



A COR E A FORMA DA LITERATURA RUSSA NA IRLANDA: REFRAÇÕES

MUNIRA H. MUTRAN



fflch

FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



A COR E A FORMA DA LITERATURA
RUSSA NA IRLANDA: REFRAÇÕES



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: *Vahan Agopyan*

Vice-Reitor: *Antonio Carlos Hernandes*



FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: *Paulo Martins*

Vice-Diretora: *Ana Paula Torres Megiani*

Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença *Creative Commons* indicada



Apoio científico



Rua do Lago, 717 – Cidade Universitária
05508-080 – São Paulo – SP – Brasil
Telefone: 11 3091-0458
E-mail: editorafflch@usp.br

DOI: 10.11606/9786587621548

A COR E A FORMA DA LITERATURA RUSSA NA IRLANDA: REFRAÇÕES

MUNIRA H. MUTRAN



São Paulo, 2021

Catálogo na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
Maria Imaculada da Conceição – CRB-8/6409

- M993 Mutran, Munira Hamud.
A cor e a forma da literatura russa na Irlanda [recurso eletrônico] :
refrações / Munira H. Mutran. -- São Paulo : FFLCH/USP , 2021.
2.382 Kb ; PDF.
- ISBN 978-65-87621-54-8
DOI 10.11606/9786587621548
1. Literatura irlandesa. 2. Literatura russa. 3. Literatura comparada.
I. Título.

CDD 828.99

Serviço Editoração e Distribuição

Coordenação editorial

M^a. Helena G. Rodrigues – MTb n. 28.840

Projeto de capa

Ana Luísa Mutran

Imagem da capa

Foto de Barry Ó Carroll

Projeto gráfico e diagramação

Vanessa Rodrigues de Macedo

Revisão

Eduardo Boheme Kumamoto

Para Marcello

Sumário

PREFÁCIO11

INTRODUÇÃO21

A PRESENÇA DO CONTO RUSSO NA IRLANDA

Memórias de um Caçador de Ivan Turguêniev:
um Modelo para George Moore 35

A Irlanda, uma Pequena Rússia:
O Campo Não Lavrado, de George Moore..... 53

“O Mistério Insondável do Sofrimento Humano”
nos Contos de Anton Tchekhov..... 73

Tchekhov e O’Faolain: A Mesma Busca.....91

A Solidão, Principal Tema do Conto Moderno 109

A Voz Solitária nos Contos de O’Connor.....123

O Voo da Imaginação: A Transformação de
“A Dama do Cachorrinho” para *The Yalta Game*.....133

ROMANCES RUSSOS NO PALCO IRLANDÊS

“Um Gesto de Adoração” por Turguêniev..... 143

Um Retrato do Jovem Niilista:
Pais e Filhos, de Ivan Turguêniev 151

Reescritura Transformadora:	
<i>Pais e Filhos</i> , de Turguêniev, por Brian Friel	159
Relações Familiares, de Novo:	
<i>The Golovlyov Family</i> , de Saltykov-Shchedrin	167
<i>Os Últimos Dias de uma Déspota Obstinada</i>	173
“História de uma Família”: <i>Delirium</i> , de Enda Walsh, baseado em <i>Os Irmãos Karamázovi</i> , de Dostoiévski	181
Uma Adaptação Irlandesa de <i>Ana Karênina</i> , de Tolstói.....	191
O Voo da Imaginação: <i>Ana Karênina</i> em Dublin.....	201

DO TEATRO PARA O TEATRO

O Teatro de Turguêniev, Tolstói e Tchekhov na Contemporaneidade	219
“A Alma do Outro é uma Floresta Escura”: <i>Um Mês no Campo</i> , de Ivan Turguêniev e de Brian Friel	223
<i>O Poder das Trevas</i> , peça de Tolstói, reescrita por John McGahern.....	239
Os Fios e o Novelo:	
As Quatro Grandes Peças de Tchekhov.....	251
<i>A Gaivota</i> Irlandesa	257
“Sombras Cinzentas Vagando ao Léu”: <i>Tio Vânia</i>	275
<i>Tio Vânia</i> no Espelho de Friel	283
<i>Tio Vânia</i> em 2020	291
“Uma Complexa Sinfonia de Emoções”: <i>As Três Irmãs</i>	295
<i>As Três Irmãs</i> no Palco Irlandês	307
Entre Dois Mundos, um Cerejal	317
<i>O Cerejal</i> no Século XXI	329

**O IMPACTO DO DIÁLOGO COM TCHEKHOV NA OBRA CRIATIVA
DE BRIAN FRIEL E MARINA CARR**

Uma Nova Vida para Duas das Personagens de Tchekhov.....339

Uma Nova Vida para Tchekhov349

EM BUSCA DE UMA SÍNTESE 361

REFERÊNCIAS371

Prefácio

Vias de criação de um texto russo na literatura irlandesa

O livro *A Cor e a Forma da Literatura Russa na Irlanda: Refrações*, de Munira H. Mutran, convida o leitor a mergulhar nos dois universos literários – o irlandês e o russo. À primeira vista, esses dois universos poderiam parecer bem distantes um do outro, mas, em verdade, como nos mostra a pesquisadora, eles se interligam, relacionam e comunicam com uma intensidade surpreendente. A autora analisa numerosos exemplos de adaptação e “domesticação” de textos literários russos na literatura irlandesa e, com seu olhar agudo, associando o rigor da pesquisa com fluidez e elegância de estilo, consegue criar um painel representativo amplo e multifacetado das “refrações” que acontecem no processo do diálogo dos escritores irlandeses com os russos. Talvez a palavra “refração” seja uma escolha mais poética para descrever todas as formas de intertextualidade que existem nesse diálogo. A própria autora explica a preferência por essa definição da seguinte maneira: “Minha escolha recaiu em ‘refração’ por ser definida como o desvio que sofrem os raios de luz, do calor ou do som ao passar de um meio para outro” (p. 21-22).

Segundo o semioticista russo Iúri Lotman, um contato dialógico deve sempre ser precedido por uma etapa de “interesse mútuo” e é possível afirmar que esse “interesse mútuo” se manifestou ainda no início do século XIX, quando na

Rússia começaram a traduzir e publicar obras do poeta irlandês Thomas Moore (1779–1852). Seus poemas ficaram tão conhecidos na Rússia que, em 1828, o poema “Aqueles sinos de noite”,¹ na tradução de Ivan Kozlov, inspirou a música de Aleksander Aliábiev e acabou se tornando uma das mais populares canções russas, interpretada até hoje. Talvez isso seja o primeiro exemplo de uma invisível ponte poética que se estabeleceu entre a Rússia e a Irlanda e que deu início à aproximação mútua. A intertextualidade aqui pode ser entendida como um encontro de consciências, de “vozes” e de posições semânticas, ou seja, como evento de diálogo do qual participam não apenas autores, mas também os leitores.

No campo de pesquisas russas de literatura comparada – o qual, por causa da minha origem e formação, conheço bem melhor do que os estudos do tema na Irlanda e no Brasil –, os paralelos entre Irlanda e Rússia são bastante comuns. Como também são comuns as comparações entre mentalidades nacionais de dois povos. Tanto os russos como os irlandeses têm forte conexão com a história nacional, estão ligados com o seu passado e ambos têm uma relação específica – bastante forte – com a literatura que é tratada nesses países com muito respeito e seriedade, como se fosse algo a mais do que apenas “ficção”. O papel da literatura em geral é grande na formação da autoconsciência nacional, mas na Rússia e na Irlanda ele se manifestou com força especial e, sendo um fator relevante de formação da opinião pública, conseguiu representar um dos importantes eixos da identidade nacional. Podemos dizer que uma característica em comum dos dois povos é que eles são “literaturacêntricos”. E não é à toa que tanto a Rússia quanto a

1 O poema de Thomas Moore “Those evening bells”, com um subtítulo “Air: The Bells of St. Petersburg”, faz parte da coletânea “Russian Airs”.

Irlanda têm tantos escritores ganhadores do Prêmio Nobel: I. Búnin, B. Pasternak, M. Chólokhov, A. Soljenítsin, I. Bródski, S. Aleksíevitch, na Rússia, e W.B. Yeats, G.B. Shaw, S. Beckett e S. Heaney, na Irlanda.

E há ainda mais traços parecidos entre as literaturas russa e irlandesa; por exemplo, os escritores de ambos os povos passam por dificuldades semelhantes tentando expressar sua identidade irlandesa ou russa e, ao mesmo tempo, não limitar seus horizontes culturais, buscando os caminhos para conciliar o nacional e o específico com o desejo de “cidadania mundial”. Como, por exemplo, nesta observação de Sean O’Faolain (1900–1991) sobre Anton Tchekhov (1860–1904) citada por Munira Mutran: “Foi russo em sua obra, mas nunca um regionalista no pensamento. Pode-se encontrar traços de sua vida em Taganrog, em Melikhovo, em Sacalina, na Ucrânia – um escritor não inventa a vida! – mas as coisas que eram fundamentais em sua atitude perante a vida e seu evangelho da normalidade eram tão amplas quanto o universo” (p. 95).

Em uma entrevista, o dramaturgo e último Nobel irlandês, Seamus Heaney, fez uma observação interessante sobre as semelhanças entre os dois povos e suas literaturas: “Há uma espécie de proximidade entre o povo irlandês e o russo, algo que eles compartilham com os espanhóis. Há uma visão mais elegíaca e trágica da vida; eles são menos humanistas; eles confiam menos na perfeição. Eles são mais íntimos, amiúde; a nota de intimidade está presente em sua literatura.”² Sobre semelhanças entre Irlanda e Rússia, pensou também o autor do

2 “There’s a kind of closeness between the Irish crowd and the Russian, something they share with the Spanish. There’s a more elegiac and tragic view of life; they’re less humanist; they’re less trusting in perfectibility. They’re more intimate often; the note of intimacy is there in their literature”. In: Heaney, S.; Kinahan, F. An Interview with Seamus Heaney. *Critical Inquiry*, vol. 8, n. 3 (Spring, 1982), p. 409.

famoso *Ulisses*, James Joyce: na correspondência com o irmão Stanislaus, os dois frequentemente refletiam sobre o “atraso” e a “posição marginal” da Rússia e da Irlanda, ou seja, a posição periférica em relação ao centro da civilização europeia, uma vez que a Rússia está localizada na fronteira leste da Europa, assim como a Irlanda está no oeste.³

O material de pesquisa apresentado por Munira Mutran neste livro é muito abrangente: desde o diálogo com Ivan Turguêniev (1818–1883) iniciado ainda em 1903 por George Moore (1852–1933) na sua coleção de contos *O campo não lavrado* (*The Untilled Field*) até 2020, quando foi encenada uma “nova adaptação” da peça de Tchekhov, *Tio Vânia*, feita pelo conhecido dramaturgo irlandês, Conor McPherson. É possível definir o enfoque de análise do livro como estudo do “texto russo” – se usarmos o conceito de texto de cultura introduzido pelo semiótico Lúri Lotman – que tem sido criado na literatura irlandesa durante o último século e que é associado a uma infinidade de textos e contextos russos que se cruzam uns com os outros. A literatura clássica russa vira um dos principais eixos no universo literário irlandês, integrando-se a ele por meio de diversos métodos intertextuais: alusões, reminiscências, citações, adaptações e versões inspiradas em grandes obras da literatura russa.

Contudo, é importante ressaltar que a imposição das realidades de um país sobre a realidade e a cultura de outro ocorre não só e nem tanto com o objetivo de enfatizar sua semelhança, mas com o intuito de se compreender e de se identificar nessa comparação e nesse diálogo com o outro. As releituras revelam muito bem aquilo que Mikhail Bakhtin chamou de “inconclusibilidade”, ou seja, trata-se da ideia de

3 Cornwell, N. *James Joyce and the Russians*. Basingstoke: Macmillan, 1992, p. 39.

Bakhtin de que o texto clássico sempre está aberto ao diálogo e às inúmeras possibilidades de interpretação.

A primeira contribuição na criação do “texto russo” na literatura irlandesa deve-se ao já mencionado George Moore. Moore passou pela significativa e multifacetada influência de Ivan Turguêniev, que é analisada no primeiro capítulo do livro, intitulado, “*Memórias de um Caçador de Ivan Turguêniev: um Modelo para George Moore*”. Talvez Turguêniev não seja o mais importante entre os clássicos russos da época de ouro, mas ele, o assim chamado “ocidentalista”, foi o primeiro escritor a abrir um mundo russo aos leitores europeus e, por isso, é bastante compreensível a razão pela qual *Memórias de um caçador* chegou a ser a primeira “apropriação russa” da literatura irlandesa. E, ainda por cima, há um outro motivo que não é menos importante: a obra de Turguêniev refletiu, de uma maneira artística e brilhante, um fator social e histórico que era comum aos dois países, com suas tradições muito mais conservadoras e patriarcais do que no centro da Europa, em especial no que dizia respeito à classe camponesa e aos proprietários de terra, principais personagens em foco tanto na obra de Turguêniev quanto de Moore. O próprio Moore chegou a ponderar sobre semelhanças entre a Irlanda e a Rússia da seguinte maneira: “Talvez a Irlanda seja uma pequena Rússia na qual, para chegar em casa, o mais longo caminho é sempre o mais curto, e os meios mais importantes que os fins” (p. 38-39).

No foco do livro – preciso e definido com muita exatidão – estão as análises intertextuais das obras dos principais autores russos do século XIX: “O Capote”, de N. Gogol, *Pais e filhos* e *Um mês no campo*, de I. Turguêniev, *Senhores Golovliov*, de M. Saltikov-Schedrin, *Os irmãos Karamázov*, de F. Dostoévski, *Anna Karênina* e *O poder das trevas*, de L. Tolstói e “A dama do cachorrinho” e as principais peças de A. Tchekhov. E o que

chama a atenção na análise de Munira Mutran é que esse último vira realmente a essencial fonte de inspiração para diversos escritores irlandeses. Frank O'Connor (1903–1966) ou Sean O'Faolain (1900–1991) não só seguiram formas da narrativa tchekhoviana, mas também viram em suas obras várias semelhanças com a realidade irlandesa: casas isoladas, cidades monótonas, homens e mulheres indecisos e a consciência da impossibilidade de qualquer mudança social ou política para o melhor. É surpreendente descobrir como os escritores irlandeses conseguiram aprender com Tchekhov o jeito de retratar sua própria vida irlandesa tanto no conteúdo quanto, principalmente, na forma. Não é por acaso que W.B. Yeats disse “o que Tchekhov tinha feito pela Rússia, O'Connor estava fazendo pela Irlanda” (p. 110).

