imposições do dominador, e vai absorvendo o que lhe convém, recusando os elementos muito disparatados em relação à sua cultura.

O menino cresce, torna-se adulto, adquire o livre arbítrio e decide partir para o continente para "forjar a consciência não criada de [sua] raça" (P: 253). A nação absorve valores e se emancipa, tornando-se um país livre e independente, iniciando assim a formação da consciência não criada de seu povo. A criança percebe os estímulos externos mesmo antes de entendê-los, a nação vai recebendo os estímulos culturais de fora e as imposições do colonizador, sendo forçada a absorver muitos costumes, mas mesmo assim se recusando a adotá-los por inteiro. A canção popular **Galway Bay**, apresentada no capítulo II, mostra um pouco da imposição de um e da recusa do outro quando diz:

For the strangers came and tried to teach us their way,  
 They scorn'd us just for being what we are,  
 But they might as well go chasing after moonbeams,  
 Or light a penny candle from a star.

Nessa estrofe estão colocadas várias afirmativas importantes para a discussão aqui desenvolvida: os estrangeiros (ingleses) que vieram de fora como colonizadores e desprezaram os habitantes originais; a criação para os irlandeses de um estereótipo de povo indolente e brigão, tentando transformá-los em algo diferente, isto é, numa cópia desses ingleses dominadores. E ao final os versos asseguram a suprema impossibilidade de que isso aconteça (*mais fácil seria perseguir raios de lua ou acender uma vela na luz de uma estrela*) - tudo em linguagem muito poética e metafórica, como convém a uma canção que se diz balada romântica.

Em toda a composição de **Um Retrato**, Stephen passa por esse processo de recepção, rejeição e absorção de elementos que vão transformá-lo no adulto consciente e pleno do poder de escolha. A trajetória do protagonista segue a trajetória das transformações da Irlanda. Stephen menino acompanha perplexo as discussões sobre Parnell e as traições que caminham paralelas à sua história: alguns o consideram um traidor da pátria por ter ele desobedecido aos dogmas da igreja, muitos choram o abandono em que Parnell se encontrou após o episódio Kitty O'Shea, considerando uma traição a rejeição à pessoa dele como estadista. Stephen estudante se preocupa em jamais acusar um colega, rejeitando assim o ato de traição tão fortemente marcado na história e na tradição irlandesas. Recusa-se a apontar o colega Wells como causador de sua febre ao tê-lo jogado na poça d'água; ao ser injustiçado com a

palmatória por ter quebrado os óculos, procura o diretor do colégio, enfrentando a autoridade maior do estabelecimento, para se queixar da injustiça, da mesma forma que o povo irlandês enfrenta as autoridades hostis.

Em sua primeira experiência no Colégio, Stephen guarda em destaque na memória a recomendação de seu pai de "nunca dedodurar um cara" (P: 9), e os exemplos do último parágrafo corroboram sua preocupação. Essa preocupação faz parte do inconsciente coletivo, se assim o podemos chamar, do povo irlandês. Desde as primeiras rebeliões, o grande fantasma do povo era a traição. Essa traição vai ser figura constante na ficção de Joyce, desde a traição política, em diversos momentos apresentada na questão da queda de Parnell, considerado por seus fiéis seguidores como traído pelos companheiros, até a traição pessoal, conjugal ou entre amigos. Há de se lembrar que, quando se falou nas baladas e canções, no capítulo II, esse tema foi levantado como presença e/ou preocupação constante nas baladas patrióticas e até nas românticas.

O assunto parece ter estado sempre em evidência no pensamento e nas angústias de James Joyce, percebe-se em seus textos a necessidade que ele teve de ficcionalizar a traição. No entanto, não a trata apenas de forma explícita, no contexto das traições políticas e da ética guerreira de não apontar nomes quando algum rebelde é preso em rebeliões ou arruaças. Em sua linguagem plena de ironia, ele apresenta a traição sob diversas formas, o que não impede que se leia aí o destaque que é feito para a incorporação da tendência à traição ao caráter do povo irlandês.

A traição conjugal é tema constante em *Ulysses*, e varia desde a traição virtual de Leopold Bloom, que troca cartas com uma desconhecida e passa horas tentando decidir se vai encontrá-la ou não, até à constante sensação que ele carrega, durante

todo o dia em que o romance se passa, de estar sendo traído pela esposa Molly, traição da qual ele está convicto de ter evidências; sua própria traição, de certa forma involuntária, ao ser tão fortemente atraído pela figura da jovem Gerty McDowell brincando com seus irmãos na praia e fazendo para ele uma coreografia de sedução ao ponto de ele se masturbar de longe, só de contemplá-la e deixar sua imaginação à solta. No último capítulo, no episódio Penélope, todo desenvolvido em fluxo de consciência do ponto de vista de Molly, esta desfila em seu pensamento uma imensa gama de homens com os quais conviveu e/ou por quem se sentiu atraída ou com quem teve algum relacionamento. Nesse episódio também permanecem dúvidas quanto ao conteúdo do que se poderia chamar de "traições", pois o narrador é um narrador fingido, que diz mas não diz por onde andam os passos de Molly. Esse narrador tem o poder de manipular, enquanto constituinte do discurso narrativo. Por mais que o pensamento de Molly divague por tempos passados e pelos homens que desfilaram e desfilam em sua vida, indica ele sempre a superioridade que a pessoa de Leopold mantém nas suas recordações. Ele é a pessoa que entende palavras como "metempsicose", a quem ela confia a receita de creme, sabendo que não a esquecerá, que demonstra consideração e limpa os pés antes de entrar em casa; é o homem que ela escolheu como marido e para quem ela diz o "sim" final.

No conto "Os Mortos", Gabriel se vê enfurecido por ciúmes da esposa, Gretta, quando esta lhe narra um relacionamento do passado, aparentemente inocente, mas que tamanha emoção lhe desperta, tantos anos depois. Gabriel, enciumado, pergunta-lhe se é por causa daquele rapaz que ela tanto deseja voltar a Galway. Surpresa, ela pergunta: "Para que?" Ao que ele responde, desconcertado: "Como é que eu vou

saber? Para vê-lo, talvez", antes de descobrir que o rapaz a que Gretta se referia já havia morrido (D: 219).

Usei a expressão "aparentemente inocente" pois, como em todo texto joyceano, a narrativa é ambígua. Quando Gretta diz a Gabriel "Eu me dei bem com ele naquela época" (D: 220), a expressão original em inglês *I was great with him at that time* pode carregar mais de um significado. Pode significar simplesmente um bom convívio de amigos ou namoradinhos, como a tradução em português parece indicar, ou pode significar que ela estava "grande" dele, isto é, que carregava um filho dele. Embora, de qualquer modo, o caso de Gretta não signifique uma traição nos moldes tradicionais, por ter sido um episódio anterior ao casamento, Gabriel sente ciúmes daquele relacionamento, tanto no plano físico, do que poderia ter se passado entre os dois, quanto no plano emocional, quando reconhece que jamais amara alguém com a intensidade contida na narrativa dolorida de Gretta ou no sentimento do jovem Michael Furey, que havia morrido por amor.

Em *Exiles*, a única peça teatral que Joyce escreveu, o tema se desenvolve ao redor de um quarteto amoroso, onde Richard, o marido, incentiva a esposa a traí-lo com o melhor amigo, e libera o amigo para manter um relacionamento com a esposa, mas se tortura o tempo todo com a possibilidade do fato vir a ocorrer - ao mesmo tempo em que a figura da irmã do amigo paira como uma possibilidade de relacionamento. Tortura-se mais ainda no decorrer da ação, quando permanece na dúvida do que houve entre Bertha e Robert, se realmente houve alguma coisa - e sabe que jamais saberá: se a mulher confessa a traição, ele fica na dúvida se ela não estará apenas punindo-o por ter propiciado o acontecimento; se ela nega a traição, ele

permanece na dúvida se ela estará dizendo a verdade, ou tentando acalmar seus sentimentos para que o relacionamento marido-mulher não se deteriore.<sup>4</sup>

Os exemplos aqui citados espelham a insegurança do próprio Joyce, impregnado com a idéia de que a traição faz parte do ser irlandês, quando, de sua volta à Irlanda em 1909, levando o filho de quatro anos, escuta do amigo Vincent Cosgrave que este havia tido um relacionamento com Nora Barnacle, sua mulher, ao mesmo tempo em que os dois saíam juntos. Este episódio está gravado nas cartas que Joyce escreve à sua mulher, que havia ficado em Trieste na época. Em carta do dia 6 de agosto, ele diz a Nora que não irá a Galway visitar a mãe dela, pois havia descoberto sua traição. E diz:

Oh, Nora, tem pena de mim pelo meu sofrimento. Vou chorar durante dias. Minha fé naquele rosto que tanto amei está abalada. Oh, Nora, Nora, tem pena de meu amor desgraçado. Não posso chamá-la de nome querido algum, porque esta noite eu soube que a única pessoa em quem eu acreditava não me foi fiel (L: 232).

Em carta do dia seguinte, chega a inquirir de Nora se o menino é realmente filho dele, e reitera suas dúvidas.

Poucos dias mais tarde Joyce escutaria de outro amigo o desmentido daquela traição, e escreve novamente a Nora pedindo perdão por ter acreditado tão prontamente, fazendo planos para o reencontro dos dois. Mesmo assim, querendo acreditar na negação da traição, em carta de 19 de agosto ele lhe pede "uma palavra de desmentido" (L: 235). Mas o fato ficaria tão indelevelmente marcado nele que é

---

<sup>4</sup> O assunto foi extensamente apresentado no artigo "O duplo contraponto da ironia em *Exilados* de James Joyce". In: DUARTE, Lélia, org. *Ironia e Humor na Literatura*. Caderno de Pesquisa do NAPq nº 16 FALE/UFMG: junho 1994.

reproduzido em diversos episódios de sua ficção. O tema de **Exiles**, apenas delineado há poucos parágrafos, gira todo em torno da traição, da tortura e da dúvida.

A preocupação de Joyce com a traição em sua vida pessoal espelha sua fixação com a traição em geral, repetidamente abordada em seus romances e contos. O episódio já citado, reproduzido em **Um Retrato**, da exortação do pai para que não acusasse um companheiro, é um episódio de sua experiência de menino, e essa recomendação ficou indelevelmente marcada em seu espírito. Em 1899, Joyce, na época com dezessete anos, estudante no University College de Dublin, negou-se a assinar uma carta que circulou no meio estudantil atacando a peça de Yeats **Countess Cathleen** por sua heresia. Há uma alusão a esse episódio em **Um Retrato**; ele ilustra a tendência ética de Joyce em não acusar o outro, independente de suas paixões e afetos.

Stephen Dedalus, esse personagem de **Um Retrato** e **Ulysses**, tortura-se durante muito tempo com a idéia de ter falhado no dever filial para com sua mãe quando, junto ao leito de morte dela, se nega a abraçar de novo a Igreja católica e fazer uma confissão nos moldes que a igreja exige. Para ele, é uma questão premente: para satisfazer sua mãe tem de trair a si mesmo, pois ele se desligou da igreja por convicção alcançada através de seu amadurecimento pessoal.

Da primeira instância antes mencionada - a traição política - podem-se destacar alguns exemplos: no conto discutido no Capítulo II, "Dia de Hera na Sede do Comitê", discute-se a traição ao líder Parnell e a professa anuência ou resistência à visita do Rei Eduardo da Inglaterra a Dublin (D: 118-135). No romance **Um Retrato**, em diversas instâncias: o pai de Stephen e seu amigo Mr. Casey ainda suspiram pela figura de Parnell, enquanto a tia Dante se volta contra ele após o incidente de Kitty

O'Shea, e mesmo após sua morte as paixões continuam exacerbadas. À mesa do jantar de Natal (P: 27-39), a discussão se estende entre os membros da família de Stephen, em ataque ou em defesa de Parnell, apesar dos insistentes pedidos da mãe de Stephen de que não se discuta política à mesa<sup>5</sup>. A mãe de Stephen, no caso, representa a fatia da população dublinense dominada pela paralisia, que não se atreve nem mesmo a se engajar em discussões políticas, muito menos em se envolver em movimentos ativistas e/ou revoltas armadas.