Sabe-se muito bem quão importantes e decisivos foram os descobrimentos tchekhovianos na forma do conto e do drama para a definição das principais linguagens literárias do século XX. Embora a autora não fale, no seu livro, de James Joyce (1882–1941), há muitos estudos comparados sobre a ressonância entre as histórias do ciclo de *Dubliners* (1914) e os contos de Tchekhov. Igual a Tchekhov, Joyce muda o foco da descrição de acontecimentos externos para a análise de seu impacto na alma humana e, como seu olhar está direcionado para o mundo interior das personagens, Joyce recusa a trama tradicional e elabora o “enredo interno” para concentrar sua atenção na criação de um determinado estado de espírito ou atmosfera (uma característica tchekhoviana tão típica!) que chega a revelar o universal e o eterno no banal e cotidiano.

Entre os escritores irlandeses que se inspiraram nas fontes russas, Brian Friel (1929–2015) foi o mais dedicado leitor e “apropriador” dos clássicos russos: escreveu uma adaptação para o palco de *Pais e filhos* e refez *Um mês no campo*, de

Turguêniev, à sua maneira. Em uma de suas peças, usando os motivos de Dostoiévski e o mesmo de Turguêniev, ele descreveu a montagem de *O Inspetor Geral*, em que um dos papéis foi desempenhado pelo próprio Gogol. Contudo, foi com Tchekhov que Brian Friel manteve o diálogo mais intenso e multifacetado durante os últimos trinta anos de sua vida. E não é por acaso que muitos se referem a Friel como um “Tchekhov irlandês”. A influência tchekhoviana na poética dramática de Friel se manifesta de diferentes maneiras e, nas suas peças originais, encontramos assimilações pelo autor irlandês dos importantes princípios estruturais e composicionais do drama de Tchekhov.

Brian Friel é bem conhecido na Rússia, porém nem tanto por causa de suas interligações com a literatura russa. Para os russos, ele é principalmente um dramaturgo original irlandês, autor de brilhantes peças – sim, o público russo sente nelas a influência tchekhoviana, mas quem dos autores dramáticos do século XX conseguiu escapar dessa influência? – que foram encenadas por dois importantíssimos encenadores russos. Trata-se do drama *Molly Sweeney* (1994), encenado por Lev Dódin no Teatro Dramático Mály, em São Petersburgo e *Danças para o Festival da Colheita* (*Dancing at Lughnasa*, 1990), que fez sucesso na montagem de Piotr Fomenko em Moscou.

Mesmo assim, Brian Friel escreveu suas próprias versões de *Três irmãs* (1981) – Munira Mutran dedica um excelente capítulo à sua análise, “Uma Complexa Sinfonia de Emoções: As *Três Irmãs*” –, de *Tio Vânia* (1998) e do vaudeville *O urso* (2001), bem como as peças *The Yalta Game* (2001), baseada na novela de Tchekhov, “A dama do cachorrinho”. E, por último, Friel escreveu o texto dramático *Afterplay* (2002), que é um tipo de *sequel* original e provocante de dois dramas de Tchekhov – *Tio Vânia* e *Três irmãs*. O dramaturgo irlandês imaginou um possível encontro de Sônia (*Tio Vânia*) com Andrei (*Três irmãs*) em um

pequeno café de terceira categoria, perto da estação ferroviária na Moscou soviética no início da década de 1920. Durante uma conversa entre duas pessoas de meia-idade (passaram-se cerca de 20 anos desde que nos despedimos dessas personagens nas peças de Tchekhov), muito daquilo que aconteceu em suas vidas é revelado. Assim, aos poucos sabemos que Andrei, que bebeu por muito tempo depois que sua esposa Natacha o abandonou por causa de Protopópov, agora perambula sem rumo pelas ruas de Moscou e visita seu filho Bóbik em uma prisão bolchevique. Sônia, nem sempre sóbria, continua solteirona e se sente completamente sozinha após a morte de tio Vânia. Às vezes, Friel introduz os fatos da biografia do próprio Tchekhov: Andrei, por exemplo, viveu por muito tempo em Taganrog, cidade natal de Tchekhov, e o Dr. Astrov, também igual a Tchekhov, visitou a ilha Sacalina. Mas nem as esperanças e ilusões de vidas perdidas, nem a mudança na ordem social, os impedem de estar abertos a novas experiências e reviravoltas do destino. Andrei e Sônia parecem entender a necessidade de fé e, às vezes, a necessidade de um gole de vodca que, juntos, podem ajudá-los a sobreviver na “tundra sem fim” da solidão e da angústia. A peça de Friel ressoa dolorosamente o tema predileto tanto de Tchekhov quanto de seu conterrâneo Beckett: a esperança pela felicidade e a expectativa de uma vida real e verdadeira.

Em 2002, Brian Friel uniu três peças – *The Yalta Game*, *The Bear* e *Afterplay* – numa coletânea, e ficou evidente que esses textos dramáticos são unidos pelo tema do amor e da solidão, apresentando suas facetas diferentes. Se em *The Yalta Game* o amor é interpretado como uma força transformadora espiritual e moral, em *The Bear*, esse sentimento aparece como uma salvação da desesperança da vida, enquanto em *Afterplay* o expectador é exposto à variação mais dramática de uma história

de amor – a impossibilidade da felicidade humana genuína no mundo vencido pelo poder do materialismo e vulgaridade.

No momento da releitura do texto clássico ou do diálogo com o texto clássico, encontram-se a tradição e a atualidade que sempre se projeta para o futuro. Como se sabe, o texto clássico que “preserve a atividade cultural” sempre se distingue pela complexa dualidade dentro de sua estrutura. Por um lado, os textos clássicos contêm sempre aquilo que permanece fixo e, nesse sentido, apresentam certo tipo de invariantes que funcionam como os mecanismos de unidade da história cultural. É essa constância que possibilita às obras clássicas serem um fator que restabelece a conexão das épocas, ou seja, cria uma invisível ponte cultural que proporciona sensação de continuidade, permitindo encontrar uma posição em uma realidade em mudança e restaurar a integridade perdida de percepção de mundo e de si mesmo. Pode-se afirmar que os textos clássicos representam um *continuum* vivo da cultura universal.

Por outro lado, nos textos clássicos sempre há um constituinte mutável que se desenvolve, como a própria vida, recebendo novas conotações e significados definidos pelo contexto. No momento da releitura do texto clássico, acontece a atualização de certo tipo de seus sentidos ou, se usarmos a definição de Mikhail Bakhtin, “reacentuação” das potencialidades já existentes em imagem artística de autor cuja intencionalidade direta pode ser fortalecida e aprofundada ou não. Segundo Bakhtin, o significado do processo de reacentuação é enorme.

“Cada época reacentua a seu modo as obras de um passado recente. A vida histórica das obras clássicas é, em suma, um processo ininterrupto de sua reacentuação socioideológica. Graças às possibilidades intencionais nelas incluídas, elas, em

cada época, são capazes de revelar sobre o seu novo fundo dialógico os momentos semânticos sempre novos; a sua composição semântica literalmente continua a crescer, a se recriar.”⁴ Assim sendo, esse processo do diálogo dos escritores irlandeses com as obras clássicas russas vira um fator relevante para os dois participantes do diálogo.

Elena Vássina

Elena Vássina, pesquisadora e ensaísta russa, formada na Faculdade de Letras da Universidade Estatal de Moscou Lomonósov (MGU). Possui mestrado em Literatura Comparada pela Universidade Estatal de Moscou, doutorado em História e Teoria de Arte e pós-doutorado em Teoria e Semiótica de Cultura e Literatura pelo Instituto Estatal de Pesquisa da Arte (Rússia). Atualmente, é docente nos cursos de graduação e pós-graduação da FFLCH-USP, participando nos projetos de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Literaturas Estrangeiras e Tradução.

4 Bakhtin, M. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP-HUCITEC, 5 ed., 2002, p. 209.

Introdução

George Moore, romancista irlandês, reflete sobre o processo criativo observando que “chegamos ao mundo com nada de nosso, a não ser a capacidade de adquirir ideias. Não podemos inventar ideias; só podemos acumular aquelas em circulação desde o começo do mundo e conferir-lhes a cor e a forma de nosso tempo” (1898, 178). Dar a uma obra a cor e a forma de uma época descreve, de maneira sucinta, o processo de assimilação que Moore crê ser inevitável e que é próprio, segundo ele, dos gênios.

Ao pensar em um título que busca definir e discutir a tendência do teatro irlandês contemporâneo de retomar contos, peças e romances russos e de dar-lhes a cor e a forma dos dias de hoje, várias palavras me ocorreram: reflexo, reverberação, ressonância e refração. Em “reflexo”, predomina o efeito de imagem ou luz refletida, uma reprodução ou imitação; em “reverberação”, predomina o prolongamento de som, com efeito de eco, e de luz; a “ressonância”, palavra também ligada ao som, causa repercussão em outros corpos que entram em vibração num processo mais dinâmico e diferente do reflexo, do eco ou da reprodução. Minha escolha recaiu em “refração” por ser definida como o desvio que sofrem os raios de luz, do calor

ou do som ao passar de um meio para outro. Assim, a primeira parte do título contempla o assunto do livro, e a segunda, os diferentes tipos de desvios que poderão ocorrer nos trajetos de lugar e tempo para outros lugares e outros tempos.

Meu interesse pela questão da intertextualidade provém de um projeto sobre a reescritura da *Odisseia*, de Homero, por James Joyce, no *Ulisses* (1922), para o CNPq, que me levou a outros projetos sobre relações intertextuais. Durante a pesquisa já realizada, cujos resultados parciais foram divulgados em artigos e capítulos de livros, em apresentações em congressos, em orientações e disciplinas de pós-graduação, percebi que o teatro irlandês hoje estabelece inúmeros diálogos com outras tradições. Refiro-me, inicialmente, à herança de mitos e sagas medievais como o “Cuchulain Cycle”, no qual W.B. Yeats se inspirou para escrever algumas de suas peças com a intenção de mostrar aos seus conterrâneos um passado heroico a contrastar com a época em que viviam, considerada pelo poeta como estéril e prosaica.

Outro exemplo é o diálogo que se estabeleceu com a mais famosa das lendas irlandesas, a tragédia de Deirdre, reescrita por Æ (George Russell) em *Deirdre* (1902); por Yeats, em *Deirdre* (1906); por J.M. Synge, com *Deirdre of the Sorrows* (1910) e, mais recentemente, por Vincent Woods, em *A Cry From Heaven* (2005).

Um segundo encontro a ser destacado é aquele entre escritores da Irlanda e a tradição europeia – francesa, espanhola, escandinava e russa. Em sua única peça, *Exiles* (1918), James Joyce já havia demonstrado profunda afinidade com a obra de Ibsen. Também Bernard Shaw transpôs para suas peças e crítica, como em seu conhecido ensaio “A Quintessência do Ibsenismo”, características da obra do autor norueguês. Atualmente, a prática de retomar os clássicos europeus pode

ser vista em *The School for Wives: After Molière* (1986), de Derek Mahon; *Blood Wedding, by Lorca* (1996), de Brendan Kennelly; *Ghosts: After Ibsen* (2002), de Kilroy; *The Lady from the Sea – a new version, after Henrik Ibsen* (2002), de Frank McGuinness e inúmeras transposições da literatura russa.

Quais seriam as causas dos empréstimos e transposições? Em comemoração aos quarenta anos de publicação, a *Irish University Review* dedicou um número a Frank McGuinness e ele mesmo fala, ali, sobre sua dramaturgia e levanta a questão da reescritura, comentando, talvez esclarecendo, uma das razões de sua frequência:

Desde 1987 procurei insistentemente os autores-chave do palco europeu – Ibsen, em especial, mas também Lorca, Tchekhov, Sófocles, Brecht, Strindberg – para saciar minha fome por vozes e visões que ajudam a colocar em perspectiva nossa desunião nacional, do norte e do sul, Católicos e Protestantes. As fórmulas dos termos de nosso debate precisavam ser revitalizadas pela torrente de sangue do terror e das ameaças encontradas na teoria e na prática de dramaturgos que não pertencessem ao nosso território. (MCGUINNESS, 2010, 2 e 3)¹

Na rede de tradições sendo reescritas na Irlanda, destaca-se a literatura russa, seja na ficção das primeiras décadas do século XX ou no teatro contemporâneo. “Ireland in Translation” foi o tema da “International Review of Irish Culture”, para a qual contribuí com “Irish Writers and Russian Literature: Translation and Adaptation as Forms of Privileged Conversation with Authors” (2007, 146–160). Nesse ensaio, discuto os dois momentos da presença russa na Irlanda, demonstrando que

1 As traduções aqui e em todo o livro são da autora, salvo em indicação no próprio texto ou na bibliografia.

a obra ficcional de Sean O’Faolain, Frank O’Connor e George Moore, os primeiros escritores a sugerir paralelismos entre a Rússia e seu país, reflete aspectos da obra de Tchekhov e Turguêniev.² Não me passou despercebido, no entanto, o grande número de peças contemporâneas que têm no subtítulo as palavras “translation”, “version”, “after” e “adaptation”, usadas em diferentes formas de recriações e com diferentes efeitos e finalidades. A característica principal da produção da primeira metade do século XX – uma homenagem aos clássicos russos aliada a uma difusa intertextualidade – foi substituída nas peças contemporâneas pela consciência do papel da literatura russa na revelação das questões irlandesas, mas por meio de um olhar oblíquo. Uma peça como *Tio Vânia*, de Tchekhov, oferece inúmeras possibilidades de recriação em diferentes tempos. Nesse sentido, tentei determinar as diferenças de tratamento e atitude em relação ao texto inicial, verificar o resultado das continuidades e rupturas a partir dele e, por fim, perseguir a hipótese de que só os grandes autores criativos são capazes de conhecer algo novo no encontro com a tradição, para compreender os diferentes processos intertextuais. Voltar ao testemunho de Frank Mc Guinness é preciso:

Desejo deixar claro que as versões não são absolutamente barreiras para obras originais e criativas... tenho pouca simpatia pela opinião de que o mergulho na imaginação do outro restringe ou mesmo destrói a criatividade. Nunca defendi a pureza e rejeitaria o fanatismo pela castidade [...] preciso embeber com paixão as peças com as quais resolvi trabalhar e então, nada que deve surgir em minha obra será igual, depois desses íntimos encontros. (MCGUINNESS, 2010, 6)

2 Há grande variedade de grafias dos nomes dos autores em português. Para este trabalho, serão usadas as formas “Tchekhov” e “Turguêniev”.