Essa discussão à mesa apresenta um aspecto interessante do ponto de vista da formação do menino e da constituição da nação irlandesa: sempre lembrando que a reconstrução da cena é feita a partir da memória do menino, percebe-se sua perplexidade diante da posição dos adultos que o cercam e que têm grande influência em sua formação: o pai e Mr. Casey defendendo Parnell e atacando a posição da igreja católica em tomar partido na questão, a qual exorta os fiéis a voltar as costas ao seu herói, já que ele feriu os preceitos religiosos ao se relacionar com uma mulher casada; a tia Dante defendendo a posição dos padres e bispos, ao entender que eles têm todo o direito de interferir na opinião de seu rebanho, e rejeitando Parnell por ter desrespeitado os preceitos da igreja e passado por cima deles em sua vida pessoal. Dante não tem palavra alguma para a atuação pública de Parnell, e já sabemos, a partir das primeiras lembranças de Stephen, que ela já foi correligionária tanto deste quanto de Davitt; e os outros dois personagens à mesa, a mãe e Tio Charles, a quem Stephen se refere anteriormente (P: 16), como não se posicionando relativamente à questão, pedindo repetidamente aos companheiros para não discutirem "política" à mesa.

---

<sup>5</sup> Este incidente no **Retrato** provavelmente serviu de inspiração a John Huston para incluir a pequena discussão sobre Parnell à mesa do jantar no filme **Os Vivos e os Mortos**.

Ora, a discussão versa todo o tempo sobre a igreja, os padres e bispos e sua condenação a Parnell. O desenvolvimento da conversa vem mostrar como a política e a religião são duas forças não só muito presentes na Irlanda da época, mas quase indistintas uma da outra, não só no inconsciente do menino como em toda a sociedade. Essas duas forças, antagônicas em certos momentos, são fundamentais para a constituição da Irlanda como nação. A dicotomia *unionistas versus republicanos* é até hoje extremamente calcada na outra dicotomia, ou seja os católicos e os protestantes. Observa-se que, após a liberação da República da Irlanda, as lutas continuaram até recentemente na Irlanda do Norte, atravessando, no presente, um momento de paz e negociações. Essa continuação da luta, freqüentemente violenta, que de um lado engloba os republicanos que desejam toda a ilha como uma Irlanda única, republicana, e de outro as autoridades constituídas da Irlanda do Norte, que continuam defendendo a união com o Reino Unido, se deve principalmente a um erro de cálculo na divisão dos condados irlandeses em 1921: pressupunha-se que a população dos seis condados que permaneceram como a Irlanda do Norte tivessem uma população em sua grande maioria protestante, ou melhor dizendo, anglicana, da mesma convicção religiosa da Inglaterra, em que o rei (ou a rainha) é o chefe supremo da Igreja. No entanto, provou-se que a população protestante somava apenas sessenta por cento, sendo que o restante quarenta por cento era de católicos. Os conflitos vêm principalmente desse fato: os católicos continuam desejando fazer parte da república, e os protestantes, além de continuarem unionistas, alimentam enorme rejeição à população católica. Evidentemente que essa colocação é uma grosseira simplificação do conflito, mas mostra como o posicionamento das partes está ligada à questão religiosa, como tem sido desde que a Inglaterra invadiu a Irlanda pela primeira vez.

As duas cores, verde e marrom, já citadas, aparecem constantemente no primeiro capítulo do romance, na lembrança de Stephen. No Colégio, seu colega Fleming colore a primeira página do seu livro de Geografia, usando verde para a bola que representa o globo terrestre e marrom para as nuvens que a rodeiam, e Stephen imediatamente identifica essas cores com as escovas da tia Dante. Esse livro de Geografia do seu primeiro ano de escola dá um testemunho da maneira como Stephen interioriza sua idéia de Irlanda: ele escreve na folha de rosto do livro:

Stephen Dedalus  
 Série Elementar  
 Clongowes Wood College  
 Sallins  
 Condado de Kildare  
 Irlanda  
 Europa  
 Mundo  
 Universo

A personagem não só localiza a Irlanda num universo maior, mas em primeiro lugar localiza-a dentro da Europa, o que não é até hoje uma prática muito comum: apesar das Ilhas Britânicas pertencerem à Europa, os habitantes dessas ilhas estão historicamente acostumados a se considerarem como um povo separado, ilhado, de certa forma destacado da Europa, o que se atesta no costume de chamar o resto da Europa de "Continente". Tão antiga é essa concepção que John Donne, no século XVII, havia composto um sermão, que veio a se tornar uma peça famosa, com as palavras

No man is an Island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main; if a clod be washed away by the Sea, Europe is the less, as well as if a Promontory were, as well as if a Manor of thy friends or of thine own were; any man's death diminishes me, because I am involved in Mankind; and therefore never send to know for whom the bell tolls;  
It tolls for thee. . .<sup>6</sup>

Naturalmente que este texto de Donne pode ser lido buscando-se conotações individuais, do homem como ser gregário, noção tão trabalhada por Ralph Waldo Emerson no século XIX com suas idéias de transcendentalismo, onde ele vê uma nova relação do ser com a natureza. Mas o trecho também se aplica à instância aqui discutida, pois não só se refere à terra como torrão, como também trabalha com a idéia de Europa como um todo, numa metáfora do universo interligado.

Essa noção vem a ser completada ao final do conto "Os mortos", quando Gabriel tem sua epifania e se coloca como parte da Irlanda total, que por sua vez é parte do universo. No conto, Gabriel faz essa união quando percebe que "a neve era geral em toda a Irlanda"; passa a descrever as diversas partes da Irlanda por ela encobertas e algumas linhas mais adiante termina dizendo "Sua alma se entregou sossegadamente ao ouvir a neve caindo mansamente pelo universo (...)" (D, 223-24) Faz-se aí a comunhão do homem e de sua nação com o universo, como Stephen preconiza em seu livro de Geografia.

---

<sup>6</sup> Nenhum homem é uma ilha isolada e completo em si mesmo; todo homem é um pedaço do continente, parte de um todo; se um torrão for arrastado pelo Mar, a Europa fica menor, assim como seria com um Promontório ou com o Solar de teus amigos; a morte de qualquer homem me diminui, porque sou parte do Gênero Humano; portanto não procure saber por quem os sinos doam; eles doam por ti.

Exemplo da idéia de Europa como continente, separado das Ilhas Britânicas, em Joyce, encontra-se nesse mesmo conto, quando as pessoas repetidamente se referem àquele torrão distante da Irlanda: "Gabriel diz que todo mundo está usando [galochas] no continente", diz Gretta à página 181, e Tia Julia repete com admiração: "Oh, no continente!" Mais tarde Gabriel diz a Miss Ivors que prefere passar as férias na França, Bélgica ou Alemanha do que no oeste da Irlanda. As repetidas citações ao continente neste texto têm diferentes conotações: para Tia Julia, esse continente é um lugar distante, inacessível, mas sofisticado, cujas modas são copiadas na Irlanda. Para Gabriel, o continente é um local de avanço cultural, desejável como ligação da Irlanda em seu futuro como nação, em preferência às ligações com o oeste mitológico relacionado com o passado.

No diálogo de Gabriel com Miss Ivors várias questões se sobressaem. Ela o acusa de *Bretão Ocidental*, expressão que indica um colaborador com os imperialistas britânicos. Gabriel se espanta: ele não vê ligação entre escrever resenhas de livros, mesmo se para um jornal inglês, com a política. Ele tem prazer naquele trabalho, e prazer maior em receber os livros para leitura e resenha: o parágrafo, mesmo desenvolvido sucintamente, deixa antever o prazer de Gabriel com a literatura, descrevendo como ele corre as livrarias da cidade atrás de livros de segunda mão - o que demonstra não só seu gosto pela leitura como também sua dificuldade financeira. O amor de Gabriel pelos livros reflete o de Joyce e talvez aí se perceba uma tentativa de início de carreira do escritor em se justificar através da literatura - a ele e ao país. Gabriel pensa em argumentar com Miss Ivors que literatura não tem nada a ver com política, mas reconhece que esse seria um argumento sem suporte.

Minutos depois, quando Miss Ivors convida-o para as férias nas Ilhas Aran, e exorta-o a manter contato com sua própria língua, contrapondo o argumento de Gabriel de que vai ao continente para manter contato com as línguas, Gabriel lhe diz "O irlandês não é minha língua", e poucas frases depois ele exclama: "Oh, para falar a verdade, estou farto do meu país, farto!" (D, 189). Que implicações essas palavras poderiam ter?

Ao negar o irlandês como sua língua, ao mesmo tempo em que escreve resenhas em inglês para um jornal britânico, Gabriel está reconhecendo, como Joyce, a língua inglesa como hegemônica em seu país, ao contrário do que pregavam os intelectuais do século XIX e os iniciadores do Renascimento Literário. Ligando essa idéia a diversas outras desenvolvidas no decorrer do texto, podem-se observar alguns itens presentes nos textos de Joyce em relação à Irlanda como nação: em primeiro lugar, a idéia de que as Ilhas Britânicas podem ser um torrão separado, mas a Irlanda, parte delas, é também parte da Europa, do mundo ocidental, do universo; a percepção de que não há volta na questão da linguagem para um povo que foi forçado a abandonar sua língua de origem e adotar a língua do dominador por mais de quatro séculos - a língua inglesa já foi incorporada à cultura nacional e já é o meio pelo qual as pessoas se manifestam, tanto no dia a dia quanto na produção intelectual, seja ela literária ou de produção de letras para as canções populares. É impossível desejar que o povo volte a adotar o irlandês gaélico como sua língua natural - o que se pode fazer e o que naturalmente se faz é adotar uma sintaxe e uma intonação próprias para essa língua que lhes foi imposta, uma sintaxe próxima do gaélico, e uma intonação muito individual. Gabriel nega que o irlandês seja sua língua, mas em **Finnegans Wake**

Joyce cria uma língua própria que aproxima o inglês do gaélico e de outras línguas ocidentais.

Ao se declarar farto do seu país, Gabriel parece sintetizar todo o aborrecimento que Joyce tenta mostrar nos contos de **Dublinenses** com o povo de sua terra: seus personagens estão sempre sonhando com terras distantes e negando sua relação com o seu torrão, mas nunca conseguem se desvencilhar das amarras que os atam. O "outro" lugar é sempre melhor do que Dublin, mas nenhum dos personagens consegue sair da cidade: os três garotos dos três primeiros contos estão sempre a sonhar com aventuras em lugares distantes, mas no final de cada história encontram-se paralisados em seu espaço inicial. Eveline, do conto do mesmo nome, sonha em acompanhar seu amado para terras distantes, e deixa claro que somente longe de Dublin poderá ser feliz e respeitada; tem a oportunidade de deixar sua casa monótona e vazia de afeto, mas no momento da partida ela fica no cais, paralisada, olhando o namorado se distanciar no navio, sem conseguir se desligar de sua amarga existência em Dublin. Jimmy, de "Depois da corrida", une-se a companheiros do continente, na tentativa de se igualar a eles e fugir de seu eu intrínseco, para no fim se descobrir explorado por eles. Doran, de "A pensão", no momento culminante de sua crise existencial, ansiava por "subir ao telhado e voar para outro país onde ele nunca mais tomasse conhecimento de seus problemas" (D: 67-8), por se encontrar encurralado num casamento indesejado, sem no entanto conseguir se livrar daquela situação. Little Chandler, de "Uma pequena nuvem", que aspira à carreira de poeta e jornalista, pensava "Não havia dúvida alguma: se alguém quisesse Ter sucesso, teria que ir embora. Não se podia fazer nada em Dublin" (D: 73) - e termina mergulhado em remorso em relação à mulher e o filhinho. James Duffy, de "Um caso trágico",

morava em Capelizod porque queria morar o mais longe possível da cidade da qual era cidadão e porque achava todos os outros subúrbios de Dublin medíocres, modernos demais e pretensiosos (D: 107).

Ele foge da cidade, da vida, de si mesmo. Termina por descobrir que havia sido "boicotado da festa da vida" (D: 117), mas sem ação para mudar qualquer circunstância de sua existência.

Todos esses personagens de **Dublinenses**, incluindo os que não foram aqui destacados, sofrem de certa paralisia em relação à cidade e, por extensão, ao país. Eles sonham com um lugar diferente, mas não conseguem se afastar dali, nem tampouco conseguem sacudir sua paralisia no sentido de mudar a si mesmos e, a partir daí, mudar o país. Convém lembrar aqui que Joyce escreveu os contos da coletânea entre 1902 e 1907, numa época de marasmo político, em que, pode-se dizer, as idéias eram como um embrião político que resultaria mais tarde no Levante de Páscoa de 1916, mas naquele momento estavam sendo desenvolvidas praticamente apenas nos círculos intelectuais, com as apresentações das peças nacionais no Teatro Abbey e nas demais manifestações literárias. Por exemplo, Mr. Duffy, já citado, "abominava qualquer coisa que provocasse desordem física ou mental" (D: 108), e não seria ele, ou outros como ele, que se esforçariam para mudar a situação da Irlanda da época, principalmente se essa mudança exigisse pegar em armas e arriscar seu *status quo*.