A primeira parte do livro concentra-se no surgimento do moderno conto irlandês e em que medida ele tem dívidas para com Tchekhov, Turguêniev e Gógol “sombras que pairam sobre nós” como se expressou Sean O’Faolain, e que “nos proporcionam compreensão sobre a natureza humana” (O’FAOLAIN, 1948, 39).

Frank O’Connor observa que a singularidade do livro de contos publicados por George Moore em 1903 deve-se ao fato de que o autor foi buscar seu modelo na literatura russa. O próprio Moore declarou várias vezes que sua inspiração para *The Untilled Field* tem origem em *Tales of a Sportsman* (1852) de Turguêniev; mas o cenário dos contos é a Irlanda rural e os arredores de Dublin em 1880. Esses dados sugerem as perguntas: de quais narrativas ou elementos narrativos o contista irlandês se apropriou? Que efeitos desejava obter? A atmosfera triste, de solidão, pobreza e desespero nos contos de Tchekhov define a Irlanda para Moore? Quais eram as semelhanças históricas, sociais e políticas entre Rússia e Irlanda?

As refrações da literatura russa na Irlanda se devem, provavelmente, às analogias entre as histórias dos dois países e aos elementos que Górkki vislumbrou nos contos de Tchekhov (GÓRKI, [19--], 8): “Ele soube descobrir no oceano embaciado da mediocridade o que há de tragicamente sombrio sob uma aparência risonha”.

O humor que esconde a tristeza é uma das marcas registradas dos contos de O’Faolain e O’Connor, mas certamente há em suas narrativas outros elementos da ficção russa como a temática e a cosmovisão. Frank O’Connor, assim como O’Faolain, foi profundamente afetado por sua leitura de autores russos. Considerava *A Sportsman Sketches* o melhor livro de contos jamais escrito. Na introdução de *The Lonely Voice*, refere-se à frase de um escritor russo (geralmente atribuída a Dostoiévski) “Todos nós saímos de ‘O Capote’ de Gógol”, pois o moderno

conto retrata o homem marginalizado de maneira tragicômica, mostrando intensa consciência da solidão humana. Partindo dessas ideias, O'Connor vê na ficção curta o predomínio de uma “população submersa” de “vozes solitárias”.

Na segunda parte deste volume, discuto apropriações específicas do romance russo por escritores irlandeses. O exemplo mais conhecido é *A Nest of Simple Folk* (1933) de O'Faolain cujo título é um desvio de “gentle” para “simple” de *A Nest of Gentle Folk* (1858) de Turguêniev, substituição que determina mudanças de tratamento e atitude. Outras narrativas foram reescritas, mas não como romances – transformaram-se em peças como *Delirium* (2008), de Enda Walsh, baseada em *Os Irmãos Karamázovi*, de Dostoiévski, *Anna Karenina* (2016), de Marina Carr, do romance homônimo de Tolstói.

A terceira parte do volume traz considerações sobre uma peça de Tolstói e outra de Turguêniev, além da apropriação das quatro grandes peças de Tchekhov – *A Gaivota*, *As Três Irmãs*, *Tio Vânia* e *O Jardim das Cerejeiras*, por diversos escritores irlandeses cuja preferência por Tchekhov é indiscutível e ilustra os diferentes processos intertextuais de dois ou mais autores sobre uma mesma peça.

As relações intertextuais sempre existiram – as personagens de um mesmo mito, por exemplo, são mostradas por Ésquilo, Sófocles e Eurípides de maneira diferente –, mas é certo que o fenômeno se manifesta mais explícita e fortemente na modernidade. Assim, só para citar alguns autores de expressão inglesa, as obras de J. Joyce, V. Woolf, T.S. Eliot, W.B. Yeats e de W. Faulkner absorveram vários tipos de tradição. Nas últimas décadas do século XX, os escritores retomam a prática do empréstimo ou do diálogo a fim de representar seu mundo de maneira oblíqua, ou por inúmeras outras razões a serem confirmadas em cada uma das transposições.

Quase toda a teoria sobre a intertextualidade começa com referências a Julia Kristeva que criou o termo, “retomando as propostas de Bakhtin” (Perrone-Moisés, 1990, 94). Depois de Kristeva muitos periódicos deram destaque ao assunto, como a *Poétique* n. 27, de 1976, dedicada a “Intertextualités” (note-se o plural), com artigos que vieram a ser constantemente citados nas obras críticas sobre o processo intertextual; dignos de nota nesse volume são “La strategie de la forme”, de Laurent Jenny, “Intertexte et autotexte”, de Lucien Dällenbach e “L’Intertextualité Critique”, de Leyla Perrone-Moisés. A mesma *Poétique*, de 1981, n. 41, contém “Intertexte Unconnu”, de Michael Rifaterre; a de 1987, n. 71, “Imitatio ou Intertextualité?” de Francis Goyet; e a de 1989, n. 77, contém “Pour une théorie de la réécriture” de Jean Ricardou. Nesses, e em outros valiosos artigos da revista francesa, discutiu-se a crítica da intertextualidade, suas fronteiras, as modalidades de transformação do texto em intertexto, a imitação, o empréstimo, a transposição, a paródia, a aculturação, a absorção e o dialogismo poético e crítico.

“Intertextualidades” foi o tema da *Scripta Uniandrade – Revista de Pós-Graduação em Letras* n. 3, de 2005, com contribuições de pesquisadores brasileiros; nesse número foi publicado meu artigo sobre “Shadow Works in Sebastian Barry’s Plays”, que trata da transposição de “Sombras de outras obras” para a dramaturgia de Barry.

Como consequência do grande interesse de periódicos e livros sobre a intertextualidade, vários congressos investigaram o processo, como por exemplo, “Interrelations: Irish Literatures and Other Forms of Knowledge” (IASIL – International Association for the Study of Irish Literatures, 2002, Universidade de São Paulo); “Getting into Contact” (IASIL, 2003, Universidade de Debrecen, Hungria), “Intertextuality” (IASIL, 2006, Universidade de New South Wales, Austrália).

Surgem, ao mesmo tempo, no espaço acadêmico, dissertações ou teses com o objetivo de verificar a intertextualidade em literaturas e textos específicos. Orientei pesquisas sobre a reescritura de Shakespeare, Wilde, Tom Murphy, Billy Roche, Conor McPherson e Marina Carr no período de 2002 a 2010.

De pesquisas mais extensas e de maior fôlego resultaram livros que divulgam conceitos intertextuais ou os empregam em estudos sobre autores ou gêneros. De um grande e variado número desses volumes, vale a pena mencionar *Modern Shakespeare Offshoots* (1976) de Ruby Cohn; *Palimpsestes* (1982) de Gérard Genette; *Intertextuality* (1990), organizado por Michael Worton e Judith Still; *Intertextuality* (1991), organizado por Heinrich Plett; *Ladrões de Palavras* (1990) de Michael Schneider; *The Anxiety of Influence* (1973) e *A Map of Misreading* (1975) de Harold Bloom; *Texto, Crítica, Escritura* de Leyla Perrone-Moisés; *A Theory of Adaptation* (2006) de Linda Hutcheon; *O Próprio e O Alheio* (2003) de Tânia Carvalhal; *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade* (1994), organizado por Diana L.P. de Barros e José Luiz Fiorin; *De Mendigos a Malandros* (1999) de Solange Ribeiro de Oliveira; *Adaptation and Appropriation* (2006) de Julie Sanders; *Intertextualidade: Diálogos Possíveis* (2006), organizado por Ingedore G. Villaça e outros; *A Intertextualidade* (2006) de Tiphaine Samoyault, com tradução de Sandra Nitri.

Como se vê, existe uma efervescência em torno do fenômeno da intertextualidade; não se pode, porém, permitir que ela nos faça esquecer que as ideias existiram antes de a palavra ser criada, e que elas se repetem em variações, ou se transformam nos diferentes estudos teóricos, às vezes apenas por meio da mudança de palavras ou frases. A esse respeito, a contribuição de escritores-críticos não pode ser descartada. Eles refletiram sobre a tradução, a reescritura e sobre as diferentes formas que

um texto adquire a partir de outro. Ilustramos o argumento com o uso da palavra “palimpsesto” que descreve a intertextualidade empregada por Genette e outros críticos. “Palimpsesto” já fora usado por De Quincey em 1845 no ensaio “The Palimpsest of the Humam Brain” com a mesma função de hoje:

Aqui, por exemplo, está um pergaminho onde foi escrita uma tragédia grega – o *Agamemnon* de Ésquilo ou *As Fenícias* de Eurípedes... e então um monge medieval fanático, mas talvez santo, raspa o pergaminho para retirar a tragédia grega que ele acredita ser pagã, e ali colocar uma lenda cristã. Mais três, quatro, cinco séculos... Precisa-se do pergaminho para narrar um romance de cavalaria. (DE QUINCEY, 1957, 880-881)

O palimpsesto ilustra o método de Joyce no *Ulisses*, segundo Edmund Wilson em *Axel's Castle*, publicado pela primeira vez em 1931: “O estilo que ele inventou a fim de atingir seus propósitos funciona de acordo com o princípio do palimpsesto: um significado ou um conjunto de imagens é escrito sobre outro” (WILSON, 1969, 235).

No sempre lembrado “Tradition and Individual Talent” (1919), T.S. Eliot afirma que “nenhum poeta, nenhum artista possui um significado isolado; a apreciação de sua obra é a apreciação de suas relações com os poetas e artistas mortos” (ELIOT, 1938, 149). Nessa mesma linha, James Joyce observou que a civilização irlandesa é um vasto tecido em que é inútil procurar um fio que se tenha conservado virgem e puro sem ter passado pela influência do fio vizinho. Ainda segundo Eliot, nas relações entre a tradição e as novas obras de arte, o passado deve ser alterado pelo presente tanto quanto o presente é definido pelo próprio passado: o crítico está enfatizando que tanto o texto inicial quanto o que dele resulta sofrem transformações.

Assim, Édipo Rei, de Yeats, nos mostra que a peça do poeta irlandês altera nossa percepção de Édipo Rei de Sófocles e ao mesmo tempo traz a tragédia grega para o presente. Ecoando as afirmações de Eliot sobre o duplo transitar, Jorge Luís Borges declara em “Kafka y sus precursores” que “se não existisse Kafka não perceberíamos algumas características de obras precursoras” (1960, 139). O escritor argentino ocupou-se de questões intertextuais no muito citado “Pierre Menard, autor do Quixote”, “Sobre los Clássicos”, “El Espejo de los Enigmas” e outros. Em “El Enigma de Edward Fitzgerald”, Borges conta a vida de Umar, astrônomo e poeta persa cujas “histórias ricas em imaginação” foram reescritas e publicadas por Edward Fitzgerald em 1859. Borges conclui que “alguns críticos entendem que o Omar de Fitzgerald é, de fato, um poema inglês com alusões persas: mas ele próprio é de opinião que “Fitzgerald questionou, afirmou e inventou, mas seu Rubayat parece exigir que o leiamos como narrativas persas antigas” (BORGES, 1960, 104). Ainda nesse ensaio, Borges menciona um dos aspectos discutidos pelos críticos contemporâneos, a questão da afinidade mental de dois autores, ou da ocorrência de várias fontes heterogêneas.

Ao mencionar alguns escritores-críticos, tive a intenção de demonstrar a intertextualidade crítica, sugerida por Eliot. Harold Bloom, por exemplo, cita Borges e inspira-se em Eliot e em Wilde em *The Anxiety of Influence*, no qual descreve o combate mortal entre os poetas-fortes, definindo assim um dos aspectos da intertextualidade, o assassinato do precursor. Todavia, Wilde já havia chamado de “assassino” o escritor de seu poema em prosa, “The Artist”, que destrói a estátua da tristeza que ele próprio havia criado e, com o bronze obtido, faz uma nova, a da alegria. Oscar Wilde, em seus ensaios críticos, ao mesmo tempo em que praticava a intertextualidade em *Salomé* e *The Picture*

of Dorian Gray, refletiu sobre o processo de apropriação de um autor ou de si mesmo (a autointertextualidade): em “Pen, Pencil and Poison”, ele lembra que as artes tomam de empréstimo, não da vida, mas uma das outras (WILDE, 1957, 940), e em “The Critic as Artist” esclarece que a apropriação está sempre condicionada à nova forma que é dada à obra (WILDE, 1957, 968).

Nesse dialogismo crítico, Bloom cita Borges, Wilde e Eliot e Borges reconhece sua dívida para com Eliot. A intertextualidade crítica é discutida no livro *Il genio di migliorare un'invenzione*, de Boitani:

Dryden define a habilidade característica dos britânicos para retomar obras do passado e de as aperfeiçoar. O ‘melhoramento’, observa o crítico, no processo da transmissão literária foi explicado pela tradição e talento individual, e por Bloom, pela angústia da influência. (BOITANI, 1999, 7)

O objetivo de comentar a mais conhecida bibliografia sobre a intertextualidade é conceder um roteiro para o leitor que quiser aprofundar seus conhecimentos sobre o assunto; quero esclarecer, porém, que as obras citadas só serão utilizadas quando os conceitos nelas discutidos forem adequados à compreensão das obras irlandesas que se apropriaram de textos russos. Minha preferência para entender o processo recai, principalmente, em dramaturgos que escreveram sobre sua tentativa de apropriação do conto, de romances ou peças do século XIX para o palco, e do resultado do desafio e das dificuldades a transpor a fim de trazer um clássico para a contemporaneidade.