Percebe-se que Joyce, como já dito, havia feito todos os seus personagens, incluindo-se aí Gabriel, sonharem com outros lugares como ideais - lugares esses sempre ao leste de Dublin, indicando que ele, Joyce, recusava a idéia preconcebida dos participantes do Renascimento Literário de que a Irlanda tinha de olhar para seu

oeste como exemplo de nacionalidade. Em 1907, ao escrever "Os mortos", ele começa a chegar a conclusão de que, ao lado de uma maior integração com o continente europeu, o irlandês tinha, sim, de reconhecer esse oeste como parte integrante de sua formação nacional. Ao final da coletânea **Dublinenses** Gabriel reconhece, com seu olhar voltado para o ocidente, que, no entanto, o oeste da Irlanda, com todo seu primitivismo e atraso, faz parte dessa nação que ele tanto deseja como avançada e europeia. Esse final reitera as idéias de Wolfe Tone, no século XVIII, um dos mártires da Revolta de 1798, que preconizava uma Irlanda unida, não para católicos, protestantes, e dissidentes, mas para os irlandeses, sem distinção de qualquer credo.

## 2. A LINGUAGEM PECULIAR DE JOYCE

*I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can  
and as wholly as I can using for my defence the only arms I allow  
myself to use - silence, exile, and cunning.*

James Joyce

Derek Attridge, estudioso de Joyce, cunhou a expressão "Linguagem Peculiar" ao dar nome ao livro em que discursou sobre literatura como diferença, dando ênfase às obras de Joyce.<sup>7</sup> Acredito que essa expressão sintetize tudo que se venha a falar sobre o cuidado desse autor com toda sua criação ficcional.

A crítica tradicional está sempre destacando o *Ulysses* de James Joyce como o requinte desse autor com uma criação inovadora, e após *Finnegans Wake* ficou ainda

---

<sup>7</sup> ATTRIDGE, Derek. *Peculiar Language*. London: Methuen, 1988.

mais evidente a sua intenção de criar uma linguagem nova; o reconhecimento disso facilita o estudo e a discussão do enriquecimento que Joyce trouxe para a língua inglesa, apesar das dificuldades apresentadas para se compreender o referente de seus enunciados e para se fazer a tradução de sua última publicação para qualquer língua viva. Mas *Ulysses* não representa, na minha opinião, o primeiro livro onde Joyce fez o refinamento da linguagem. Percebe-se em toda a sua produção - inclusive em sua obra poética e na coletânea de contos - grande esmero na enunciação, sendo possível observar ainda que esse cuidado com a linguagem reflete e acompanha a formação da nação irlandesa.

Um bom exemplo que pode ser usado aqui como ilustração do trabalho que envolve a elaboração do romance *Finnegans Wake* é o vocábulo *Imlamaya* tirado do trecho final do livro:

Yes, you're changing, sonhusband, and you're turning, I can feel you,  
for a daughterwife from the hills again. Imlamaya. And she is coming.  
Swimming in my hindmoist. (FW: 627)

A primeira imagem que nos vem à mente é a do Himalaia, idéia reiterada pela palavra "monte" (*hill*) dita um pouco antes, na mesma linha, referindo-se à narradora, Ana Livia Plurabelle, como filha das montanhas. A cadeia do Himalaia é, portanto, um referente claro no texto. Mas a palavra pode também remeter a outros referentes: a primeira parte do vocábulo, *Im*, pode estar se referindo ao pronome objetivo *him*, pois

a frase é dirigida a um homem, a um "filhesposo", palavra cunhada por Haroldo de Campos em sua tradução<sup>8</sup>.

Levando-se em conta o som da palavra, estratégia muito válida para se trabalhar os textos joyceanos, teremos a palavra *imm*, que significa estalagem, ou local que acolhe pessoas. O trecho pode nos levar a pensar na "daughterwife" como hospedeira dos filhos desse "filhesposo", ou dos sentimentos sendo destilados no decorrer desse texto.

Referência pode também estar sendo feita aos Maias (*Maya* em inglês), antigos habitantes do México e Honduras, e aí pode-se encontrar uma enorme gama de significados: as montanhas do México, em oposição ao Himalaya; a elaborada linguagem dos habitantes, refletida nos hieróglifos criados por eles e encontrados nos trabalhos arqueológicos - hieróglifos que podem representar o sinal textual do autor para indicar a ironia do seu texto, como a sinalizar que seu próprio texto pode ser um hieróglifo a ser decodificado. A palavra *Imlamaya* contém também em si o mês de maio (May), mês da primavera e da renovação da vida, que o próprio livro **Finnegans Wake** preconiza, apesar de ser um livro da noite e da morte. O livro é o relato de sonhos noturnos, assim como *Ulysses* é sobre um dia recheado de atividades. Além do mais, no trecho acima, a palavra *may* traz em si o sentido do verbo modal de possibilidade ou permissão, o que vai aparecer algumas linhas mais tarde, num trecho que inclui a expressão "Que eu possa estar enganada!":

---

<sup>8</sup> Fragmento traduzido por Haroldo de Campos retirado do programa do Bloomsday 94, realizado em São Paulo no Finnegans Pub.

I pity your oldself I was used to. Now a younger's there. Try not to part. Be happy, dear ones! *May I be wrong!* For she'll be sweet for you as I was sweet when I came down out of me mother. (FW: 627, grifo meu)<sup>9</sup>

Essas expressões mostram o tom de otimismo e de renovação da vida, a que me referi no parágrafo anterior, que fala da velha forma de ser do homem a quem a narradora se dirige e da renovação da vida que está acontecendo, repetindo sua própria experiência de nascimento.

O romance, em si, é sobre a morte e a ressurreição, como o próprio título já indica. Em primeiro lugar, a falta do apóstrofe que indicaria o caso genitivo no nome *Finnegans* aponta para múltiplas significações: o velório (*wake*) de Finnegan e o despertar (*waking*) de todos os Finnegan; um fim (*fin*, do latim) e um recomeço (*egan* ou *again*, cujo significado é *outra vez*). Além disso, o deus irlandês Finn está fortemente presente no romance. Finn mac Cumhail era o líder de uma tribo chamada Fianna, e sua história tem lances de traição, perseguição e vingança. Ele é o pai de Oisín, sobre quem Yeats escreveu o poema **The Wanderings of Oisín**.

Muecke, em seu ensaio "Irony Markers", ajuda a compreender a leitura da obra de Joyce dentro dos moldes aqui engendrados, quando fala da intencionalidade do ironista em produzir um texto irônico e discursa sobre as relações do texto com o contexto, o co-texto e com outros textos. Nas possibilidades acima levantadas em relação ao pequeno fragmento de **Finnegans Wake**, podem-se perceber claramente as diferentes interpretações através do contexto, pois nesse caso assume-se que o falante

---

<sup>9</sup> Comadreço-me do teu velhoeu a que me usei. Eis a mais nova noiva aqui. Tentem não partir! Sejam felizes, queridos! Que eu esteja enganada! Ela será tenra para você como eu fui terna ao descender da água materna. (Haroldo de Campos. Op.cit.)

e o ouvinte (ou leitor) compartilhem de certos valores e interpretem o mundo de uma mesma forma (MUECKE, 1978:366). Veja-se a referência possível ao Himalaya e aos Maias, por exemplo. Pode-se também perceber a ironia através do co-texto, em que o autor pode fazer oposição de duas partes de seu texto para alertar o leitor para a ironia ali presente (MUECKE, 1978:368). Nesse fragmento pode-se notar que ele faz o contraste referindo-se às montanhas (especificando o Himalaia) e, na próxima frase, fazendo a protagonista nadar "em [seu] nebulonge"<sup>10</sup> - o que pressupõe água, e não montanha; nesse caso específico, a água se refere ao Rio Liffey, o que sabemos pelo contexto do romance.

A riqueza de significações acumulada em um único vocábulo é apenas um exemplo do denso trabalho de condensação com que Joyce constrói os seus textos e elabora a sua linguagem.

Como já foi discutido no princípio deste capítulo, a memória infantil que inicia o **Retrato** vai se modificando com o desenvolvimento do sujeito da enunciação, que vai passando por todas as fases do crescimento até se tornar adulto. Já na fase adulta, e aqui o foco cai sobre **Ulysses**, o texto vai utilizando variados estilos narrativos, alguns dos quais serão aqui detalhados, até alcançar uma forma própria em **Finnegans Wake**, que reflete, através da linguagem, a multiplicidade de culturas que constituem a nova nação como o autor a enxerga. A língua desse último romance é uma mistura do inglês - que o irlandês foi obrigado a adotar desde o século dezessete - com outras línguas ocidentais, fortalecendo a universalidade dessa nação, em que novas formas de se soletrar e combinar vocábulos indicam a multiplicidade de manifestações dessa

---

(Essa tradução que Haroldo de Campos faz de fragmentos do **Finnegans Wake** traz uma interpretação própria, portanto não reflete exatamente os pontos levantados do original. Está sendo usada como referência).

nação, onde se cria uma nova língua sem descartar a de uso comum. Este último livro foi escrito depois da separação da Irlanda em duas, a maior parte do território tendo-se tornado a Irlanda Livre. Ao criar a nova linguagem de **Finnegans Wake**, Joyce mostra essa nova Irlanda diferente e modificada que, sem recusar - mas recusando - a língua que lhe é imposta, a recria constantemente dentro de seus padrões gaélicos, incorporando contribuições de outras línguas da Europa. **Finnegans Wake** representa assim a nova Irlanda, indomada, altaneira, ela mesma; se Joyce previa que seu livro daria um par de séculos de estudos para que os acadêmicos o entendessem, também essa nova Irlanda deveria ser muito estudada e respeitada até que fosse por inteiro compreendida.

Essa preocupação do autor com a linguagem, ao contrário do que muitos pensam, não surgiu portanto na concepção do **Ulysses**, mas é um traço presente desde as primeiras incursões de Joyce no mundo da escrita, constantemente desenvolvido no decorrer de sua criação literária e em toda sua escrita, ficcional ou não.

O livro **Dublinenses** foi apresentado ao público em 1914, após a publicação da coletânea de poemas sob o nome **Música de Câmara**. Contos isolados ("As irmãs", "Eveline", "Depois da Corrida" e "Argila") tinham sido publicados na revista **Irish Homestead** em 1904. A cronologia é importante aqui para determinar as primeiras incursões de Joyce no mundo da escrita. Antes de procurar publicação para seus textos, ele havia produzido alguns trabalhos acadêmicos e de cunho político, apreciados nos meios em que haviam sido divulgados, e aí se incluem **Et tu, Healy**, onde se refere à morte de Parnell, e um texto crítico sobre a obra de Ibsen, seu dramaturgo predileto.

---

<sup>10</sup> De acordo com a tradução de Haroldo de Campos, retirada do mesmo programa do Bloomsday 94 mencionado antes.

**Dublinenses** já traz para o leitor uma imensa gama de jogos de linguagem. Os três primeiros textos ("As irmãs", "Arábia" e "Um encontro"), contos da infância - como Joyce os categorizou - são escritos em primeira pessoa por três meninos tornados adultos. Talvez se possa até dizer que os três meninos são um só, detalhando experiências em momentos diferentes de sua infância. Há uma incongruência no modo narrativo: à primeira vista pode-se pensar que a voz é da criança, mas logo percebe-se ser essa uma linguagem de adulto, nos três casos um adulto recontando um episódio de criança, ainda perplexo com as implicações e os porquês dos acontecimentos, tentando fazer sentido a partir do recontar, como se o verbalizar suas perplexidades pudesse ajudá-lo a entender melhor as circunstâncias do ocorrido em seu tempo de criança. Nessa incongruência vemos clara marcação de ironia no texto: onde se espera encontrar a voz infantil, encontra-se a voz adulta. A linguagem adulta reproduz as perplexidades infantis, contrariando as expectativas, que são de encontrar no adulto as certezas sobre a vida. É necessário ilustrar com alguns exemplos, para demonstrar como essas incongruências se manifestam.