Como o livro propõe um estudo comparado entre as fontes e sua reescritura, e em razão do grande número de obras da literatura russa e irlandesa utilizadas, não me detenho na análise e interpretação de cada uma, mas apenas apresento

alguns elementos do enredo, do espaço, personagens e outros para facilitar a compreensão das questões intertextuais com o apoio do próprio texto.

**A PRESENÇA DO CONTO
RUSSO NA IRLANDA**

Memórias de um Caçador, de Ivan Turguêniev: Um Modelo para George Moore

“Cada um dos contos me ajudou a compreender o meu país”¹

O Campo não Lavrado (*The Untilled Field*), coleção de contos publicada por George Moore em 1903, tem longa e interessante história relatada pelo autor em cartas, em autobiografias e no Prefácio ao volume. Sabe-se que tudo começou com a volta de Moore à Irlanda, em 1901, a convite de W.B. Yeats e Edward Martyn, pois ambos contavam com Moore para levar adiante o Renascimento Literário Irlandês (Irish Literary Revival), movimento fundado por eles. *Hail and Farewell* (1911) é a fonte principal de informação sobre o período; em sua autobiografia, Moore descreve satiricamente como foi o encontro com seus compatriotas em Londres:

W.B. Yeats, o poeta irlandês, visitou-me em meu apartamento em Victoria Street acompanhado de Edward Martyn. Foi grande minha surpresa ao vê-los chegar juntos, pois nem

¹ *Hail and Farewell* (MOORE, 1985, 349).

sabia que se conheciam. Eram um par tão fantástico como jamais se vira em estampas japonesas – Edward volumoso como uma coruja, quase sem pescoço, os olhinhos piscando por detrás dos óculos e Yeats, esbelto como uma gralha sonhadora [...] mas gralhas e corujas não ficam empoleiradas lado a lado, nem têm hábitos e natureza semelhantes. (MOORE, 1985, 76)

Atônito, Moore imagina que foi obra do acaso se encontrarem em sua porta, mas logo percebe, pela seriedade dos dois, que ali estavam por um motivo de peso: “Noventa e nove é o início do Renascimento Literário Celta”, disse Edward. “Folgo em saber,” respondi. “O Celta carece com urgência de um Renascimento, pois sua importância vem decaindo nos últimos dois mil anos” (MOORE, 1985, 77).

O entusiasmo, então, toma conta de Moore quando imagina rever sua terra natal e as mudanças ali ocorridas. Em sua juventude, passara dez anos em Paris – primeiro, queria ser pintor; depois, poeta decadente; decidiu, então, escrever romances realistas como os de Balzac ou de Flaubert. Agora, famoso crítico e romancista, mora em Londres e raramente retorna a Moore Hall, Condado de Mayo, onde nasceu e passou a infância e adolescência. Com o convite, Yeats esperava que Moore o ajudasse a estabelecer em Dublin o Teatro Literário Irlandês, pois ele tinha a experiência de várias montagens dos palcos londrinos. Seduzido com a perspectiva de novos caminhos, sobremaneira entusiasmado com o reflorescer da língua irlandesa iniciado por Douglas Hyde em 1890; a essa altura, o romancista estava cansado (à semelhança de Wilde, antes dele) do idioma inglês – esgotado, gasto e frouxo pelo pensamento abstrato e por seu uso no comércio; segundo ele, a língua irlandesa usada por seus antepassados tinha frescor e era cheia de vida.

Na casa de Lady Gregory, Yeats e Moore tentam escrever juntos uma peça inspirada em uma lenda celta, *Diarmuid and Grania*. Depois de acaloradas discussões sobre a estrutura, estilo e tom que adotariam e em que língua seria escrita – se em irlandês, em que dialeto? – Yeats pergunta: “Por que não escrever a peça em francês? Lady Gregory pode traduzi-la” (MOORE, 1985, 247). Naquela noite, Moore acordou sobressaltado com forte batida na porta. Era Yeats, com uma nova ideia: o texto de Moore em francês, traduzido para o inglês por Lady Gregory e, em seguida, para o irlandês por Tiagh Donohue, e depois para o inglês novamente, teria como resultado uma língua “nova” (MOORE, 1985, 248). Ao que Moore, irritado, responde: “E então o estilo será dado por você? E foi por isso que me acordou?” (1985, 248).

Todavia, no dia seguinte, o autor de *Esther Waters* começa a gostar da aventura do “banho linguístico” a ser dado na peça e comenta ironicamente que ela “receberia o imortal tempero [de Yeats]” (MOORE, 1985, 249). O primeiro ato, em seu francês claudicante, desencoraja Moore, que transcreve o texto em *Hail and Farewell* para “convencer o leitor de que dois lunáticos literários como ele e Yeats existiram na mesma época na Irlanda” (MOORE, 1985, 254). Na verdade, a aventura não foi tão absurda assim e foi testada com os contos que em seguida Moore escreveu sobre a Irlanda. No Prefácio ao volume de 1903, ele conta que, tão logo os contos ficavam prontos, eram traduzidos para o irlandês e, perplexo, observa: “por que o idioma inglês é enriquecido ao ser traduzido palavra por palavra para o irlandês é um dos grandes mistérios que atormentam nossas vidas” (MOORE, 1976, xx).

As narrativas em irlandês foram publicadas na *New Ireland Review* e, posteriormente, em um livro que Moore “não conseguia ler” (MOORE, 1976, xviii). Como o volume não alcançaria grande

público, Moore decidiu revisar as versões originais e escreveu mais quatro contos para a coleção que intitulou *The Untilled Field* (*O Campo não Lavrado*) com referência direta à Irlanda destruída pela fome e o exílio. No Prefácio, Moore explica que concebeu a coleção não por desejar a autoexpressão, mas “na esperança de fornecer um modelo aos jovens irlandeses do futuro” (xvii),² como ele havia seguido o modelo de Turguêniev “para pintar o retrato de meu país” (xviii). Certamente, James Joyce foi um desses jovens, inspirando-se em *O Campo não Lavrado* para escrever *Dubliners*.

Moore conhecia profundamente a literatura europeia de seu tempo e seus comentários críticos sobre os romancistas franceses e russos ainda são muito significativos.³ Adrian Frazier observa que, em seu ensaio de 1888 sobre Turguêniev, Moore “demarca sua atitude estética madura: dá as costas para *La Terre*, de Zola (da “escola fisiológica”) e volta-se para Turguêniev, mestre da escola do pensamento” (FRAZIER, 2000, 162).

Turguêniev é retomado em *Hail and Farewell* (1911), em que Moore comenta: “aquele que abandona a tradição é como árvore transplantada em solo desfavorável”, acrescentando que Turguêniev era dessa opinião: “a Rússia pode viver sem nós, mas nenhum de nós pode viver sem ela” (MOORE, 1985, 56). Nesse trecho, a valorização do passado cultural e literário pode ser um dos aspectos que atraiu Moore em *Memórias de um Caçador*. A maioria dos críticos menciona que John Eglinton foi quem sugeriu a Moore a fonte russa para seus contos; esquecem-se, porém, que ele já havia pensado no assunto ao ponderar: “talvez

2 Aqui e durante todo o livro, quando a referência trouxer apenas a página, deve-se subentender que se está falando ainda da mesma obra referenciada anteriormente.

3 Para a obra crítica de Moore, veja *A Batalha das Estéticas*, de Munira H. Mutran (São Paulo: Humanitas, 2015).

a Irlanda seja uma pequena Rússia na qual, para chegar em casa o mais longo caminho é sempre o mais curto, e os meios mais importantes que os fins” (MOORE, 1985, 125).

Como o escritor irlandês leu os contos russos que o ajudaram a entender seu país? Não há dúvida que seu retorno, tantos anos transcorridos, foi crucial para a revelação sobre a pequena “ilha verde”; com sua identidade irlandesa/ europeia/ britânica, ele foi capaz de observar e registrar aspectos não percebidos por seus contemporâneos, mas fundamentais na formação da Irlanda. Como lembra Robert Welch, “Moore penetrou na vida espiritual do país e encontrou, sob sentimentos piedosos, esterilidade; analisou seus sonhos de renovação cultural e encontrou muito egoísmo obsessivo” (WELCH, 1982, 11).

Embora a crítica sempre lembre a dívida de Moore para com Turguêniev, pouco se escreveu sobre as razões que o levaram a eleger *Memórias* como modelo e de que forma absorveu os significados dos contos russos. Com exceção do artigo “Turgenev and Moore: *A Sportsman’s Sketches* and *The Untilled Field*” (1982), de Richard Allen Cave, a tendência crítica é examinar as técnicas inovadoras dos contos de *O Campo não Lavrado* e como eles representam aquele momento na Irlanda. O artigo de Cave, no entanto, ilustra a técnica de Turguêniev com alguns de seus contos para então estabelecer paralelos entre Moore e o dramaturgo russo em termos de princípios morais e temática.

Para definir o porquê de Turguêniev como exemplo, é bem possível pensar na palavra “afinidade”: Moore, como já se viu, tinha afinidade pela “escola do pensamento” que Turguêniev representava para ele; além disso, a biografia de ambos tinha muito em comum – era Moore proprietário de terras que, como Turguêniev, “observou e julgou tanto o proprietário quanto o servo como estudioso e filósofo, sem cinismo fútil [...] e desde

que viver é preciso, deveríamos nos inclinar para a bondade e compaixão” (FRAZIER, 2000, 163). Tais qualidades, valorizadas por Turguêniev e admiradas por Moore, são encontradas tanto no volume de 1852 quanto naquele de 1903.

Os títulos em inglês dados à coleção de Turguêniev, *A Sportsman's Sketches* ou *Tales of a Sportsman*, realçam aspectos diferentes: no primeiro, a ideia de esboços tem relação com as artes visuais: retratos de pessoas ou desenhos de paisagens da Rússia de 1852. No segundo, o uso da palavra “tale” remete à tradição de contar histórias. Ao mesmo tempo, uma das opções para o título em português – *Memórias de um Caçador* – sugere que a origem dos contos está nas lembranças do narrador, o que é verdadeiro, pois ele relata em primeira pessoa suas caçadas na região de Oriol e Kaluga. Sua voz narrativa não é, entretanto, a única, já que ao inserir um ou mais contos dentro da narrativa principal, torna-se possível um narrador em terceira pessoa cuja história transcende os limites do espaço e tempo do caçador. “O Médico do Distrito” ilustra esse recurso reminescente da tradição oral de contar histórias, mas melhor exemplo é “O Prado de Biejin”, em que cinco meninos encarregados de tomar conta dos cavalos à noite sentam-se ao redor do fogo e, para passar o tempo, cada um relata um caso com acontecimentos sobrenaturais que os assusta – são crédulos e supersticiosos.

Dentro da tradição oral, o contar e ouvir são essenciais; Turguêniev frequentemente lança mão de um contato com o leitor para que a relação de interesse seja mantida, como se pode ver no seguinte trecho: “Pois bem, saí para uma campana com Iermolai, mas me perdoem, senhores, primeiro devo apresentá-los a Iermolai” (TURGUÊNIEV, 2013, 24). São inúmeros os exemplos em que o narrador se dirige ao leitor ao longo do volume, como “Arrastei-me a custo até o riacho Istá já conhecido de meus condescendentes leitores” (37) ou “Uma das principais

vantagens da caça, meus amados leitores, consiste em que ela obriga a mudar o tempo todo de lugar para outro” (225).

Desde os primórdios da narrativa oral, é comum o autor procurar um meio que possa conferir unidade e continuidade às histórias que se sucedem; foi assim em *As Mil e Uma Noites*; no *Decameron*, de Boccaccio e nos *Contos da Cantuária*, de Chaucer, no qual o elemento harmonizador é a viagem. No conto moderno de Joyce, é a cidade de Dublin o elo aglutinador dos dublinenses.

Como lembrou o narrador de *Memórias*, a caça obriga o caçador a movimentar-se constantemente, expondo-se a diferentes paisagens, encontros e experiências. É graças às andanças do narrador que se descortinam para o leitor inesquecíveis e variadas paisagens russas – a floresta, as diferentes aves e peixes, a horta, as aldeias (como o povoado de Lúdiní), os rios e riachos:

Assim como o Volga, muitos rios russos têm uma margem montanhosa e outra de prados; também é assim no Istá [...] Os peixes do Istá não acabam mais, principalmente escalos (no calor, os mujiques tiram-nos de debaixo dos arbustos com a mão). Pequenos maçaricos voam assobiando ao longo das margens pedregosas, salpicadas por fontes geladas e límpidas; patos selvagens emergem no meio dos tanques. (TURGUÊNIEV, 2013, 28)

Em seu ir e vir, o caçador experimenta a sucessão das estações, símbolo do tempo cíclico e, conseqüentemente, de renovação: “abatido pelo calor sufocante de um dia nublado de verão” (127), ou “no calor que não dava trégua” (147) ou ainda “no aroma das noites russas de verão” (117), o caçador descobre o prazer do outono “com seu frescor e o aroma de maçãs” (69) e desfruta do silêncio e do contato com a natureza: “Kulínitch nos

abriu uma pequena isbá, revestida de tufos de ervas aromáticas secas, alojou-nos em feno fresco [...] e foi à colmeia, cortar um favo para nós” (12).

Contraposta à visão paradisíaca da natureza, pode-se constatar seu lado hostil e misterioso na tempestade, no frio intenso, na escuridão. Merece longa citação a descrição da paisagem ao mesmo tempo poética e aterradora, um dia de julho com a alternância do dia pela noite, quando o caçador solitário se vê perdido em local por onde nunca passara. Assim, na manhã:

O céu estava claro desde o nascer do dia; o amanhecer não arde como incêndio, mas se abre em um dócil rosado. O sol, nem escarlate, nem abrasador, como na época da tórrida seca, nem o rubro turvo de antes da tempestade, mas sim resplandecente, afável e límpido, emerge tranquilamente de uma nuvenzinha estreita e longa, brilha com frescor e submerge em sua neblina lilás. (111)

Mais perto do meio-dia,

como se levantasse voo o poderoso astro se ergue [entre] nuvens altas e redondas de um cinza dourado, com suaves contornos brancos [...] de lado a lado estão perpassadas de luz e calor. A cor do horizonte, um lilás ligeiro e pálido, não muda ao longo do dia todo. (111)

E, ao entardecer,

tais nuvens desaparecem; as últimas delas enegrecidas e indistintas como fumaça, formam rolos rosados diante do sol poente; no lugar em que ele se põe, com a mesma calma em que ascende aos céus, um clarão azul paira certo tempo sobre a terra escurecida, e, piscando suavemente como uma

velinha carregada com cuidado, a estrela d'alva se acende.
(112)

O efeito de cores, formas, brilhos e texturas, e até de sensações de quente-frio, é conseguido por meio da técnica impressionista, mais comum na pintura, que salienta aspectos de uma mesma paisagem de acordo com a hora. O narrador não só vê, mas sente aromas, e comenta que um dia assim é benfazejo: “O ar seco e limpo cheira a absinto, o centeio segado, o trigo sarraceno: a umidade não se faz sentir até o cair da noite. É esse tempo que o lavrador deseja para a colheita do cereal...” (112).

A mesma descrição impressionista é empregada para o crepúsculo e as sombras frias, a chegada da “umidade desagradável e parada”, os morcegos sobrevoando as copas adormecidas dos choupos, o claro-escuro do céu. Depois de muito andar, não havia estrada alguma e a noite se aproximava. E finalmente chega:

Tudo em volta ficou rapidamente escuro e silencioso; só as codornizes gritavam de quando em vez. Um pequeno pássaro noturno [...] quase se chocou comigo, mergulhando para o lado, cheio de medo [...] O céu pálido voltou a ficar azul, mas já era o azul da noite. Nele começaram a cintilar e remexer-se as estrelinhas. (114)

As estações, o dia e a noite, e as marés, como também as fases da lua, assinalam o “retorno”, com o inverno seguido pela primavera. Todavia, o tempo cronológico e o temor que ele causa perpassam todos os contos, mostrando que palacetes, grãosenhores e servos, todas as pessoas e paisagens estão sujeitas às mudanças que o tempo traz. Dessa maneira, nos contos de Turguêniev as ruínas, as casas destruídas por incêndios ou

tempestades, as aldeias desertas e as doenças incuráveis são parte constante do universo retratado. A morte, seja nos ritos fúnebres, nos hospitais, ou no dia a dia do caçador, leva-o a refletir sobre diferentes maneiras de encarar o momento final.

A morte do pobre Maxim me deu o que pensar. O mujique russo morre de modo surpreendente! Sua atitude diante do falecimento não pode ser chamada nem de indiferente, nem de inexpressiva; morre como se cumprisse uma cerimônia: com frieza e simplicidade. (263)

Das muitas reflexões sobre a doença e a morte, a de Kassian, o curandeiro, que é contra a morte dos bichos da floresta e do campo, é a mais “realista”: “Nem o homem nem os bichos têm artimanhas contra a morte. A morte não corre, e também não dá para correr dela: ela não precisa de ajuda...” (151).

A morte também atinge a natureza: Turguêniev lamenta sua destruição pelo homem, ao descrever o som das machadadas derrubando as árvores antigas (148–149). A caça, vista por ele como algo positivo, é denunciada como um pecado por Kassian, o curandeiro:

[...] todos os bichos da mata, os bichos do campo e do rio, do pântano e do prado, de cima e de baixo, é um pecado matá-los, e eles devem viver seu quinhão sobre a Terra... O alimento destinado ao homem é outro: o pão, dom divino, as águas dos céus, os animais domésticos de nossos ancestrais. (150)

Os machados e os caçadores, na visão de Kassian, destroem a terra; tal discussão antecipa a ansiedade contemporânea diante do esgotamento dos recursos hídricos, do desmatamento, do aquecimento global e da extinção de espécies.

A paixão de Turguêniev pela paisagem russa manifesta-se completamente em “A Floresta e a Estepe” que encerra o volume, mas não é um conto; o texto tem por epígrafe um poema, (provavelmente do próprio Turguêniev) sobre a saudade de casa,⁴ do jardim escuro, das tílias imensas e lírios do vale, dos salgueiros e do frondoso carvalho, do trigo e dos campos infinitos; o poema termina com as palavras “ali é bom” (459).

Ao despedir-se do leitor, dizendo algumas palavras sobre a caça que dá o ensejo de observar a natureza, o caçador escreve uma longa elegia a sua terra natal, desenhando uma tarde que cai, a floresta, “sombra e silêncio” no final de outono, os belos dias nebulosos de verão na estepe “imensa, sem limites” (466), para terminar com o inverno, tão típico de seu país: “E sair pelos montes de neve em um dia de inverno, atrás de lebres, respirando o ar gelado e cortante, apertar os olhos involuntariamente com o brilho raso e cegante da neve suave, deleitar-se com a cor verde do céu sobre a floresta avermelhada!” (466).

Mas depois do inverno, vem a primavera:

E os primeiros dias da primavera, quando tudo brilha e desmorona ao redor, e o odor da terra aquecida já se faz sentir por entre o vapor pesado da neve derretida, e nos lugares degelados, sob os raios oblíquos do sol, as cotovias cantam confiantes, e, com rumor alegre, turbilhões de água acorrem de ribanceira em ribanceira. (466)

Como vimos, o caçador, devido a suas andanças, viu a beleza de sua terra; ao mesmo tempo, teve a oportunidade de testemunhar e analisar um universo composto principalmente de duas classes sociais, a dos proprietários de terra e a dos camponeses, ou mujiques; não foram, porém, negligenciados

4 Deve-se lembrar de que Turguêniev escreveu o livro de contos em Paris.

os representantes de classes intermediárias que transitavam entre patrões e servos – o médico, o professor, o comerciante, o pequeno proprietário rural e o escritor. São, então, percebidas as relações humanas entre patrão e servo, pais e filhos, homem e mulher. Lembremos, todavia, que este grande painel da vida russa não é em branco e preto, mas apresenta variedade de tons em todas as classes. Considerava-se que “todo mundo tem essa ou aquela posição na sociedade, mas também um tipo de relação” (39); geralmente, todos tinham plena consciência do lugar que ocupavam e viviam de acordo com esse pensar. Desse modo, convicto, o velho proprietário afirma: “Sou um homem simples. Sigo os costumes antigos. Para mim patrão é patrão e mujique é mujique. Só isso.” (222).

O comentário de um servo, inconcebível e absurdo nos dias de hoje, surpreende o leitor: “O patrão era um patrão como tinha de ser [...] E também tinha uma alma boa. Se acontecia de bater em você uma vez, esquecia logo depois.” (45). O servo, na sociedade russa, pertence ao patrão; isso pode ser demonstrado em afirmações ou perguntas: “um mujique meu” (9); “ele pertence a um dos meus vizinhos” (25); “antes você era de quem?” (102). O servo pode mudar de dono, por herança ou por compra, e existem aqueles que são hipotecados ou transferidos e outros, ainda, que conseguem alforria e são libertos. Esses últimos geralmente melhoram de vida, como um dos personagens de “Os Cantores” que, após a alforria, “virou um pequeno burguês, começou a arrendar melanciais dos vizinhos, enriqueceu e agora tem vida folgada” (284). São exceções, infelizmente. A maioria deles, resignada com seus infortúnios, aceita ter um dono de seu destino.

Assim, em “Iermolai e a Moleira”, Arina, antes “criada”, é agora “livre”. Segundo seu patrão, era “prestimosa, modesta, obediente – simplesmente tudo que se requer” (33); mas um dia

pediu para se casar, estava apaixonada, serviria a senhora como antes. Revoltado com a ingratidão dos criados domésticos, amargurado e ofendido, o patrão lembra: “Evidentemente mandei que seu cabelo fosse cortado, que ela fosse vestida de aniagem e expulsa para a aldeia [...] não se pode tolerar a desordem na casa [...] coração, sentimentos, não adianta procurá-los nessa gente” (35).

No fim, Arina, comprada pelo moleiro, parece doente e triste. O narrador pergunta a seu acompanhante se o moleiro gostava dela e recebe uma hesitante resposta: “Não sei. Ela sabe ler; no ramo deles... isso... vai bem” (36).

Insensibilidade e indiferença pelo triste destino do muji que são às vezes insuportáveis, como em “Água para Framboesa”, um dos melhores contos de *Memórias*, que relata a chegada de Vas de uma longa viagem; no caminho, ele encontra os caçadores e explica que fora pedir ao patrão que diminuísse o tributo, pois, com a morte de seu filho que pagava suas contas, ficara em situação de pobreza e fome. O patrão o expulsa, dizendo: “E eu com isso?” (47). “O muji que nos contava isso tudo com um sorriso, como se falasse de outra pessoa; contudo, em seus olhinhos miúdos e caídos surgiu uma pequena lágrima, e seus lábios se contraíram.” (47).

À pergunta dos compadecidos ouvintes, “o que ele vai fazer?”, Vas responde: “Pois é, meu irmão, por mais astúcia que você tenha, já deu: minha cabeça está vazia (o muji que caiu na risada)” (48).

Não se pode deixar de lembrar, entretanto, que aparecem nos contos os padrões que anunciam uma grande mudança de comportamento e sentimento – o narrador é um deles, para quem são revelados, por outro olhar, seus avós e sua mãe, em contraste nítido com ele próprio. Em “Relíquia Viva”, Lukéria, que está para morrer, o adverte de que “os camponeses daqui

são pobres” e pede-lhe para convencer sua mãe a “abaixar o tributo daqui nem que seja um pouquinho. A terra deles é insuficiente, eles não têm benefícios” (439). Em outra narrativa, Luká Petróvich comenta sobre o avô do caçador:

Era um homem autoritário. Insultava todos nós [...] meu pai apresentou uma queixa contra ele [...] Levaram-no até a casa de vocês e o açoitaram ao pé da janela [...] Conseguiram que meu pai desse a palavra de renunciar à terra e agradecesse por ter sido deixado vivo. Assim, a terra ficou de vocês. (76-77)

O neto de homem tão autoritário, ao se dar conta das terríveis revelações sobre sua família, não ousa encarar o narrador; todavia, ele é um representante de uma nova classe emergente de proprietários que se opõe à visão do mundo da “velha Rússia”.

Do interesse pela sociedade como um todo e, mais ainda, o profundo interesse pelo ser humano, muitos retratos inesquecíveis habitam os contos de Turguêniev, todos eles retratos de desalento e solidão. O tom é sombrio, melancólico, às vezes trágico. Nessa galeria tão variada, predominam os homens. Um deles, o protagonista de “Hamlet do distrito de Schigri”, traz para a atmosfera campesina a paisagem urbana da Alemanha, outros tipos de pessoas, o círculo de intelectuais que discutem a filosofia e a literatura sem nenhuma utilidade (segundo o protagonista). Tal universo só pode ser incluído mediante um conto dentro do conto – expande-se, dessa maneira, a visão do mundo de Oriol e Kaluga.

Os retratos femininos são poucos: o da moça que foi vendida para o moleiro, o de “Tatiana Borissovna e o Sobrinho” (com muitos toques de humor), o de Lukéria, em “Relíquia Viva” e o da jovem abandonada pelo namorado em “O Encontro” em que

talvez se veja o retrato mais sensível e poético. Muitos esboços de mulheres, proprietárias de terra, arrogantes e autoritárias, e camponesas, sempre sem nenhum valor, servas dos servos que são seus maridos e parentes, são delineados.

Sua mulher morava em uma pequena isbá, suja e em ruínas, aguentava-se do jeito que dava, sem jamais saber na véspera se haveria comida no dia seguinte, e em geral, aturava a sorte amarga. Iermolai, essa pessoa despreocupada e bondosa, tratava-a de modo cruel e rude, [ela] tremia com o olhar dele. (27)

Até os vendedores se irritam com as mulheres e as espancam, “para o bem delas” (18). Os homens, ao serem expostos à crueldade, retribuem o mesmo tratamento às mulheres e até aos animais. Além do marido, a sogra cujo marido “desprezava as mulheres do fundo da alma” mantinha, por sua vez, “as noras em sagrado terror” (20).

A crueldade para com os servos, que resulta na pobreza e na fome ou em castigos físicos ou morais, tem também o aspecto terrível do deslocamento forçado pelos patrões que resolvem transferi-los por motivos vários. O desenraizamento de seres já tão infelizes entristece o caçador que, no diálogo seguinte, deseja saber mais:

– Nosso antigo patrão era uma alma dócil, um santo – que Deus o tenha! Mas é claro que o tutor tomou uma decisão justa.

– Onde vocês viviam antes? [...] Lá era melhor?

– Melhor... Melhor. O lugar lá era amplo, cheio de rios, era o nosso ninho; e aqui é um aperto, uma segura... Aqui somos órfãos. Lá [...] O rio, o prado, dava para enxergar longe, bem longe. Ali, como a vista ia longe...

– Mas, meu velho, diga a verdade: você gostaria de visitar sua terra natal? (153)

Constatar a predominância do tom sombrio não significa que, às vezes, o humor, o cômico e, mais frequentemente, a ironia, não aflorem em alguns contos. Apenas um exemplo de ironia, do protagonista de “O Médico do Distrito”: conta ele que depois da morte do grande amor, “conseguiu casar de papel passado, como dizem... Ou seja... Peguei a filha de um mercador: sete mil de dote. [...] Devo dizer que é uma mulher má. Ainda bem que passa o dia inteiro dormindo” (61).