No primeiro conto, há uma certa discrepância entre o tempo verbal e os adjuntos adverbiais; a primeira frase diz: "There was no hope for him this time" (Não havia esperança para ele desta vez). A expressão verbal *there was* (*não havia*) indica um acontecimento passado, enquanto o adjunto adverbial *this time* (*desta vez*) indica um acontecimento presente. O tempo verbal do predicado no passado remete para o tempo real do acontecimento, enquanto a incongruência entre o predicado e o adjunto adverbial demonstra a perplexidade do narrador no momento da narrativa. Sabe-se de imediato que o narrador é um adulto pela linguagem rebuscada, descritiva e especulativa usada:

Night after night I had passed the house (it was vacation time) and studied the lighted square of window: and night after night I had found it lighted in the same way, faintly and evenly. (D: 9)<sup>11</sup>

Uma criança dificilmente usaria expressões como *The lighted square of window* (o quadrado iluminado da janela), ou os elementos de qualificação *faintly and evenly* (suavemente e por igual). E em todo o parágrafo pode-se notar que a linguagem mantém esse nível, elaborado e amadurecido, com exceção da frase

If he was dead, I thought, I would see the reflection of candles on the darkened blind for I knew that two candles must be set at the head of a corpse. (D: 9)<sup>12</sup>

Essa frase reflete o pensamento da criança, com uma linguagem adequada a um menino de aproximadamente dez anos, como se conjectura seja a idade do protagonista durante os acontecimentos narrados, pois a sintaxe é simples, sem frases subordinadas, sem vocábulos rebuscados, com sensações mais imediatistas, com os verbos *I would see/ I thought* (eu veria/sabia), e uso de expressões coloquiais como *é costume* (essa última expressão tirada de minha tradução; no original, a expressão usada foi *must be set*, também de enunciação simples).

---

<sup>11</sup> Noite após noite eu passara em frente à casa (estava em férias) e observara o quadrado iluminado da janela, e noite após noite ela estivera iluminada da mesma maneira, suavemente e por igual (m/tradução).

<sup>12</sup> Se ele estivesse morto, pensava, eu veria o reflexo de velas na persiana escurecida pois sabia que é costume se colocar duas velas na cabeceira de um morto (m/tradução).

Como contraste, para se comparar como o próprio Joyce reproduz a linguagem infantil, vejamos um trecho do romance **Um Retrato do Artista quando Jovem** num momento em que a voz narrativa é de uma criança de idade aproximada à desse menino do conto:

It was queer that they had not given him any medicine. Perhaps Brother Michael would bring it back when he came. They said you got stinking stuff to drink when you were in the infirmary. But he felt better now than before. It would be nice getting better slowly. You could get a book then. There was a book in the library about Holland. There were lovely foreign names in it and pictures of strangelooking cities and ships. It made you feel so happy.<sup>13</sup>

Apesar da narrativa ser em terceira pessoa, percebe-se ser ela feita na voz da criança. Veja-se a sintaxe simples, períodos rápidos e curtos, palavras como *stinking stuff* (*troço horrível*), que demonstram a relutância natural da criança ao medicamento. Outra marca da linguagem infantil é a livre associação de idéias girando em torno de assuntos infantis, onde o pensamento do garoto passa da situação de doença ao privilégio de ficar um pouco melhor, mas ainda na enfermaria, onde teria tempo livre para ler livros exóticos sobre países diferentes, o que o faria muito feliz.

---

<sup>13</sup> Esquisito não lhe terem dado remédio algum. Talvez o Irmão Michael trouxesse algum quando voltasse. Diziam que lhe davam um troço horrível para beber quando a gente ia para a enfermaria. Mas ele se sentia melhor agora do que antes. Seria bom melhorar devagarinho. A gente podia pegar um livro. Na biblioteca tinha um livro sobre a Holanda. Havia nele lindos nomes estrangeiros e figuras de navios e cidades de aspecto estranho. Todas essas coisas o faziam tão feliz.

Um outro aspecto que pode ser observado nesse trecho é a fixação da personagem joyceana no continente europeu: repetindo as personagens dublinenses, o garoto Stephen se concentra em sonhar com um país do continente, a Holanda, cheio de lindos nomes estrangeiros, navios e cidades de aspecto estranho.

Voltando ao conto "As irmãs", outra marca da linguagem adulta e atualizada é a próxima frase: "He had often said to me: *I am not long for this world*, and I had thought his words idle. Now I knew they were true".<sup>14</sup>

A palavra *now* (*agora*) nesse contexto constitui um sinal de *tongue-in-cheek*: parece indicar o agora da vivência do menino, mas mais certamente vai indicar o agora do momento da narrativa, muitos anos mais tarde. Provavelmente o menino não teria domínio racional suficiente para entender as palavras do padre, mas o adulto narrador é capaz de compreender o enunciado e a consequência anunciada.

Ao se observar a primeira página do primeiro conto, outra marca do cuidado com a linguagem revela-se no paralelo que se pode fazer entre esse primeiro parágrafo e o derradeiro do último conto da coletânea, "Os mortos": o narrador do primeiro usa as mesmas imagens e até as mesmas palavras que Gabriel, protagonista do último, enuncia em seu fluxo de consciência final: a imagem da janela, a presença dos mortos, o contraste entre o escuro e o iluminado, e palavras como *long* (tanto no sentido de demora no tempo quanto no sentido de ansiar por alguma coisa - a palavra é a mesma em inglês) e *faint* e *faintly* (manso, mansamente): no primeiro parágrafo o narrador diz que achara a janela iluminada "suavemente e por igual" (*faintly and evenly*), no último Gabriel vê a neve "caindo suavemente e suavemente caindo" (*falling softly . . . softly falling*). Onde o garoto diz "Eu repetia suavemente para mim mesmo..." (*I said*

*softly to myself*), Gabriel pensa "caía suavemente no Pântano de Allen" (*falling softly upon the Bog of Allen*); onde o menino se indagava "se ele estivesse morto..." (*If he was dead*), Gabriel vê a neve caindo "sobre todos os vivos e todos os mortos" (*upon all the living and the dead*); se no primeiro conto o menino olha do lado de fora para "o quadrado iluminado da janela" (*the lighted square of window*), batidas leves na vidraça fazem Gabriel, de dentro do quarto, "voltar-se para a janela" (*turn to the window*).

O olhar através da janela nos remete ao ponto de discussão deste trabalho, ou seja, a questão de como Joyce vê a formação da Irlanda como nação: onde o menino olha da rua para dentro da janela, procurando um sentido, uma explicação para suas dúvidas e perplexidades; Gabriel olha de dentro do quarto através da janela para o mundo lá fora e vê a neve que cobre toda a Irlanda e o universo. O menino procura ver dentro da casa - sem querer vê-la - a luz de velas que lhe vai esclarecer o destino de seu mentor, o mestre que havia estudado no Colégio Irlandês em Roma e que lhe ensinara latim, história e o significado das diferentes cerimônias da missa; Gabriel vai para seu quarto de hotel segurando um castiçal de velas acesas, por uma falha no sistema elétrico. E é à luz dessas velas que ele encontra sua luz interior, tornando-se capaz de enxergar o universo lá fora. É como se o menino procurasse uma explicação e o adulto a descobrisse. O menino, perplexo, inseguro, procura apreender o sentido da história e da vida, sua e da pátria. O adulto descobre na universalização que a neve realiza ao cair sobre o Pântano de Allen, sobre as ondas escuras e rebeldes do rio Shannon, sobre o cemitério nas montanhas onde o antigo namorado da esposa estava enterrado, sobre toda a Irlanda e todo o universo, que sua identidade como cidadão

---

<sup>14</sup> Ele me dissera muitas vezes: *não estarei neste mundo por muito tempo*, e eu pensara em

está em processo de construção. É como se a Irlanda, insegura e tateando em sua busca de identidade como nação finalmente perceba que essa identidade tem como referente um território amplo, fragmentado e múltiplo, parte integrante do continente europeu e do universo como um todo.

Na primeira vez em que fora publicado, o conto "As irmãs" (D: 243-252), trazia um primeiro parágrafo bem diferente. Este foi todo re-escrito para a publicação final, após a coletânea ter sido completada. E o que o resultado mostra é que provavelmente essa re-escrita foi feita para que o parágrafo se adequasse à linguagem do último. O primeiro parágrafo da primeira versão do conto dizia:

Three nights in succession I had found myself in Great Britain Street at that hour, as if by providence. Three nights I had raised my eyes to that lighted square of window and speculated. I seemed to understand that it would occur at night. But in spite of the providence which had led my feet and in spite of the reverent curiosity of my eyes I had discovered nothing. Each night the square was lighted in the same way, faintly and evenly. It was not the light of candles so far as I could see. Therefore it had not occurred yet.<sup>15</sup>

Observa-se que não foi usada a palavra *morto* ou *mortos*. Não há incongruência entre linguagem infantil e adulta, isto é, não se percebe a voz adulta, com suas características vocabulares e sintáticas, sobrepondo-se à voz infantil.

---

quão vãs eram suas palavras. Agora sabia o quanto eram verdadeiras.

<sup>15</sup> Durante três noites seguidas eu me encontrara na Rua da Grã Bretanha naquela hora, como se por designio da providência. Durante três noites levantara meus olhos para o quadrado iluminado da janela e tentara adivinhar. Eu parecia compreender que aquilo aconteceria à noite. Mas apesar da providência que dirigira meus pés e apesar da curiosidade reverente de meus olhos eu nada descobrira. Todas as noites o quadrado estava iluminado da mesma forma, suavemente e por igual. Não era a luz de velas, pelo que eu podia ver. Portanto ainda não tinha acontecido.

O parágrafo re-escrito funciona como um prefácio para toda a coletânea: em primeiro lugar ele menciona a palavra *palavra (word)* quatro vezes e ainda faz um jogo sonoro desta com as palavras *world* e *work*. O parágrafo menciona também os temas principais da coletânea com o enigma colocado para o menino nas palavras *paralisia*, *gnomo* e *simonia*. No contexto, elas remetem para 1) a questão da paralisia dos dublinenses, tratada em todos os contos da coletânea: referência feita de forma direta e literal, com a menção da própria palavra; 2) a unidade entre os contos representada na palavra *gnomo*, que em geometria é a parte do paralelogramo que permanece quando um paralelogramo similar foi retirado de um de seus cantos - quer dizer, cada um dos contos é parte de um todo, e trata em última instância das mesmas questões; e 3) religião, representada aqui pela palavra *simonia*, que significa venda de indulgências, ligada à religião católica; essa referência é feita pelo avesso, pois indicar a religião através de uma palavra que demonstra o desvirtuamento dos valores daquela religião é uma forma invertida de se dar ênfase a ela.

O primeiro parágrafo, lido como prefácio da coletânea e tendo seu fechamento no último parágrafo do conto que fecha o texto, prenuncia a circularidade de **Dublinenses** que é uma obra circular, assim como **Finnegans Wake**: este inicia-se em *medias res* na palavra *riverrun* ("riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore...") e termina com o artigo definido *the*, numa indicação de que agora o leitor pode fazer a ponte e recomeçar na primeira página, lendo: " A way a kone a last a loved a long the riverrun, past Eve and Adam's...", etc.

A linguagem das obras de Joyce foi, portanto, sofrendo um processo de modificações ao longo do tempo em que ele as escreveu, à proporção que o país

também foi passando por revoluções, guerra civil, assinaturas de tratados, mudanças políticas. A linguagem de Joyce é viva e tem movimento: a nação se faz a cada dia.

Em sua ironia, Joyce mostra essa Irlanda, cheia de contradições e diferenças, coesa em sua falta de uniformidade. E, no seu trabalho, pode-se ler toda a oposição textual onde estão impressas as marcas da ironia: se seus dublinenses sofrem todos de paralisia, e a palavra *paralisia* remete a uma idéia de fixação, paradeiro, sua ficção desmente essa paralisia. Há um constante movimento em seus textos: em **Dublinenses**, cada conto fala de uma circunstância, de um personagem, e ele usa diferentes tons de linguagem: da agressão, do desapontamento, da raiva, da desilusão, do lirismo, da inveja, da frustração, da paixão.

Gabriel, que começa a história paralisado, dentro de sua vivência e de suas expectativas, cria movimento no final, quando decide que o momento chegara para o início de sua viagem para o oeste. Ele sacode sua paralisia, dando sinal de que o dublinense não precisa permanecer no seu marasmo.

Em **Ulysses**, fica ainda mais clara a procura de uma nova linguagem, ao mesmo tempo em que se rastreia a língua inglesa, imposta aos irlandeses durante o demorado período colonial. No episódio "Oxen of the Sun" (Touros do Sol), por exemplo, Joyce parodia o estilo de toda a literatura inglesa desde seus primórdios, como a traçar o caminho da língua inglesa para, a partir daí, transformá-la como o faz em **Finnegans Wake**. O episódio se passa na maternidade, onde Leopold Bloom visita uma amiga que está para dar à luz. Ele usa essa estratégia para simbolizar o crescimento embriônico da língua através da sucessão de paródias de vários estágios dessa língua.