Apesar do elemento irônico ou cômico mesclado com o trágico, prevalece nos contos a tristeza porque um dos temas sempre presente é a fome. Nas pobres isbás ou ao relento, homens, mulheres e crianças sofrem o martírio de não ter o que comer. Alguns grão-senhores se compadecem e são benevolentes: “centenas de indigentes e mendigos viviam de seu pão... e quanto dinheiro ele dava” (79).

Um dos males a serem suportados no dia a dia, a fome alcança proporções horríveis quando “o nefasto inverno sem neve de 1840” (260) atinge a todos. Assim, o homem sem identidade, a sombra que nem constava do censo, de “Água para Framboesa”, é como uma formiga em busca do alimento: “Estava eternamente atarefado, operando às escondidas como uma formiga – e sempre para comer, apenas para comer. E, com efeito, caso não se ocupasse de manhã até a noite de sua alimentação... morreria de fome” (41).

No comentário do narrador, “como é ruim não saber o que se vai comer à noite” (41), está a tragédia da fome. Não é sem razão que, em seguida no mesmo conto, um velho pescador lembre que nos banquetes do Conde iguarias especiais de dar água na boca eram servidas para as pessoas mais especiais de

São Petersburgo. Mestre em receber os amigos, o Conde exigia sempre o melhor: “Tuman” – dizia – “necessito de esturjões vivos para amanhã cedo: mande buscar, está me ouvindo?” (44).

Quantas coisas o caçador não compreende... Todas as experiências vividas em suas caçadas o fazem pensar, mas também o levam a muitas perguntas. Em seus diálogos com um e outro, uma questão é repetidamente examinada e discutida: achavam que os velhos tempos eram melhores que os dias em que viviam? As respostas variam, desde os saudosistas até aqueles que têm esperança em relação ao futuro. Luká Petróvich hesita entre um modo de vida e outro:

– De certo modo, digo-lhe que era melhor. A vida era mais tranquila; a abundância era maior... Não obstante, hoje é melhor, e Deus queira que seja ainda melhor no tempo de seus filhos.

[...]

– Não, não tenho por que elogiar especialmente os velhos tempos. Para dar um exemplo, hoje o senhor é um latifundiário, exatamente como o seu finado avô, mas não vai ter o mesmo poder! E o senhor é também outra pessoa. Hoje somos oprimidos por outros senhores [...] Vamos moendo, e quem sabe sai a farinha. (76)

Do ponto de vista do narrador, teriam sido grandes as mudanças? Seu encontro com o copeiro, cruelmente açoitado horas antes por um pequeno deslize, leva-o a acreditar que não, pois são estas as palavras que ouve: “foi merecido, meu pai, merecido. Aqui não se castiga por bobagem, não temos o hábito [...] você não acha um patrão como esse em toda a província” (223). Só resta ao narrador, desiludido, pensar: “Ei-la, a velha Rússia” (223).

Memórias de um Caçador é um multifacetado documento sobre a fauna e flora da Rússia e a vida em sociedade em suas casas senhoriais, mas também nas aldeias, ruínas e campos. O volume, além de constituir uma história social do país, é principalmente um estudo sobre os seres humanos que, em sua solidão, tristeza e desespero, aguardam a doença e a morte. Sabe-se que a coleção escrita por Turguêniev teve importante papel político, visto que revelou a vida russa para os próprios russos, entre eles o Czar Alexandre II, que aboliu a escravidão em 1861. Todavia, o valor dos contos vai muito além de seu papel social e político ao desvelar o narrador, proprietário de terras buscando uma identidade própria e a identidade de seu povo com sensibilidade e compaixão, qualidades que já sinalizam uma mudança significativa. Turguêniev deixa claro que não só para o mujique, mas também para todas as outras pessoas de todas as classes, viver é muito difícil.

A Irlanda, uma Pequena Rússia: *O Campo não Lavrado*, de George Moore

Diante das observações sobre a coletânea de Turguêniev, surge a pergunta: que tipo de dívida tem Moore para com *Memórias*? A palavra-chave, “modelo”, usada pelo escritor irlandês, pode ser substituída por “ponto de partida” para a composição de seus contos. Da mesma maneira que Turguêniev, Moore observa, questiona e registra o que vê ou o que lembra e estabelece paralelos históricos e sociais entre a Irlanda e a Rússia. Não se pode, pois, supor uma apropriação das narrativas russas ou a ocorrência de um procedimento intertextual com narrativas específicas. Tal processo só vai ocupar os escritores irlandeses a partir da segunda metade do século XX, como se poderá verificar nos capítulos seguintes. Na verdade, Moore deseja adotar o exemplo de Turguêniev – entender a vida de seu povo – no início do século XX, mas com um olhar retrospectivo aos acontecimentos relevantes do século XIX. A sociedade irlandesa de *O Campo não Lavrado* tem muitos pontos em comum com a russa, principalmente no que diz respeito à população rural; alguns dados históricos podem explicar o período observado e descrito por Moore.

O acontecimento mais influente na história do país foi a longa ocupação da ilha pelos ingleses desde 1171. Os povos de origem celta da Irlanda tinham conseguido repelir todas as invasões estrangeiras desde os tempos pré-históricos até o século VIII, quando os Vikings passaram a fazer incursões na

pequena “ilha verde”. Nessa época, os habitantes, há bastante tempo convertidos ao Cristianismo, falavam o gaélico, ou celta; faziam belos objetos artísticos como cálices, braceletes, cruzes e colares; os mosteiros e conventos estavam repletos de manuscritos, dentre os quais se conservou o famoso *Livro de Kells*. As referências à riqueza cultural do povo irlandês são importantes se considerarmos a destruição empreendida pelos Vikings e depois pelos ingleses que, sob o pretexto de revigorar a religião e de corrigir os padrões morais do país, invadiram-no no século XII, tomando para si a terra e tornando os habitantes seus servos. Durante séculos de ocupação, até o “Tratado” na década de 1920, a atitude hostil ao invasor manifestou-se em seus vários movimentos políticos e rebeliões. Certas datas se revelam definitivas para a história do país, como 1649, ano fatal, segundo Conor Cruise O’Brien, por causa da chegada de Cromwell, “eficiente, cruel e anticatólico” (1972, 68). Outra crise que mudou os destinos do país foi a Grande Fome (*The Great Hunger*), considerada a linha divisória da moderna história da nação. Na década de 1840 a Fome causou grande devastação em toda a ilha, pois durante essa que foi chamada de “catástrofe apocalíptica” (FOSTER, 2003, 138) um milhão de pessoas morreu e um milhão emigrou. As causas da Fome foram examinadas e reexaminadas ao longo dos séculos XIX e XX por historiadores, economistas, políticos, jornalistas e voluntários.

No capítulo “The Great Famine”, E.R.R. Green tenta explicar o desastre por meio das condições econômicas e sociais em que o povo vivia e também invoca os limites estabelecidos pela natureza. Para o historiador, quaisquer que fossem as variadas causas, o fato histórico indiscutível é que, em 1845 e 1846, as plantações de batata, esteio de quase toda a população rural, foram atacadas por um fungo que as destruiu totalmente (citado em MOODY, 1995, 263). A batata, de acordo com R.F. Foster

(2003, 133), “muito nutritiva, de fácil cultivo, era ideal para as condições de vida dos camponeses e bastante compatível com a economia de criação de suínos [...] mas foi a batata a causadora do desastre”.

Se, antes de 1840, “nas minúsculas, subdivididas propriedades arrendadas brotava o alimento que sustentava uma família” (FOSTER, 1989, 166), com a terrível doença nos campos, nada se podia fazer. Ademais, em 1846 “chegou o inverno, não um inverno normal, mas o mais desapietado de que se podiam lembrar” (MOODY, 1995, 270); e, em 1847, chamado de *Black 47*, a ilha ficou toda coberta de espessa neve; “as pessoas se amontoavam nas cidades e nos campos sofrendo epidemias que se espalharam como incêndio” (MOODY, 1995, 270).

Além do frio, a desnutrição levou os camponeses a comer nabos crus, diferentes tipos de ervas e “Indian meal” em forma moída (fubá) ou não moída para aliviar a fome. A “Indian meal” causava terríveis doenças, mas o governo insistia que era a solução para a fome. Um memorando enviado às Comissões de Auxílio, citado por Woodham-Smith, informa que

o milho sem ser moído é saudável e nutritivo alimento [...] pode ser usado de duas maneiras: o grão triturado por duas pedras de bom tamanho e cozido em água com um pouco de gordura, se possível; e o grão inteiro, simplesmente ficando toda noite em água morna substituída de manhã por água fria e limpa poderia ser comido com leite, ou com sal, ou sem nada. (WOODHAM-SMITH, 1962, 135)

Contrário às informações do memorando, o historiador avisa: “o milho não triturado é duro, cortante e irritante – pode até furar o intestino – e é absolutamente impossível de digerir” (WOODHAM-SMITH, 1962, 135). Verifica-se, portanto, que além da fome e do frio, os métodos usados causavam na população

a disenteria, o escorbuto, e outras doenças mortais. Para os sobreviventes em pânico, restava emigrar nos “coffin ships”, os navios-esquifes, assim chamados porque as péssimas condições a bordo levaram muitos à morte durante a travessia. Todavia, o pior ainda não tinha acontecido: devido ao efeito cumulativo da fome, em 1849, o quarto ano da tragédia, o sofrimento aumentou e falou-se, na época, “que a terra fora amaldiçoada” (WOODHAM-SMITH, 1962, 377). Não só as causas da Fome são discutidas exaustivamente, mas também as responsabilidades para sua ocorrência. Seria o governo britânico responsável? As autoridades irlandesas? Os proprietários de terra? Ou seria o azar e o destino?

Outra questão relevante, especialmente para a literatura, merece atenção: quais as consequências da “catástrofe apocalíptica”? Não foram poucos os que se debruçaram sobre o problema: dentre historiadores e jornalistas, pensadores e políticos, destacam-se os voluntários que viveram a experiência e a registraram em cartas, artigos e livros. É exemplar o caso de Asenath Nicholson, mulher norte-americana envolvida em reformas sociais que viajou para a Irlanda em 1844 e lá permaneceu até 1848 para investigar as tristes condições de vida da população pobre. Seu livro *Annals of the Famine in Ireland* contém informações de extremo interesse para estudiosos do período. Segundo a editora do volume, Maureen Murphy, *Annals* é “um dos mais valiosos registros que temos da Irlanda às vésperas da Grande Fome” (NICHOLSON, 1998, 5).

Na literatura, a fome é representada principalmente na poesia¹ e no romance; alguns autores, convencidos de que o

1 Veja, por exemplo, *The Hungry Voice: An Anthology of Irish Famine Poetry*, editado por Chris Morash; “The Famine Year”, longo poema explicitamente antibritânico de Lady Wilde, mãe de Oscar Wilde, representa cenas terríveis da Fome (*Penguin Book of Irish Verse*. London: Penguin, 1970).

terrível evento seja impossível de exprimir em palavras, optam por se fixar nos efeitos da tragédia na sociedade irlandesa. Tais efeitos, descritos por Terence Brown em *Ireland: A Social and Cultural History, 1922–79*, tornam-se alguns temas escolhidos para serem recriados ficcionalmente: “A Fome dizimou a população rural principalmente no oeste, e abriu os olhos para a odiosa insegurança de uma economia herdada de seus pais. O pequeno proprietário rural não possuía a terra em que trabalhava e, como Católico, precisava dividi-la entre seus filhos” (BROWN, 1981, 20). Problema sério a ser enfrentado, a divisão da terra, tão minúscula, é inviável e, portanto, outras soluções teriam de ser encontradas. Moore, por exemplo, explora o assunto em *Exiles*, em que o pai conserva um dos filhos em casa enquanto o outro é enviado para a América. Terence Brown lembra ainda que de todas as consequências que aparecem no período pós-fome, são significativas as mudanças ocorridas em relação ao casamento numa época de “calculada sensibilidade em relação ao significado econômico do casamento [...] e de um desejo político de alcançar a segurança individual” (BROWN, 1981, 20). A Irlanda antes de 1845 notabilizava-se por casamentos entre pessoas muito jovens mas, na década fatal, e durante muitas outras décadas, a índole do povo mudou – antes alegre e amante da música, o aumento do número de solteirões e religiosos causou um agudo declínio na população já dizimada pela Fome e emigração.

Diante de tudo isso, o papel da literatura que trata dessa época é de “preservar e dar forma à memória da Fome para as populações futuras” (KELLEHER, 1995, 236). O tema das “evictions” é relacionado por Margaret Kelleher à fome, que faz parte da história dos camponeses expulsos de seus pequenos pedaços de terra por não pagar o tributo ao proprietário

(KELLEHER, 1995, 238).² A relação sugerida por Kelleher já fora registrada em *The Great Hunger*, de Cecil Woodham-Smith:

Durante aqueles meses, quando a fome, nas palavras de Routh ‘aproximava-se gradual e fatalmente’, as expulsões da população rural aconteciam todas as semanas. A destruição das plantações de batata ameaçava o pagamento dos tributos e a multidão desamparada não podia saldar suas dívidas; os donos de terra, impacientes, apressavam-se em livrar suas terras de arrendatários não pagantes. (WOODHAM-SMITH, 1962, 71)

Os tristes casos de expulsão não se limitavam, porém, à multidão de pobres que não podiam pagar o tributo ou dos que tomavam posse da terra indevidamente, vivendo em choupanas, “mas também uma população razoavelmente próspera, segundo os padrões irlandeses, foi expulsa com o apoio da polícia e de tropas, a fim de transformar as pequenas propriedades em grandes pastagens” (WOODHAM-SMITH, 1962, 71). Para o sucesso da operação de resgate, as casas eram destruídas após o despejo dos moradores. A cena era aterradora: “mulheres chorando carregando alguns de seus pertences, agarrando-se aos batentes das portas dos quais eram arrancadas com violência; homens amaldiçoando a sorte e crianças gritando, assustadas. Naquela noite eles dormiriam entre as ruínas [...] os vizinhos tinham sido proibidos de lhes dar acolhida” (WOODHAM-SMITH, 1962, 72). Como poderiam sobreviver ao relento, no frio e na chuva? Alguns, segundo Woodham-Smith (1962, 72), buscavam refúgio no que chamavam de “scalp”, “um buraco na terra coberto por gravetos e turfa: naquela toca

2 Para o estudo da poesia e dos romances sobre a Fome, consultar “Irish Famine in Literature”, de Margaret Kelleher, na lista de referências bibliográficas.

a família permanecia até que fosse descoberta e arrancada cruelmente dali”. Não se pode deixar de pensar, com desgosto, que seres humanos são obrigados a se comportar como bichos na cova como se estivessem enterrados vivos...