Ele reproduz o inglês anglo-saxão (U: 384) e vai acompanhando o desenvolvimento através da linguagem de Mandeville, Sir Thomas Mallory e outros autores do século XV, como Elyot e Hakluyt; à pagina 391 a linguagem faz eco à versão da Bíblia autorizada pelo Rei James no século XVII; deste século usa o estilo de autores como Thomas Browne, John Bunyan; parodia a prosa do período da Restauração, passa por Daniel Defoe, Jonathan Swift, o escocês Robert Burns, o famoso Laurence Sterne, Oliver Goldsmith, Edmund Burke (autor já citado neste trabalho), Pope, Richard Sheridan, Thomas de Quincy; chega ao século XIX com John Ruskin, Thomas Carlyle, Charles Dickens; vai finalizando o episódio com a gíria contemporânea, e termina no estilo da oratória evangelizadora dos Estados Unidos de sua época. Não que eu tenha mencionado todos os autores parodiados no episódio, mas o extenso exemplo corrobora a idéia de que ele estaria aí traçando a história da língua inglesa.

Outros episódios ou capítulos de *Ulysses* são escritos em estilos narrativos diferentes. No terceiro ele já introduz a estratégia do monólogo interior, que vai encontrar seu ápice, tanto no romance quanto na literatura ocidental, no último episódio, onde a voz de Molly Bloom desenvolve em quarenta e cinco páginas ininterruptas seu pensamento, suas recordações e seus anseios. O episódio "Eolus", passado numa redação do jornal, é dividido em pequenos trechos, todos anunciados por manchetes jornalísticas. "Circe" tem uma linguagem alucinatória, como os filtros alucinógenos do episódio inicial do *Ulisses* de Homero, com o qual este capítulo faz paralelo.

Não cabe aqui descrever o estilo de cada episódio do livro, o que tem sido feito pela crítica tradicional desde a primeira publicação do *Ulysses* pela livraria

parisiense de Sylvia Bleach, a *Shakespeare & Co.* Para tal detalhamento, remete-se a Sydney Bolt (1992), Stuart Gilbert (1930), Matthew Hodgart (1979) e até ao estudo do brasileiro Paulo Vizioli (1991). Importante é apreender a mobilidade que James Joyce imprimiu à língua inglesa (e outras, em última instância) em suas obras.

*Ulysses* apresenta, portanto, uma enorme diversidade tanto de vozes quanto de estratégias narrativas, numa movimentação constante e reveladora da diversidade dessa nação em constituição. Do exílio em que se encontrava, Joyce parece ter tido mais clareza de visão para enxergar as mudanças que se passavam na Irlanda na época e a forma como seus compatriotas lidavam com essas mudanças. Ele reproduziu, da forma que sabia, isto é, através da literatura - a "única arma que [ele] se permitiria usar" (*the only arms I allow myself to use* [P: 147]), com uma "economia escrupulosa" (*scrupulous meanness*) (L: 134) - a vivência do dublinense em sua luta diária e a diversidade que formavam a nação irlandesa.

De acordo com Said, "o intelectual no exílio é necessariamente irônico, cético, até brincalhão, nunca cínico" (SAID: 1993). No mesmo texto ele expande:

Um intelectual no exílio é como um náufrago que aprende a viver de uma certa forma com a terra, não nela, (. . .)

Porque o exilado vê as coisas tanto em termos do que deixou para trás tanto do que lhe é presente, há uma dupla perspectiva que nunca vê as coisas isoladamente. Toda cena ou situação no país novo provoca uma comparação com o velho (SAID: 1993).

Declan Kiberd diz de Joyce que ele, "proscrito da Irlanda, desprezando a Inglaterra, e incomodado com o humanismo de uma Europa diante da qual ele jamais

se renderia, tornou-se um autor nômade, do mundo" (KIBERD, 1996: 327). Ao ir para o exílio Joyce levou com ele a crença de que somente na literatura é possível vislumbrar a consciência de um povo. Para ele, o escrever suas histórias pode ter sido a alternativa achada para a prática de atos de violência política, sua forma de conseguir poder. Novamente citando Kiberd, eu diria com ele que

Tanto o Levante de 1916 quanto o *Ulysses* podem ser interpretados de forma análoga: como tentativas de se alcançar, nas áreas da política e da literatura, a benção da modernidade e a liquidação de seus custos. Em outras palavras, os irlandeses queriam ser modernos e contra-modernos ao mesmo tempo. (...)

O projeto de Joyce de contar a história de "um dia mais diário possível" adquire uma significação radical naquele contexto: ele queria reafirmar a dignidade do cotidiano, e estabelecer a rotina como um aspecto primordial da experiência (KIBERD, 1996: 330)

\*\*\*\*\*

Ao longo deste trabalho falei sobre incongruências textuais e sobre a presença do *tongue-in-cheek* nos textos com os quais lidei. O *tongue-in-cheek* é o elemento que me parece responder à questão da multiplicidade de sentidos que nesses textos se pode encontrar, e de que a obra de James Joyce é repleta. Quanto mais leio o texto joyceano, mais ambigüidades nele encontro. As diversas leituras de um texto, que se superpõem, vão permitir uma clareza maior sobre as incongruências ali encontradas, e permitem o aparecimento de novas ironias, acentuando mais o papel do leitor/interpretador, que vai conjugando mais e mais elementos para mostrar mais e

mais ironias. Foi através das repetidas leituras de seu texto que consegui inferir a maneira como Joyce enxerga e/ou constrói sua nação.

A meu ver, Joyce realiza, através da literatura, feitos tão incríveis quanto os do Ulisses original de Homero: como ele, auto exilado, torna-se cidadão do mundo. E, do exílio, retrata seu país em suas diferentes fases de transição: da paralisia dos **Dublinenses** à construção do artista consciente de **Um Retrato do Artista quando Jovem**, à criação, em **Ulysses**, de uma nova forma narrativa que modernize sua obra - para ele, divorciar-se das velhas fórmulas propicia a apresentação de um conteúdo novo, de uma escrita pós-colonial. Essa trajetória o leva à nova concepção de linguagem de **Finnegans Wake**, com toda sua riqueza de referências, com a qual ele faz a síntese da língua gaélica com a inglesa e com tantas outras. É assim que Joyce coloca a Irlanda no cenário mundial e transforma a literatura do mundo ocidental.

**BIBLIOGRAFIA****BIBLIOGRAFIA DO AUTOR:**

JOYCE, James. **A Portrait of the Artist as a Young Man**. Ed. Chester G. Anderson. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1986.

\_\_\_\_\_. **The Critical Writings of James Joyce**. Ellsworth Mason and Richard Ellmann (Ed). London: Faber and Faber, 1959.

\_\_\_\_\_. **Dubliners**. Ed. Robert Scholes and A Walton Litz. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1986.

\_\_\_\_\_. **Exiles**. London: Paladin, 1991.

\_\_\_\_\_. **Finnegans Wake**. London: Penguin Books, 1992.

\_\_\_\_\_. **Letters**. Vol.I ed. Stuart Gilbert. Vols II and III ed. Richard Ellmann. New York, The Viking Press, 1966.

\_\_\_\_\_, **Ulysses**. New York, The Modern Library, 1992

## BIBLIOGRAFIA SOBRE CANÇÕES E BALADAS

**Best Songs and Ballads of Old Ireland.** Compiled by Mary MaGarry. London: Wolfe Publishing Ltd., 1974.

BOYCE, D. George. **Nineteenth Century Ireland. The search for stability.** Dublin: Gill and Macmillan, 1990.

**Broadsheet Ballads Being a Collection of Irish Popular Songs** with an Introduction by Padraic Colum. Dublin and London: Maunsel & Company, Limited, 1913.

BUTLER, Tony, ed.. **Best Irish Songs of Percy French.** London: Wolfe Publishing  
**The Complete Collection of Irish Music.** Edited from the original manuscript by Charles Villiers Stanford, as noted by George Petrie. Ireland: Llanerch Publishers, Felin Fach, 1995.

FARRELL, James T. **On Irish Themes.** Ed. and Introd. by Dennis Flynn. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

**Fifty Irish Ballads with only 6 chords.** Cork, Ireland: Ossian Publications, 1993.

GALVIN, Patrick. **Irish Songs of Resistance (1169 - 1923).** N.Y.: Oak Publications, 1962. (Third printing)

GREAVES, C. Desmond. **The Easter Rising in Song & Ballad.** London: Kahn & Averill, For the Workers' Music Association, 1980.

HEALY, James N.. **Irish Songs of the Sea.** Cork, Ireland: Ossian Publications, 1983.

\_\_\_\_\_. **The Songs of Percy French.** Ed. James N. Healy. Cork: Ossian, in association with Mercier Press, 1986.

HYDE, Douglas. **Songs of Connacht. The Half-Rann.** Baile Áta Cliat: Mártan Lester, TTA, 1992.

**Irish Ballads.** Ed. Fleur Robertson. Dublin, Ireland: Gill & Macmillan Ltd., 1996.

**Irish Songs of the Sea.** Ed. James N. Healy. Cork, Ireland: Ossian, in association with Mercier Press, 1995.

**The Irish Pub Songbook.** Cork, Ireland: Ossian Publications, 1993.

LEYDEN, Maurice, ed. **Belfast, City of Song.** Dingle, Co. Kerry, Ireland: Brandon Book Publishers Ltd., 1989.

**Music from Ireland.** Ed. John LÖESBERG. Cork, Ireland: Ossian, 1993.

McGARRY, Mary. **Songs and Ballads of Old Ireland.** London: Wolfe Publishing Ltd., 1974.

MEEK, Bill. **Irish Folk Songs.** Dublin: Gill & Macmillan, 1997.

**Songs and Ballads of Ireland.** (Ed.) John LÖESBERG. Cork, Ireland: Ossian Publications, 1993.

**100 Irish Ballads.** Dublin: Waltons Manufacturing Ltd., 1985.

**100 Irish Ballads.** Vol.2. Dublin: Waltons Manufacturing Ltd., 1987.

RIAIN, Nóirín Ní. **Stór Amhrán. A wealth of songs from the Irish Tradition.** Cork & Dublin: Mercier Press, 1988.

ROBERTSON, Fleur, ed.. **Irish Ballads.** Dublin: Bord Fáilte; Gill & Macmillan, 1996.

**Songs and Ballads of Ireland.** Ed. John Loesberg. Cork, Ireland: Ossian Publications Ltd., 1993.

**Songs of Dublin.** (Ed.) Frank Harte. Cork, Ireland: Ossian Publications, Ltd., 1993.

**The Songs of Percy French.** Selected and edited by James N. Healy. Cork, Ireland: Ossian, in association with Mercier Press, 1996.

**Selections from Moore's Irish Melodies.** Cork, Ireland: Ossian Publications Ltd., 1993.

**357 Songs we Love to Sing.** Minneapolis: Schmitt, Hall & McCreary Company, (19--), anos 50.

ZIMMERMANN, Georges-Denis. **Irish Political Street Ballads and Rebel Songs, 1780 - 1900.** Genève: Imprimerie La Sirène, 1966. (Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève pour obtenir le grade de docteur en lettres).

## **BIBLIOGRAFIA GERAL**

ADORNO, Theodor W. La posición del narrador en la novela contemporánea. In: **Notas de literatura.** Trad. Manuel Sacustan. Barcelona: Ariel, 1962.

ALMANZI, Guido. L'affaire mystérieuse de l'abominable *tongue-in-cheek*. In: **Poétique**, Paris, n.36, nov. 1978, p. 413-426.

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities.** London, New York: Verso, 1996.

\_\_\_\_\_. **Nação e consciência nacional.** Trad. L. Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ARNOLD, Armin. **James Joyce**. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1969.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Enigma e Comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ATTRIDGE, Derek, (Ed).. **The Cambridge Companion to James Joyce**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

\_\_\_\_\_. **Peculiar Language**. London: Methuen, 1988.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. e posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

\_\_\_\_\_. Le discours de l'histoire. **Poétique**. Paris, n.49, fev. 1982, p.13-21,

BAUDELAIRE Charles. Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. In: **Escritos sobre a arte**. Org. e trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo Imaginário/EDUSP, 1991. p.23-50.

BEAUJOUR, Michel. Autobiographie et autoportrait. **Poétique**, Paris, n.32, nov. 1977, p. 442-458,.

\_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas**. Vol. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. SP: Ed. Brasiliense, 1995.

BEHLER, Ernst. The theory of irony in German romanticism. In: GARBER, Frederick. **Romantic irony** Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988. p. 43-81.

BENASSY, Maurice. A la recherche d'une definition de l'humor. **Revue française de psychanalyse - l'humor**. Paris, 1973, p. 517-522.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BENSTOCK, Bernard. **James Joyce: The Undiscover'd Country**. Dublin: Gill and Macmillan; N.Y.: Barnes & Noble Books, 1977.

\_\_\_\_\_. **Narrative Com/Texts in *Dubliners***. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1994.

BERGSON, Henri. **O riso - ensaio sobre a significação do cômico**. Trad. Nathaniel C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

\_\_\_\_\_. **Memoria y vida**. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Madrid: Alianza, 1977.

\_\_\_\_\_. **Matéria e Memória**. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BERNHEIMER, Charles. **Comparative Literature in the Age of Multiculturalism**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995.

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

\_\_\_\_\_. "A questão do 'outro': diferença, discriminação e o discurso do colonialismo". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de, org. **Pós-Modernismo e Política**. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

\_\_\_\_\_. **The Location of Culture**. London and New York: Routledge, 1995.

- BOLT, Sydney. **A Preface to James Joyce**. London and New York: Longman, 1992.
- BOOTH, Wayne. **A rhetoric of irony**. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1974.
- BOSI, Eclea. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.
- BOSINELLI, R. M. Bollettieri, C. Marengo Vaglio and Christine Van Boheemen, (Editors). **The Languages of Joyce**. Selected Papers from 11th International James Joyce Symposium, Venice, 12-18 June 1988. Philadelphia, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1992.
- BOURGEOIS, André. **L'ironie romantique**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974.
- BRUNSDALE, Mitzi M. **James Joyce. A study of the short fiction**. New York: Twayne Publishers, 1993.
- BURGESS, Anthony. **Re Joyce**. New York: Ballantine Books, 1966.
- \_\_\_\_\_. **Joysprick**. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.
- BURKE, Peter (Organizador). **A escrita da história**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. SP: Companhia das Letras, 1995.
- CHENG, Vincent J. **Joyce, Race and Empire**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

- DAVIES, Stan Gébler. **James Joyce, A Portrait of the Artist**. New York: Scarborough Book, Stein and Day/Publishers, 1982.
- DOR, Joel. Sujeito do inconsciente - sujeito da enunciação, sujeito do enunciado. In: **Introdução à leitura de Lacan - o inconsciente estruturado como linguagem**. Trad. Carlos Eduardo Reis. Porto Alegre, Artes Médicas, 1989, p. 114-120.
- DUARTE, Lélia Parreira. **Artimanhas da ironia** (org.). *Boletim* do Centro de Estudos Portugueses. Belo Horizonte, FALE/ UFMG, vol.11.,/13.jun. 1991.
- \_\_\_\_\_. **Ironia, humor e fingimento literário**. In: **Humor e Ironia na Literatura**. Anais do XXVI SENAPULLI. Campinas: ABRAPUI, 1994, p. 9-16.
- DUFFY, Andrew Enda. "Parnellism and Rebellion: The Irish War of Independence and Revisions of the Heroic in *Ulysses*". In: **James Joyce Quarterly**, Vol. 28, no. 1, Fall 1990, p.179-195.
- DYSON, A E Swift. **The crazy fabric - essays in irony**. London: Macmillan and Co. Ltd., 1965.
- EAGLETON, Terry et al. **Nationalism, Colonialism and Literature**. Introd. by Seamus Deane. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1995.
- ENRIGHT, D. J. **The Alluring Problem**. An essay in Irony. Oxford, N.Y.: Oxford University Press, 1986.
- FAIRHALL, James. **James Joyce and the question of History**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- FARRELL, James T.. **On Irish Themes**. Ed. and with an Introduction by Dennis Flynn. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

FERRAZ, Maria de Lourdes. **A ironia romântica**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

FINLAY, Moses I. **Mythe, memoire, histoire**; les usages du passe. Traduit de l'anglais par Jeannie Carlier et Yvone Llavador. Paris: Flammarion, 1981.

FOUCAULT, Michel. L'écriture de soi. **Corps écrit**. Paris, n.5, fev. 1983.

GIBBONS, Luke. **Transformations in Irish Culture**. Ireland: Cork University Press in association with Field Day, 1996.

GILBERT, Stuart. **James Joyce's Ulysses**. London: Faber & Faber, 1930.

GOGARTY, Oliver St. John. **It isn't this time of year at all!** London: Sphere Books Ltd., 1983.

HALBWACHS, Maurice. **La memoire collective**. Paris: PUF, 1950.

HANDWERK, Gary J. **Irony & Ethics in Narrative - from Schlegel to Lacan**. New Haven: Yale University Press, 1985.

HARDMAN, Francisco Foot. **Nem pátria, nem patrão**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

HART, Clive. **Joyce, Huston, and the Making of *The Dead***. The Pines Grace Irish Library, Monaco, Lecture 5. Gerards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe, 1988.

HARTE, Bret. **Gabriel Conroy**. In: **The Complete Works of Bret Harte**. London: Chatto & Windus, 1909.

**History of IRELAND**. Vol. 5 No. 2, Summer 1997.

- HOBBSAWN, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780**. Trad. M.C. Paoli e A. M. Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- \_\_\_\_\_. and RANGER, Terence, (Eds.) **The Invention of Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- HODGART, Matthew. **James Joyce**. A Student's Guide. London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- HOFHEINZ, Thomas C.. **Joyce and the Invention of Irish History**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- HUTCHEON, Linda. **Irony's Edge**. London and New York: Routledge, 1995.
- JAMESON, Fredric. Sobre a substituição de importações literárias no Terceiro Mundo: o caso da obra testemunhal. In: **Espaço e imagem**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994, p. 95-114.
- JANKELEVITCH, Vladimir. **L'ironie**. Paris: Flammarion, 1964.
- JEFFARES, Norman. **Anglo-Irish Literature**. New York: Schocken Books, 1982.
- KENNEDY, Liam. **Colonialism, Religion and Nationalism in Ireland**. Belfast: Institute of Irish Studies, The Queen's University of Belfast, 1996.
- KIBERD, Declan. **Inventing Ireland**. London: Vintage, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Synge and the Irish Language**. Dublin, Ireland: Gill & Macmillan Ltd., 1993.
- KRONEGGER, Maria Elisabeth. **James Joyce and Associated Image Makers**. New Haven, Connecticut: College & University Press, 1968.

- LACAN, Jacques. Seminário sobre “A carta roubada” In: **Escritos**. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 17-67.
- LANG, Candace D. **Irony/humor**. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1988.
- LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Trad., pref. e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- LE GOFF, Jacques. **History and Memory**. Transl. by Steven Rendall & Elizabeth Claman. New York: Columbia University Press, 1992.
- LERNOUT, Geert. **The French Joyce**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992.
- LLOYD, David. **Nationalism and Minor Literature: James Clarence Mangan and the Emergence of Irish Cultural Nationalism**. Berkeley, LA - London: University of California Press, 1987.
- LYONS, F. S. L.. **Ireland Since the Famine**. New York: Charles Scribner's Sons, 1971.
- MAC CABE, Colin. **James Joyce and the Revolution of the Word**. London & Basingstoke: Macmillan, 1978.
- The Macmillan Atlas of Irish History**. Ed. Seán Duffy. New York: Macmillan, 1997.
- MARI, Hugo. **Os lugares do sentido**. Belo Horizonte, NAPq / FALE/UFMG, n.1, jul 1991.

MARTIN, Augustine, Ed. **James Joyce**. *The Artist and the Labyrinth*. London: Ryan Publishing, 1990.

MC BRIDE, Jimmy. **The Flower of Dunaff Hill** (Compiled and Annotated by Jimmy Mc Bride). Buncrana, Co. Donegal: Crana Publishing Company, 1988.

MC MAHON, Sean. **Rich and Rare**. A book of Ireland. Dublin: Ward River Press, 1984.

\_\_\_\_\_. **A Short History of Ireland**. Dublin: Mercier Press, 1996.

MEIR, Colin. **The Ballads and Songs of W. B. Yeats**. The Anglo-Irish Heritage in Subject and Style. London and Basingstoke: Macmillan, 1974.

MENDES, Nancy Maria. A quebra da “seriedade” na literatura. **Ensaio de semiótica** n. 10. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1983, p 147-157.

MILLER, Jacques Alain. El piropo: psicoanálisis y lenguaje. In: **Recorrido de Lacan**. Caracas: Manantial, 1984. p. 25-40.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**. São Paulo: EDUSP, 1992.

\_\_\_\_\_. Nações literárias. **Revista Brasileira de Literatura Comparada** n. 2. São Paulo: maio 1994, p.31-38.

MUECKE, D.C. Irony markers. **Poetics** n. 7. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1978, p. 363-375.

\_\_\_\_\_. **Irony and the ironic**. London: Methuen, 1982.

NESTROVSKI, Arthur. **Ironias da Modernidade**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

NORRIS, David and FLINT, Carl. **Joyce for Beginners**. Cambridge: Icon Books, 1994.

O'FAOLAIN, Sean. **The Irish**. West Drayton Middlesex: Penguin Books, 1947.

**The Oxford Companion to Irish History**. Ed. by S. J. Connolly. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIGLIA, Ricardo. **Crítica y ficción**. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1986.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p.3-15.

PRATT, Marie Louise. "Comparative Literature and Global Citizenship". In: BERNHEIMER, Charles. **Comparative Literature in the Age of Multiculturalism**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995.

RABATÉ, Jean Michel. **James Joyce, Authorized Reader**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1991.

ROUSTANG, François. Comment faire rire un paranoïaque? **Critique**. 488-489, jan./fev., 1988. p. 5-15.

RUSHDIE, Salman. **Imaginary Homelands**. London: Granta Books in association with Penguin Books, 1992.

RUTHERFORD, Ward. **Celtic Mythology**. Wellingborough, Northamptonshire: The Aquarian Press, 1987.

SAID, Edward. W. Intellectual exile: expatriates and marginals. In: **The Independent**, Thursday 8 July, 1993, p. 16

\_\_\_\_\_. **Culture and Imperialism**. London: Vintage, 1994.

SCHOPENHAUER. **Schopenhauer en sus páginas**. Selección, prólogo y notas de Pedro Stepanenko. México, Fondo de Cultura Económica, (19--).

SHAKESPEARE, William. **The Complete Works**. Ed. by W. J. Craig, M.A. . London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1923.

SCHWARZ, Daniel, (Ed.) **The Dead**. James Joyce. Boston, New York: Bedford Books of St. Martin's Press, 1994.

SIMPSON, David. **Irony and authority in Romantic Poetry**. London: The Macmillan Press Ltd., 1979.

SMALL, Stephen. **An Irish Century 1845-1945**. London: Barnes & Noble, 1998.

SPOO, Robert E. **James Joyce and the Language of History**. New York/Oxford: Oxford University Press, 1994.

SYNGE, John Millington. **Plays, Poems and Prose**. Intr. Micheal Mac Liammóir. London: Everyman's Library, 1968.

TOLENTINO, Magda Velloso F. de. O duplo contraponto da ironia em **Exilados** de James Joyce. In: DUARTE, Lélia, (Org.) **Ironia e Humor na Literatura**. Caderno de Pesquisa do NAPq n. 16. Belo Horizonte: FALE/UFMG: junho 1994, p. 13-22.

\_\_\_\_\_. **Dubliners: The Journey Westwards**. Dissertação de Mestrado. FALE/UFMG, 1989.

VEGA, Celestino F. de la. **El secreto del humor**. Buenos Aires: Editorial Inova, 1967.

VIZIOLI, Paulo. **James Joyce e sua obra literária**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1991.

WACHTEL, Albert. **The Cracked Lookingglass**. James Joyce and the Nightmare of History. Selingsgrove: Susquehanna University Press; London & Toronto: Associated University Presses, 1992.

WALES, Katie. **James Joyce and the forging of Irish English**: a lecture. The British Library: Centre for the Book, 1993.

WATSON, G. J.. **Irish Identity and the Literary Revival**. Washington D.C.: The Catholic University of America Press, 1994.

WILDE, Alan. **Horizons of Assent**. Modernism, Post-Modernism and the Ironic Imagination. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1981.

WILLIAMS, Trevor L. "‘Brothers of the great white lodge’: Joyce and the Critique of Imperialism". In: **James Joyce Quarterly**, Vol. 33, Number 3, Spring 1996.

YEATS, W.B.. **The Celtic Twilight**. Buckinghamshire, England: Colin Smythe, 1994.

\_\_\_\_\_. **Collins Gem Yeats Anthology**. Glasgow: Harper Collins Publishers, 1995.

YOUNG, Robert. **White Mythologies**. Writing History and the West. London and New York: Routledge, 1996.