O Campo não Lavrado, de George Moore, reflete o cenário triste do período pós-Fome. Como Turguêniev, o autor irlandês busca assuntos e temas em suas memórias. Nascido em 1852, quando amainava a Fome, teria certamente presenciado na infância e adolescência cenas inesquecíveis. De família de proprietários de terra, teria tido oportunidade de ouvir de servos e vizinhos a experiência da recente Grande Fome. Ao retornar à Irlanda, em 1901, famoso escritor de meia-idade, atentou para a vida em suas terras e arredores; sua herança irlandesa, europeia e britânica aguçava sua percepção da paisagem e da sociedade irlandesas. As consequências da Fome eram ainda bastante visíveis, principalmente no Condado de Mayo, uma das regiões em que o sofrimento da população mais se fez sentir.

A maior parte das narrativas de *O Campo não Lavrado* é sobre aquela região, onde o povoado de Kilmore é fator de unidade de ação e personagens e continuidade de enredos que se complementam, assim como o foram Kaluga e Oriol para *Memórias de um Caçador*. Na coletânea de Moore, percebe-se a influência da tradição de contar histórias, muito antiga na Irlanda e que existia até bem pouco tempo atrás, principalmente no meio rural. A figura do “shanachee”, o contador de histórias, foi popular e admirada; um deles, “The Tailor”, com sua mulher Ansty, viveu em Gougane Barra até a década de 1940; gostavam de receber os vizinhos a fim de narrar casos engraçados e fantasiosos.

O moderno conto irlandês é iniciado por Moore, que tinha fortes elos com a tradição, assim como outros depois dele. No

universo de seu volume de contos, duas grandes classes são bem visíveis: a dos “landlords”, senhores da terra, protestantes de origem inglesa que geralmente ocupavam a Big House, onde copeiros, camareiros, cozinheiros e babás eram irlandeses; e a da população nativa, rural, católica, de famílias numerosas que efetivamente trabalham nas pequenas propriedades arrendadas para sua subsistência. Entre uma classe e outra se equilibram os comerciantes, o clero, médicos, professores e funcionários públicos. No Prefácio aos contos, Moore explica que seu desejo foi “pintar o retrato de meu país, e isso só poderia ser feito em uma atmosfera católica” (1976, xviii). E ele mostra como a Igreja prospera enquanto a desolação e pobreza aumentam; isso porque, com a Grande Fome, é surpreendente o número de jovens que, sem nenhuma perspectiva de um futuro melhor, são enviados para mosteiros e conventos quando as famílias pobres se dão conta de que o sustento e educação de seus filhos estariam garantidos em uma carreira religiosa. Alguns têm realmente vocação e se dedicam a ajudar seus paroquianos física e espiritualmente, como mostra Moore em alguns de seus contos; outros, porém, revelam-se autoritários, cruéis, injustos, pois absorveram em sua vida religiosa apenas princípios inabaláveis a respeito do que é certo ou errado.

O poder da Igreja Católica nessa época assemelha-se ao poder dos “landlords” em relação à população rural. Fala-se muito do anticlericalismo de Moore, mas, se há alguma verdade nesse fato, o certo é que os contos mostram tanto os religiosos insensíveis quanto outros que, ao se dedicarem aos pobres, tornam-se tão pobres quanto eles, como o padre de “A Letter to Rome”. Nesse conto, ao ouvir de sua empregada que o casamento de Mike com Catherine não acontecerá porque o pai da moça exige como pagamento o valor equivalente a um porco, o padre se desespera, já imaginando que Mike terá de voltar

à “poor-house”³ ou de emigrar para a América. O pesadelo do padre é assistir ao embarque de uma fila de jovens para a América, deixando o país deserto: chega à conclusão de que “era chegada a hora em que os padres salvariam a Irlanda” (MOORE, 1976, 133)⁴ e sua argumentação resumia-se no seguinte: “a Irlanda estava morrendo; em vinte e cinco anos seria um país protestante se – quase não ousava formular o pensamento – os padres não se casassem” (133). A partir desse trecho, fica óbvia a ingenuidade do padre e mais clara ainda a percepção de que a narrativa é uma paródia menos selvagem de “A Modest Proposal”, o famoso texto satírico de Jonathan Swift que propõe que os pobres engordem seus bebês para serem comprados pelos ingleses; já que eles devoravam os pais, podem apreciar a carne tenra dos filhos.

Em “A Letter to Rome”, a proposta do padre é escrita em inglês e traduzida por ele mesmo para o latim e é enviada ao Papa em Roma numa carta registrada, alegando que se cada um dos padres se casasse, cerca de quatro mil crianças nasceriam em um ano, quarenta mil crianças seriam acrescentadas à taxa de nascimento em dez anos, e a Irlanda seria salva pelo clero (134). Essas e outras alegações absurdas e perguntas cômicas ocorrem ao padre: “alguma jovem ia querer casar-se com um religioso?”, “O Papa permitiria que as freiras abandonassem os conventos?” ou “todas as Ordens seguiriam as mesmas regras?” (138). Enquanto espera pela resposta do Papa, o padre se envolve no planejamento das frentes de trabalho para ajudar os

3 De acordo com Asenath Nicholson (1998, 111), o melhor que se pode falar das “poor-houses” é que são “como prisões sob um nome diferente, calculadas para [...] degradar, nunca para elevar, para sufocar no coração humano a autoestima que o auxílio individual produz [...] que eu nunca seja condenada a morrer numa ‘poor-house’”.

4 As sucessivas indicações de página do livro *The Untilled Field*, de George Moore, referem-se à edição de 1976, conforme consta na bibliografia.

que vivem na penúria, mas ele tem dificuldade em aceitar que a estrada a ser construída acabaria no meio de nada; melhor seria que fosse em direção ao mar; mas o inspetor explica que o governo não permite favorecimento de outras classes – um dono de terras poderia usar eventualmente o porto (que não existia ainda). A insistência do padre revela sua extrema sensibilidade para com o próximo ao explicar que tanto a estrada para o vazio quanto a estrada para o mar seriam inúteis. Mas, diz ele, a inutilidade da segunda “não seria aparente – e o povo não ficaria tão humilhado” (140). “E que tal construir um arco monumental no pântano?” pergunta o inspetor. Desanimado, o padre lamenta: “O pior de tudo é que enquanto as pessoas ganham o sustento nas estradas seus campos ficarão inúteis e não haverá colheitas no próximo ano” (141).

Chega uma carta do Bispo. Ansioso, o padre se põe a caminhar durante quatro horas até a Sede do Bispado, esperando que não chovesse e que seus velhos sapatos aguentassem até chegar. Mal vestido, cansado, empoeirado, uma triste figura, o padre é recebido pelo bispo num diálogo bondoso, mas irônico. Ao despedir-se, o Bispo quer saber sobre a situação de seus paroquianos e, ao ouvir a história de Mike e Catherine, dá-lhe cinco libras para que o porco fosse comprado e o casamento realizado. Feliz com esse desfecho, o padre nem pergunta sobre a carta para o Papa, mas o Bispo comenta: “Padre MacTurnan, o senhor tem sofrido com a solidão em sua paróquia por tempo demais”, e recebe do padre as palavras: “A solidão é apenas questão de costume, Vossa Graça. Eu me ajusto ao lugar como em outro qualquer” (148).

O mesmo MacTurnan é o protagonista de “A Playhouse in the Waste”, um dos melhores contos da coleção. Já no título, novamente, predomina o absurdo que chega a ser cômico – a construção de um teatro num deserto inóspito. Mais absurdos,

mesmo, são os devaneios do padre: “nas noites calmas, lendo o breviário, eu sonhava com uma fila de navios lotados de visitantes” (158). Seus sonhos, porém, não levam em conta que a estrada não vai para o mar e que não existe um porto para os navios “que viriam de todas as partes da Europa para assistir a uma peça medieval escrita no século XIV em latim e traduzida por ele para o idioma irlandês” (158).

“A Playhouse in the Waste”, inspirada na tradição oral, inicia-se com algumas pessoas diante da lareira. Alguém menciona um homem esguio, em seu velho casaco, antes preto, agora esverdeado pelo tempo e pelo uso, pedalando no imenso deserto pantanoso para visitar os doentes. “Seu nome?”, querem saber. “MacTurnan”, responde um deles. “Se é o padre que anda pelo grande pântano de Mayo, vocês não sabem de nada”, diz Pat Comer, que daí em diante será um dos narradores. Conta que fora visitar o padre de uma das paróquias mais pobres da Irlanda e o encontrara abatido, estranho e calado. Culpava-se pelos acontecimentos que culminaram na destruição do teatro, seu ideal mais recente, e dedicava-se a tricotar meias de lã. A curiosidade do grupo é estimulada: “E por que o padre iria construir um teatro no deserto?”. Diz Pat: “Me deixem contar a história”: preocupado com seus jovens paroquianos e para lhes dar uma vida menos triste, que evitasse a emigração, planejou um teatro e começou a ensaiar com eles um milagre medieval. O resultado da história, Pat avisa, foi contado a mim pelo cocheiro em minha viagem de volta. E assim foi: durante os ensaios um jovem e uma moça se apaixonaram, passaram a namorar e ela engravidou. A reação de sua mãe foi terrível: arrancou o cabresto com que prendia a vaca e com ele fixou Margaret na parede do estábulo onde ficou até a criança nascer; então, com um cordel, amarrou o pescoço do bebê e o enterrou no teatro (168). Três noites depois, contou o cocheiro, o teatro ruiu

durante uma terrível tempestade. Tanto ele quanto o médico avistaram ali uma figura esbranquiçada e o padre, diante da alva aparição, jogou um pouco de água do pântano em sua direção, entoando: “Eu te batizo em nome do Pai, e do Filho e do Espírito Santo” (163). O cocheiro explicara: “Ele só pensa em fazer o bem, e costuma-se dizer que ele pensa demais. Padre James é um homem muito estranho, Excelência” (164).

Devido ao recurso de vários narradores, o elemento sobrenatural (a aparição) é bem assimilado pelo leitor; um deles, o cocheiro, é extremamente religioso, mas supersticioso e repete várias vezes que “o teatro dava azar”, uma maneira de explicar a crueldade inexplicável do ser humano. Moore não só descreve o ato de contar casos, mas também, de certo modo, como se dá o processo de transpor a forma oral para a escrita, segundo o comentário: “Exatamente como ele nos contou a história, ela agora está impressa neste livro” (150).

“A Letter to Rome” e “A Playhouse in the Waste” se complementam e esboçam o retrato do padre que “pensa demais”, além de ser também um registro da fome, mencionada nos outros contos, mas só aqui descrita através do padre e repetida por Pat:

Estamos acostumados a ver nas cidades gente faminta encolhida sob os arcos das pontes, mas é muito mais deplorável assistir ao povo morrendo de fome nos campos. Não sei por que é assim, mas é. Lembro-me de dois homens maltrapilhos, a barba escura em rostos amarelos de fome; e as palavras de um deles não podem ser facilmente esquecidas: ‘o sol branco do Céu jamais brilhou sobre homens tão pobres como este homem e eu’. (156)

O grupo ficou alguns minutos em silêncio. Depois, alguém perguntou: “E por que ele tricotava meias quando você o

encontrou?”. A explicação de Pat nos anima – teria o padre novas esperanças? Pat imagina que, na sua vida solitária, cheio de culpa dia após dia, o padre aprendera a tricotar para poder ensinar às mulheres pobres da paróquia uma atividade artesanal lucrativa. Pretendia sugerir ao governo organizar escolas que desenvolvessem a arte de tecer. Um padre sonhador e solidário...

Mas eis que, após tão belo e complexo retrato, o leitor se depara com cinco narrativas em que o religioso é o contrário do padre MacTurnan. Suas atitudes se assemelham às dos patrões russos no século XIX; de seu ponto de vista, o representante da Igreja Católica tem o poder de determinar os destinos de seus fiéis, que lhe pertencem de corpo e alma. Em “Some Parishioners”, a presença ameaçadora que paira sobre os paroquianos, o Padre Maguire, conta com as mães como leais aliadas. Sua ideia fixa é fazer-se obedecer, custe o que custar. O padre mais velho, seu tio, muito mais complacente com as fraquezas humanas, lembra o sobrinho que “os maiores santos foram bondosos e sempre souberam relevar o pecado dos outros” (50). Todavia, o padre despreza o tio por sua brandura no tratamento com os jovens: para ele, festas e bebidas só levam ao pecado. Ele se considera guardião da sociedade e da Igreja. Nessa comunidade destaca-se Kate, jovem, bonita e namoradeira, mas, para o padre, sua conduta leviana deve cessar; arranja-lhe um noivo que ela aceita a contragosto, pressionada pela família, amigos e a Igreja.

“Patchwork” refere-se a outro casamento arranjado que não se realiza porque os noivos não têm como pagar pela cerimônia. Mas não se dão por achados; passam a noite comemorando o casamento real, para desespero do padre Maguire, que resolve casá-los sem cobrar pela cerimônia, mas amargamente pensa que é um casamento “remendado”, não o que almejava.

No conto seguinte, “The Wedding Party”, Kate se casa, mas fica pensando durante a festa que tudo havia sido urdido por sua mãe, pela futura sogra e pelo padre Maguire – caíra numa armadilha. Mentalmente, compara o padre a um coletor de impostos, um senhor de terras ou um policial; a mãe e a sogra são suas piores inimigas. Aqui surge a personagem feminina que enfrenta o poder da Igreja e as convenções sociais, iniciando uma época de mudanças, e sua atitude ao desafiar uma instituição tão forte inspira outras mulheres. Em plena festa de seu casamento, Kate tranca-se no quarto, não abrindo a porta nem para o recente marido, que não ama. Pela manhã, na casa da mãe, arranca a aliança do dedo, atirando-a no chão, e diz: “Vou para a América. Veja bem como o casamento que você e o padre tramaram juntos terminou” (99).