## ANEXO

### CANÇÕES E BALADAS CITADAS NO CORPO DO TEXTO

**(Títulos em ordem alfabética)**

**THE BANKS OF MY OWN LOVELY LEE**

How oft do my thoughts in their fancy take flight,  
To the home of my childhood away.  
To the days when each Patriot's vision seem'd bright,  
Ere I dream'd that those joys should decay.  
When my heart was as light as the wild winds that blow,  
Down the Mardyke through each elm tree  
Where I sported and played 'neath each green leafy shade,  
On the banks of my own lovely Lee.  
Where I sported and played 'neath each green leafy shade,  
On the banks of my own lovely Lee.

And then in the springtime of laughter and song,  
Can I ever forget the sweet hours  
With the friends of my youth as we rambled along  
'Mongst the green mossy banks and wild flowers.  
Then too, when the evening sun's sinking to rest  
Sheds its golden light over the sea  
The maid with her lover the wild daisies pressed  
On the banks of my own lovely Lee,  
The maid with her lover the wild daisies pressed  
On the banks of my own lovely Lee.

**THE CROPPY BOY**

Traditional

It was very early in the Spring,  
The birds did whistle and sweetly sing,  
Changing their notes from tree to tree,  
And the song they sang was Old Ireland free.

It was early in the night  
The yeomen cavalry gave me a fright;  
The yeomen cavalry was my downfall  
And taken was I by Lord Cornwall.

'Twas in the guard-house where I was laid  
And in a parlour where I was tried;  
My sentence passed and my courage low  
When to Dungannon I was forced to go.

As I was passing by my father's door,  
My brother William stood at the door;  
My aged father stood at the door;  
And my tender mother her hair she tore.

As I was walking up Wexford Street  
My own first cousin I chanced to meet:  
My own first cousin did me betray,  
And for one bare guinea swore my life away.

My sister Mary heard the express,  
She ran upstairs in her mourning dress –

Five hundred guineas I will lay down,  
To see my brother through Wexford town.

As I was walking up Wexford Hill,  
Who could blame me to cry my fill?  
I looked behind and I looked before,  
But my tender mother I shall ne'er see more.

As I was mounted on the platform high,  
My aged father was standing by;  
My aged father did me deny,  
And the name he gave me was the Croppy Boy.

It was in Dungannon this young man died,  
And in Dungannon his body lies;  
And you good Christians that do pass by  
Just drop a tear for the Croppy Boy.

### **DANNY BOY**

Traditional

Oh Danny boy, the pipes the pipes are calling,  
From glen to glen and down the mountain side,  
The Summer's gone and all the flowers are dying,  
'Tis you 'tis you must go and I must bide.

But come you back when Summer's in the meadow,  
Or when the valley's hushed and white with snow,

'Tis I'll be there in sunshine or in shadow,  
Oh Danny boy, oh Danny boy, I love you so.

And if you come when all the flowers are dying,  
And I am dead, as dead I well may be,  
You'll come and find the place where I am lying,  
And kneel and say and "Ave" there for me.

And I shall hear, tho' soft you tread above me,  
And all my dreams will warm and sweeter be.  
If you will not fail to tell me that you love me,  
Then I shall sleep in peace, until you come to me.

### **DARK ROSALEEN**

James Clarence Mangan

O, my Dark Rosaleen,  
Do not sigh, do not weep!  
The priests are on the ocean green,  
They march along the Deep.  
There's wine... from the royal Pope,  
Upon the ocean green;  
And Spanish ale shall give you hope,  
My Dark Rosaleen!  
My Dark Rosaleen!  
Shall glad your heart, shall give you hope,  
Shall give you health, and help, and hope,  
My Dark Rosaleen!

Over hills, and through dales,  
 Have I roamed for your sake;  
 All yesterday I sailed with sails  
 On river and on lake.  
 The Erne... at its highest flood,  
 I dashed across unseen,  
 For there was lightning in my blood,  
 My Dark Rosaleen!  
 My own Rosaleen!  
 Oh, there was lightning in my blood,  
 Red lightning lightened through my blood,  
 My Dark Rosaleen!

All day long, in unrest,  
 To and fro do I move.  
 The very soul within my breast  
 Is wasted for you, love!  
 The heart... in my bosom faints  
 To think of you, my Queen,  
 My life of life, my saint of saints,  
 My Dark Rosaleen!  
 My own Rosaleen!  
 To hear your sweet and sad complaints,  
 My life, my love, my saint of saints,  
 My Dark Rosaleen!

Woe and pain, pain and woe,  
 Are my lot night and noon,  
 To see your bright face clouded so,  
 Like to the mournful moon.

But yet... will I rear your throne  
 Again in golden sheen;  
 'Tis you shall reign, shall reign alone,  
 My Dark Rosaleen!  
 My own Rosaleen!  
 'Tis you shall have the golden throne,  
 'Tis you shall reign, and reign alone,  
 My Dark Rosaleen!

Over dews, over sands,  
 Will I fly, for your weal;  
 Your holy delicate white hands  
 Shall girdle me with steel  
 At home... in your emerald bowers,  
 From morning's dawn till e'en,  
 You'll pray for me, my flower of flowers,  
 My Dark Rosaleen!  
 My fond Rosaleen!  
 You'll think of me through daylight's hours,  
 My virgin flower, my flower of flowers,  
 My Dark Rosaleen!

I could scale the blue air,  
 I could plough the high hills,  
 Oh, I could kneel all night in prayer,  
 To heal your many ills!  
 And one... beamy smile from you  
 Would float like light between  
 My toils and me, my own, my true,  
 My Dark Rosaleen!

My fond Rosaleen!  
 Would give me life and soul anew,  
 A second life, a soul anew,  
 My Dark Rosaleen!

O! The Erne shall run red  
 With redundance of blood,  
 The earth shall rock beneath our tread,  
 And flames wrap hill and wood,  
 And gun-peal, and slogan cry,  
 Wake many a glen serene.  
 Ere you shall fade, ere you shall die,  
 My Dark Rosaleen!  
 My own Rosaleen!  
 The Judgement Hour must first be nigh,  
 Ere you can fade, ere you can die,  
 My Dark Rosaleen!

### **DOWN BY THE SALLEY GARDENS**

(A poem by W.B. Yeats)

Down by the Salley gardens my love and I did meet;  
 She passed the salley gardens with little snow-white feet.  
 She bid me take love easy, as the leaves grow on the tree;  
 But I, being young and foolish, with her would not agree.

In a field by the river my love and I did stand,  
 And on my leaning shoulder she laid her snow-white hand.  
 She bid me take life easy, as the grass grows on the weirs;  
 But I was young and foolish, and now am full of tears.

## EILEEN

Letra: S. Fine & M. Liebman

(Sung to the same tune of *Mountains of Mourne*, music by The Rev. Dr Houston Collisson)

In the town by the sea by the castle Doneen,  
 The fairest of all was the maiden Eileen.  
 The bloom of her cheek as fresh as the dew,  
 And to her young fishing laddie was true.  
 At morn he would sail with the sun and the tide,  
 And he would return to his promised young bride.  
 And there on the shore, she could hear it so plain,  
 His voice in the wind singing soft this refrain:

Eileen, my Eileen,  
 Wait for me, wait, Eileen.

They were to be wed in a Sunday in May,  
 And fate 'twas a joy to see Eileen so gay;  
 The morning before he set sail with the tide,  
 But he never returned to his promised young bride.  
 Oh, no, never more was her heart light and warm,  
 Her lover, he died, yes he died in the storm.  
 But down on the shore she could still hear so plain  
 His voice in the wind singing soft this refrain:

Eileen, my Eileen,  
 Wait for me, wait, Eileen.

They say that her heart, it was broken in two,  
 The lovely Eileen, so young and so true,  
 And down on the shore those who loved her the best,  
 By the rock where she waited they laid her to rest.  
 Oh, many's the years that have passed since that day,  
 But maidens still rave for the lovers, they say.  
 That still on the shore they can still hear so plain  
 His voice in the wind singing soft this refrain:

Eileen, my Eileen,  
 Wait for me, wait, Eileen.

### **FIELDS OF ATHENRY**

Pete St. John

By a lonely prison wall  
 I heard a young girl calling  
 Michael they are taking you away.  
 For you stole Trevelyn's corn  
 So the young might see the morn,  
 Now a prison ship lies waiting in the bay.

#### **Chorus**

Low lie the fields of Athenry  
 Where once we watched the small free birds fly  
 Our love was on the wing,  
 We had dreams and songs to sing  
 It's so lonely round the fields of Athenry.

By a lonely prison wall  
I heard a young man calling  
Nothing matters Mary when you're free,  
Against the Famine and the Crown  
I rebelled they ran me down  
Now you must raise our child with dignity.

Chorus

By a lonely harbour wall  
She watched the last star falling  
As that prison ship sailed out against the sky  
Sure she'll wait and hope and pray  
For her love in Botany Bay  
It's so lonely round the fields of Athenry.

Chorus

## **FORTY SHADES OF GREEN**

Johnny Cash

I close my eyes and picture  
The emerald of the sea,  
From the fishing boats at Dingle  
Through the shores of Donaghadee.  
I miss the river Shannon,  
And the folks at Skibbereen,  
The moorlands and the midlands,  
With their forty shades of green.

But most of all I miss a girl  
 In Tipperary town.  
 But most of all I miss her lips  
 As soft as eiderdown.

Again I want to see and do  
 The things we've done and seen.  
 Where the breeze is sweet as shalimar,  
 And there's forty shades of green.  
 I wish that I could spend an hour  
 At Dublin's churning surf,  
 I'd love to watch the father  
 Drain the bogs and spade the turf.  
 To see again the thatching  
 Of the struggle women glean,  
 I'd walk from Cork to Nenagh to see  
 The forty shades of green.

But most of all I miss a girl  
 In Tipperary town.  
 But most of all I miss her lips  
 As soft as eiderdown.

Again I want to see and do  
 The things we've done and seen  
 Where the breeze is sweet as shalimar  
 And there's forty shades of green.  
 Where the breeze is sweet as shalimar,  
 And there's forty shades of green.

**GIANT LAND**

Roger Whittaker

I was born Liam Raferty O' Ryan,  
In the year of 1833,  
The last of nine,  
My mother gave her laugh to  
Especially me.

When I was twelve the sickness came to Ireland,  
And all the land once green  
Turned dark and brown.  
I lost my Ma and all my darling sisters,  
Leaving me and Shawn and Pa  
To run the farm.

So on and on the sickness seemed to linger,  
Killing half the people in its stride.  
Then even Pa, who seemed to be immortal,  
Took sick and died.  
So I said "Shawn, we'll have to leave this island  
And find a land that's young and strong and free.  
I know of one where we could make our fortunes  
Across the sea."

So Shawn and me and several hundred others  
Took ship from Cork  
One cold November day,  
Leaving all that we had ever cared for,  
Merely deepening the sail behind the bay.  
We found that land

Where wonders never cease,  
 That giant land  
 Where at least a man can live in peace.  
 We found a home,  
 We found the strength to carry on,  
 But God forgive ungrateful us:  
 In my soul I'll always be  
 The son of an Irishman.

I was born John Kennedy O'Brien,  
 In the year of 1963.  
 I left my home in Boston, Massachusetts,  
 And crossed the sea  
 To find the stones  
 That marked the time in history  
 When all my kin took sick and passed away.  
 I came to find the place where Liam Raferty  
 Is buried deep beneath the soil  
 Behind the bay.  
 They found that land  
 Where wonders never cease,  
 A giant land  
 Where at least a man can live in peace.  
 They found a home,  
 They found the strength to carry on,  
 But God forgive the ungrateful lad:  
 In my soul I'll ever be  
 The son of a son of a son of a son  
 Of a son of an Irishman.

## KELLY OF KILLANN

P.J. McCall (A Ballad of 'Ninety-Eight')

What's the news? What's the news? O my bold Shelmalier,  
 With your long-barrelled gun of the sea?  
 Say what wind from the sun blows his messenger here  
 With a hymn of the dawn for the free?  
 'Goodly news, goodly news, do I bring you from Forth;  
 For the Boys march at morn from the South to the North,  
 Led by Kelly, the Boy from Killann

'Tell me who is that giant with gold curling hair –  
 He who rides at the head of your band?  
 Seven feet is his height, with some inches to spare,  
 And he looks like a king in command!' –  
 'Ah, my lads, that's the Pride of the Bold Shelmaliers,  
 'Mong our greatest of heroes, a Man!' –  
 Fling your beavers aloft and give three ringing cheers  
 For John Kelly, the Boy from Killann!'

Enniscorthy's in flames and old Wexford is won,  
 And the Barrow tomorrow we cross,  
 On a hill o'er the town we have planted a gun  
 That will batter the gateways of Ross!  
 All the Forth men and Bargy men march o'er the heath,  
 With brave Harvey to lead on the van;  
 But the foremost of all in the grim Gap of Death  
 Will be Kelly, the Boy from Killann.

But the gold sun of Freedom grew darkened at Ross,  
 And it set by the Slaney's red waves;  
 And poor Wexford, stript naked, hung high on a cross,  
 With her heart pierced by traitors and slaves!  
 Glory O! Glory O! to her brave sons who died  
 For the cause of long down-trodden man!  
 Gory O! to Mount Leinster's own darling and pride –  
 Dauntless Kelly, the Boy from Killann!

### KEVIN BARRY

Traditional

In Mountjoy, one Monday morning,  
 High upon the gallows tree,  
 Kevin Barry gave his young life  
 For the cause of liberty.  
 But a lad of eighteen summers,  
 Yet no one can deny,  
 As he walked to death that morning  
 He proudly held his head on high.

Just before he faced the hangman  
 In his dreary prison cell,  
 British soldiers tortured Barry  
 Just because he would not tell  
 The name of his brave companions,  
 And other things they wished to know  
 'Turn informer or we'll kill you!'  
 Kevin Barry answered 'No!'

Calmly standing to attention,  
 While he bade his last farewell  
 To his broken-hearted mother,  
 Whose sad grief no one can tell.  
 For the cause he proudly cherished  
 This sad parting had to be;  
 Then to death walked, softly smiling,  
 That old Ireland might be free.

Another martyr for old Ireland,  
 Another murder for the Crown,  
 Whose brutal laws may kill the Irish,  
 But can't keep their spirit down.  
 Lads like Barry are no cowards,  
 From the foe they will not fly;  
 Lads like Barry will free Ireland,  
 For her sake they'll live and die.

### THE LAST ROSE OF SUMMER

Thomas Moore

'Tis the last rose of summer left blooming alone;  
 All her lovely companions are faded and gone.  
 No flower of her kindred, no rosebud is neigh  
 To reflect back her blushes and give sigh for sigh.

I'll not leave thee, thou lone one! To pine on the stem  
 Since the lovely are sleeping, go sleep thou with them;

Thus kindly I scatter thy leaves o'er the bed  
Where thy mates of the garden lie scentless and dead.

So soon may I follow, when friendships decay  
And from love's shining circle the gems drop away  
When true hearts lie wither'd and fond ones are flown  
Oh! who would inhabit this bleak world alone?

### LOUGH SHEELIN SIDE

Farewell old Ireland, a long farewell  
My ship is ready no time can tell.  
For I must go for the ocean wide  
From my cottage home by Lough Sheelin side.

It was at the dance in the village green  
I met young Eileen my own cailin  
I took young Eileen my fond young bride  
To my cottage home by Lough Sheelin side.

But our good dreams were too good to last  
The landlord came our home to blast  
And he no mercy on us did show  
As he turned us out in the blinding snow.

Will no one open to us a door  
In case that vengeance on them might fall  
'Twas there she fainted 'twas there she died  
As the snow fell fast by Lough Sheelin side.

They dug her grave in the churchyard low  
 It was in the spring time when the daisies grow  
 Sad tears were shed for my fond young bride  
 Who's sleeping now by Lough Sheelin side.

Farewell old Ireland and Eileen too  
 My ship is ready I bid adieu  
 For I must leave for the ocean wide  
 From my true love's grave by Lough Sheelin side.

### MEMORY OF THE DEAD

John Kells Ingram, LL.D.

Who fears to speak of Ninety-Eight?  
 Who blushes at the name?  
 When cowards mock the patriot's fate,  
 Who hangs his head for shame?  
 He's all a knave or half a slave  
 Who slights his country thus:  
 But true men, like you men,  
 Will fill your glass with us.

We drink the memory of the brave  
 The faithful and the few –  
 Some lie far off beyond the wave,  
 Some sleep in Ireland, too;  
 All, all are gone – but still lives on  
 The fame of those who died;

All true men, like you men,  
 Remember them with pride.  
 Some on the shores of distant lands  
 Their weary hearts have laid,  
 And by the stranger's heedless hands  
 Their lonely graves were made;  
 But, though their clay be far away,  
 Beyond the Atlantic foam,  
 In true men, like you men,  
 Their spirit's still at home.

The dust of some is Irish earth;  
 Among their own they rest;  
 And the same land that gave them birth  
 Has caught them to her breast;  
 And we will pray that from their clay  
 Full many a race may start  
 Of true men, like you men,  
 To act as brave a part.

They rose in dark and evil days  
 To right their native land;  
 They kindled here a living blaze  
 That nothing shall withstand;  
 Alas! That Might can vanquish Right –  
 They fell and passed away;  
 But true men, like you, men,  
 Are plenty here today.

Then here's their memory – may it be  
 For us a guiding light,  
 To cheer our strife for liberty,  
 And teach us to unite!  
 Through good and ill, be Ireland's still,  
 Though sad as theirs your fate;  
 And true men, be you men,  
 Like those of Ninety-Eight.

### THE MEN OF THE WEST

William Rooney

(Balada escrita para o *Shamrock* pelo co-fundador (junto com Arthur Griffiñh) do *United Irishmen*)

While ye honour in song and in story the names of the patriot men,  
 Whose valour has covered with glory full many a mountain and glen,  
 Forget not the boys of the heather, who marshalled their bravest and best,  
 When Eire was broken in Wexford, and looked for revenge to the West!

Chorus:

I give you 'The gallant old West,' boys,  
 Where rallied our bravest and best  
 When Ireland was broken and bleeding,  
 Hurrah for the men of the West!

The hilltops with glory were flowing, 'twas the eve of a bright harvest day,  
 When the ships we'd been wearily waiting sailed into Killala's broad bay,  
 And over the hills went the slogan, to waken in every breast  
 The fire that has never been quenched, boys, among the true hearts of the West.

## Chorus

Killala was ours ere the midnight, and high over Ballina town,  
 Our banners in triumph were waving before the next sun had gone down;  
 We gathered to speed and good work, boys, the true men anear and afar;  
 And history can tell how we routed the redcoats through old Castlebar,

## Chorus

And pledge me 'The stout sons of France,' boys, bold Humbert and all his brave men,  
 Whose tramp, like the trumpet of battle, brought hope to the drooping again.  
 Since Eire has caught to her bosom on may a mountain and hill  
 The gallants who fell so they're here, boys, to cheer us to Victory still.

## Chorus

Though all the bright dreamings we cherished went down in disaster and woe,  
 The spirit of old still is with us that never would bend to the foe;  
 And Connacht is ready whenever the loud rolling tuck of the drum  
 Rings out to awaken the echoes and tell us the morning has come.

So here's to 'The gallant old West,' boys,  
 Where rallied her bravest and best,  
 When Ireland was broken and bleeding,  
 Hurrah, boys! Hurrah for the West!

## THE MOUNTAINS OF MOURNE

Music: The Rev. Dr. Houston Collisson

Oh Mary this London's a wonderful sight,  
 With people here working by day and by night.  
 They don't sow potatoes nor barley nor wheat,  
 But there's gangs of them digging for gold on the streets.  
 At least when I axed them that's what I was told,  
 So I just took a hand at this digging for gold.  
 But for all that I found there I might as well be  
 Where the Mountains of Mourne sweep down to the sea.

I believe that when writin' a wish you expressed  
 As to how the fine ladies in London were dressed.  
 Well, if you believe me, when asked to a ball,  
 Faith, they don't wear a top to their dresses at all.  
 Oh, I've seen them myself and you could not in truth  
 Say if they were bound for a ball or a bath,  
 Don't be startin' them fashions now, Mary Macree,  
 Where the Mountains of Mourne sweep down to the sea.

I've seen England's king from the top of a bus,  
 I've never known him, tho' he means to know us.  
 And tho' by the Saxon we once were oppressed,  
 Still I cheered, God forgive me, I cheered with the rest.  
 And now that he's visited Erin's green shore,  
 We'll be much better friends then we've been heretofore.  
 When we've got all we want we're as quiet as can be,  
 Where the Mountains of Mourne sweep down to the sea.

You remember young Peter O'Loughlin of course,  
 Well, now he is here at the head of the Force.  
 I met him today, I was crossing the Strand,  
 And he stopped the whole street with one wave of his hand.  
 And there we stood talkin' of days that are gone,  
 While the whole population of London looked on.  
 But for all these great powers he's wishful, like me,  
 To be back where the dark Mourne sweeps down to the sea.

### OFT IN THE STILLY NIGHT

Thomas Moore

Oft, in the stilly night,  
     Ere Slumber's chain has bound me,  
 Fond Memory brings the light  
     Of other days around me;  
     The smiles, the tears,  
     Of boyhood years,  
 The words of love then spoken;  
     The eyes that shone,  
     Now dimm'd and gone,  
 The cheerful hearts now broken!

Thus, in the stilly night,  
     Ere Slumber's chain hath bound me,  
 Sad Memory brings the light  
     Of other days around me.

When I remember all  
 The friends, so link'd together,  
 I've seen all around me fall,  
 Like leaves in wintry weather;  
 I feel like one  
 Who treads alone  
 Some banquet-hall deserted,  
 Whose lights are fled,  
 Whose garlands dead,  
 And all but he departed!...

### THE RISING OF THE MOON

Traditional

'Oh! Then tell me, Sean O'Farrell, tell me why you hurry so?'  
 'Hush, a bhuachail, hush and listen,' and his cheeks were all aglow.  
 'I bear orders from the Captain, get you ready quick and soon,  
 For the pikes must be together at the rising of the moon.'

'Oh! Then tell me, Sean O'Farrel, where the gathering is to be?'  
 'In the old spot by the river, right well known to you and me.  
 One word more – for signal token – whistle up the marching tune,  
 With your pike upon your shoulder, by the rising of the moon.'

Out from many a mudwall cabin eyes were watching through the night,  
 Many a manly breast was throbbing for the blessed warning light,  
 Murmurs passed along the valley like the banshee's lonely croon,  
 And a thousand blades were flashing at the rising of the moon.

There beside the singing river that dark mass of men were seen,  
 Far above the shining weapons hung their own immortal green,  
 ‘Death to every foe and traitor! Forward! Strike the marching tune,  
 And, hurrah, my boys, for freedom! ‘tis the rising of the moon.’

Well they fought for poor old Ireland and full bitter was their fate –  
 Oh! What glorious pride and sorrow fills the name of Ninety-Eight –  
 Yet, thank God, while hearts are beating in manhood’s burning noon  
 We will follow in their footsteps at the rising of the moon!

### TIPPING IT UP TO NANCY

Chorus

Oh there’s been a woman in our town,  
 A woman you ought know well,  
 She dearly loved her husband and another man twice as well.  
 With me right Finnickin-eer-i-o,  
 Me tip Finnick a wall,  
 With me right Finnickin-eer-i-o,  
 We’re tipping it up to Nancy.

She went down to the chemist shop some remedies for to buy,  
 ‘Have you anything in your chemist shop to make me old man blind?’

Chorus

‘Give him eggs and marrowbones and make him suck them all,  
 Before he has the last one sucked, he won’t see you at all.’

Chorus

She gave him eggs and marrowbones and made him suck them all,  
Before he had the last one sucked, he couldn't see her at all.

Chorus

'If in this world I cannot see, here I cannot stay.  
I'd rather go and drown myself,' 'Come on,' says she, 'and I'll show you the way'.

Chorus

She led him to the river, she led him to the brim,  
But sly enough of Martin, it was him that shoved her in.

Chorus

She swam through the river, she swam through the brine,  
'Oh, Martin, dear Martin don't leave me behind',  
'Yerra shut up outa that ye silly aul fool, ye know poor Martin is blind'.

Chorus

There's nine in me family and none of them is my own,  
I wish that each and every man would come and claim his own.

Chorus

**THE WEARING OF THE GREEN**

Traditional

O paddy dear, an' did ye hear the news that's going round?  
The shamrock is by law forbid to grow on Irish ground!  
No more Saint Patrick's Day we'll keep, his colour can't be seen,  
For there's a cruel law against the wearing of the Green!  
I met with Napper Tandy, and he took me by the hand,  
And he said, 'How's poor old Ireland, and how does she stand?'  
She's the most distressful country that ever yet was seen,  
For they're hangin' men an' women there for the wearing of the Green.

And if the colour we must wear is England's cruel Red,  
Let it remind us of the blood that Ireland has shed;  
Then pull the shamrock from your hat, and throw it on the sod,  
And never fear, 'twill take root there, tho' under foot 'tis trod!!  
When the law can stop the blades of grass from growing as they grow,  
And when the leaves in summer-time their colour dare not show,  
Then I will change the colour too, I wear on my caubeen,  
But 'till that day, please God, I'll stick to wearing o' the Green.