As frequentes referências à emigração para a América representam, como se pode observar nos contos examinados, um dos grandes problemas sociais da Irlanda, atingindo os indivíduos, sua família e a comunidade em que vivem. O chamado “exílio” causado pela Fome é sentido do ponto de vista dos que ficam, dos que embarcam talvez para nunca mais voltar, e daqueles que, exilados, sobreviveram mais ou menos bem, mas que sentem saudade de sua terra e sua gente.

Representando o verdadeiro exílio no sentido de “expatriação forçada” ou “desterro”, “Julia Cahill’s Curse” demonstra como Moore dominava a técnica do conto moderno, embora seguindo a tradição da narrativa oral. Novamente, durante uma viagem pela terra desolada, o narrador questiona o cocheiro sobre o porquê de tanta devastação e ouve a história de Julia, lembrada com sensação de mistério e estranhamento embora vinte anos tenham transcorrido desde sua partida. O cocheiro era um adolescente, mas não se esquece da moça: “Muito alta, de cabeça erguida, caminhava num movimento

balouçante que chamava a atenção [...] tinha belos olhos escuros e estava sempre rindo” (166).

Uma pessoa como Julia, mais indomável do que Kate, de “The Wedding Party”, era o alvo fatal da antipatia e ira do padre Madden, que detestava festas e danças. E não havia ninguém que dançasse como ela. Certa vez, um fazendeiro rico e o padre consultam o pai de Julia, presente e silenciosa, para discutir o possível casamento com ela e a quantia que seria paga: sessenta libras? Por que não acertar por cinquenta e cinco? E ela, calma, e todos pensando que o casamento estava decidido. E então, fala assim a principal interessada: “o homem que escolhesse não seria pelo dinheiro pago quando o livro fosse assinado ou quando nascesse o primeiro filho” (168). A guerra estava declarada. O padre procura Julia uma vez, duas vezes, três vezes para convencê-la de que cabia aos pais o casamento dos filhos. Cada vez comportando-se de modo mais rebelde e leviano, ela é advertida no sermão de domingo: “uma filha desobediente teria o pior dos demônios do inferno encarregado de seu sofrimento [...] Julia era um espírito maligno que enlouquecia os homens” (170). E tantas e terríveis palavras falou o padre, conta o cocheiro que, quando a viam, as pessoas faziam o sinal da cruz, e mesmo o mais apaixonado dos rapazes tinha medo de se aproximar dela. Ameaçado pelo padre, o pai a expulsa de casa. Julia emigra para a América, mas, antes de partir, subiu a uma das colinas e, levantando os braços ao céu, lançou sua maldição: a cada ano um dos telhados tombaria e uma família iria para a América. “Agora o senhor verá a paróquia mais solitária da Irlanda”, diz o cocheiro. Olhando a paisagem, o narrador percebe que, embora a terra fosse boa, havia ali poucas pessoas:

E mais significativas do que os campos não lavrados⁵ eram as ruínas, não as frias ruínas de vinte ou trinta ou quarenta anos atrás quando a população foi expulsa de seus campos cultivados reduzidos a pastagens – as ruínas que vi eram ruínas de choupanas abandonadas recentemente (172).

A repetição da palavra “ruínas” no trecho acima se refere às consequências da Fome, não nas décadas de 40 e 50, mas no presente de 1901; a paisagem que Moore viu nesta época tem ruínas recentes, todo um retrato da Irlanda. Para o cocheiro, a explicação mais suportável do estado das coisas é a crença na maldição, pois tem certeza, como todos da comunidade, que Julia tinha contato com as fadas. E sua maldição também atinge o padre: ele agora reza a missa em uma capela vazia. A rebeldia de Julia, os passos que deu em direção à liberdade de pensamento e ação, as causas da emigração para a América não podiam explicar o destino do abandono das casas; na imaginação popular, somente o elemento sobrenatural pode ser invocado para entender “os campos não lavrados”.

Outro aspecto do exílio é tratado em “Home Sickness”, o mais citado dos contos de Moore e publicado em várias antologias. Bryden, que há treze anos partira para a América, como tantos outros, trabalha em um bar em Nova York. Devido à saudade de casa, aproveita o conselho do médico para mudar de ares e embarca de volta à Irlanda. A chegada é alegre, as pessoas são bondosas, a natureza o encanta, e passa três meses tranquilos, pescando e namorando Margaret – é ali que deseja ficar. Margaret “tinha as faces coradas, os dentes pequenos, brancos e lindamente regulares; e uma alma de mulher olhou para Bryden através de suaves olhos irlandeses” (40). Ao mesmo tempo, uma sensação estranha lhe causa tristeza; a paisagem e as pessoas,

5 Expressão usada para o título do volume de contos de Moore.

que se queixam muito, o deprimem. São pobres e religiosos demais – seria melhor voltar? A resposta lhe ocorre durante a festa de noivado. A chegada intempestiva do padre assusta a todos; suas ameaças os silenciam: “Já ouvi falar o que acontece aqui, da cerveja e da dança. Não permitirei que isso aconteça em minha paróquia. Se querem esse tipo de coisa, podem ir para a América” (43), ao que Bryden responde: “Se essa é uma indireta para mim, partirei amanhã”. Desse momento em diante, Bryden não vê a hora de deixar tudo para trás, até mesmo Margaret, já sentindo o cheiro do cortiço de Bowery, o cheiro de cerveja do bar; a excitação de ouvir os políticos, sentir o pulsar da grande cidade. Ademais, “sentia ódio pelo pomar minúsculo da casa em que ele e Margaret iriam morar, ódio pelas colinas solitárias e ódio pela estrada vazia que levava ao povoado” (46). Enfim, quase fugindo para tomar o trem que o levaria ao barco, é tomado de grande alívio – já se sentia na América. Os três meses em que Bryden fica na Irlanda são contados minuciosamente em dezesseis páginas; o restante de sua vida, em dois parágrafos: casou-se, teve filhos e filhas, o bar prosperou, ele envelheceu, a esposa morreu, ele se aposentou e “chegou à idade em que um homem começa a sentir que não tem muitos anos pela frente e que tudo que tinha de fazer na vida já fora feito” (48). A esposa e os filhos (nenhum nome mencionado) são esquecidos; “de real, só possuía uma lembrança [...] e o desejo de ver Margaret novamente tomou conta dele” (49). O conto termina com uma reflexão do narrador sobre as complexidades da escolha de Bryden:

Em cada ser humano existe uma vida imutável e silenciosa que ninguém conhece a não ser ele próprio, e em sua vida imutável e silenciosa ficavam as lembranças de Margaret Dirken. O bar foi esquecido e todos os que ali estavam; as

coisas que via com mais clareza eram as verdes colinas, o lago no pântano e os caniços à sua volta, e o grande lago à distância, e atrás dele a linha azul das sinuosas colinas. (49)

A predominância da paisagem do oeste da Irlanda, com chuvas constantes no deserto pantanoso, leva a uma aproximação com o sentimento de solidão das personagens da coletânea. Raramente Moore se detém em aspectos da decantada “ilha verde” com luxuriantes e paradisíacos cenários. Diferentemente de Turguêniev, que põe em contraste as belezas naturais da Rússia com a penúria de seu povo, Moore elege o aspecto sombrio e selvagem do oeste que combina com a atmosfera sombria dos contos. No entanto, ele dá um passo a frente em seu retrato da Irlanda em que Dublin é pano de fundo para as vidas dos protagonistas no espaço urbano.

“The Clerk’s Quest” ilustra a tendência de representar o anti-herói da modernidade. A solidão persiste, mas suas causas são diferentes. O título, irônico, alude à “quest”, busca, muitas vezes usada em relação aos cavaleiros medievais, como na busca ao Santo Graal. Edward Dempsey nem de longe se parece com um deles. É um funcionário da firma Quin and Wee, onde trabalha há trinta anos: “Um homenzinho taciturno, obscuro, furtivo, cuja vida se limitava somente ao espaço necessário para curvar-se sobre a escrivaninha e cuja cabeça cônica se inclinava para um lado, como se indicando sua humildade” (187).

No pequeno mundo de Dempsey, uma sombra, tudo é pequeno, até que certo dia um “acidente” o transforma de modo surpreendente. Num dia de verão, um cheque cor-de-rosa, de perfume suave passa por suas mãos. Ele, que não via uma flor há mais de trinta anos, põe-se a pensar em violetas, madressilvas, resedás e lavanda. Certamente o perfume não era de rosas. Numa longa busca que o deixa insone e atrapalha sua rotina,

ele descobre que o cheque cor-de-rosa chegava mensalmente, que vinha de Edimburgo e que a assinatura era de Henrietta Brown. Os dias se passam como se ele estivesse sonhando; às vezes, aperta o cheque contra o peito e sente que “do fundo de sua vida uma esperança que nunca havia experimentado [...] começava a lutar para viver” (189). O nome o perturba, Henrietta se torna uma ideia fixa. De incidente em incidente ele descobre seu endereço e envia-lhe um broche de brilhantes, comprado com suas economias, mas que é devolvido, com reclamação ao banco. Não convencido, Dempsey passa horas em frente às vitrinas escolhendo anéis, pulseiras e colares que são prontamente devolvidos. Para “o pobre homenzinho solteirão, a ideia de luz, de amor e graça tão inerentes ao ser humano” (190) e que ele tinha sido obrigado a banir de sua vida, devem ser o seu destino. No entanto, depois de muitas repreensões do banco, é despedido. Decide viajar para Edimburgo sem malas, sem dinheiro, a pé; dorme à beira das estradas, alimenta-se mal, as joias que carregava nos bolsos são roubadas, mas ele persiste em sua peregrinação, continuando sua busca, até o fim:

Em uma noite suave de verão, Dempsey deitou-se para dormir pela última vez. Havia vagado o dia todo e jogou-se na grama à beira do caminho. Deitado, olhou para as estrelas pensando em Henrietta [...] e quando seus olhos se abriram pela última vez, pareceu-lhe que uma das estrelas descera do céu e colocara o rosto brilhante em seu ombro. (193)

“The Clerk’s Quest”, diferente de todos os outros contos do volume, tem uma nova personagem, de uma Irlanda iniciando o século XX. Edward Dempsey parece um irmão literário de “Bartleby, the Scrivener”, de Herman Melville, ou de Mr. Duffy, de “A Painful Case”, de James Joyce. Moore, porém, compassivo, permite que seu protagonista tenha a ilusão de lutar por um

ideal e que ele mantenha a ilusão de que no fim da sua busca conseguiu alcançá-lo.

É indiscutível a importância documental de *O Campo não Lavrado*, com representações literárias dos problemas que afetaram a Irlanda, como a Grande Fome, as questões da terra e do exílio e o poder da Igreja Católica. Moore não critica, mas demonstra aguçada consciência social. Além disso, ao observar, lembrar, ou ouvir dizer, criou contos de grande valor literário, valor reconhecido pela crítica e também pelo próprio Moore que, ao reler o volume para uma nova edição, ponderou: “se por acaso algumas de minhas obras me sobreviverem por uns poucos anos, é quase certo que serão estes contos” (MOORE, 1976, xxi).

“O Mistério Insondável do Sofrimento Humano” nos Contos de Anton Tchekhov

Os contos de *O Campo não Lavrado*, de George Moore, tomam como ponto de partida uma única coleção, a de um autor. No caso do escritor irlandês Sean O’Faolain (1900–1993), várias presenças se impõem e o inspiram na criação de sua ficção curta, sendo a mais forte delas a dos escritores russos do fim do século XIX e início do XX. A admiração de O’Faolain pela obra do Tchekhov manifesta-se tanto em seus contos e romances quanto em seus ensaios críticos. Em *The Short Story* (1948), por exemplo, ele esclarece e assinala as afinidades existentes entre sua obra e a de Tchekhov em relação à “batalha técnica” e à visão do mundo.

Sabemos que a recepção do autor russo por seus contemporâneos foi controversa; entre os que o avaliaram favoravelmente, Maxim Górkki merece ser citado:

Ninguém compreendeu com tanta clarividência e finura o trágico dos pequenos lados da existência, ninguém antes dele soube mostrar aos homens com tão inexorável verdade o fastidioso e aviltante quadro de sua vida tal como ela se desenvolve no enfadonho caos da mediocridade burguesa. (GÓRKI, [19--], 8)

Tais características apontadas por Górkí só poderiam sensibilizar a imaginação de G. Moore, Sean O’Faolain e Frank O’Connor, que leram a obra de Tchekhov na primeira metade do século XX e se interessaram pelos caminhos percorridos por ele para mostrar uma infinidade de personagens russas. As inovações dos contos e dramaturgia de Tchekhov encontram-se em suas cartas do período de 1880 até o início de 1890¹ que revelam o interesse do autor pela arte da ficção e do drama em considerações essenciais para a compreensão de sua obra e a de seus contemporâneos. O livro organizado por Sophia Angelides, *A.P. Tchekhov: Cartas para uma Poética* (1995), constrói “o esboço de sua poética, e em que medida há nas cartas subsídios para vislumbrar uma nova posição a respeito do conto” (ANGELIDES, 1995, 185). Ainda hoje, a voz de Tchekhov pode ser ouvida a partir daquelas cartas traduzidas por Angelides. Sobre a simplicidade e brevidade do enredo, o missivista é de opinião de que “se pode até escrever sobre borra de café” (ANGELIDES, 1995, 64). Em carta de maio de 1886, ao aconselhar seu irmão como deve ser um conto que pode ser considerado uma “obra de arte”, ele enumera suas características essenciais:

1. “ausência de palavrório prolongado de natureza político-sócio-econômica; 2. objetividade total; 3. veracidade na descrição das personagens e objetos; 4. brevidade extrema; 5. ousadia e originalidade; fugir dos chavões; 6. Sinceridade”. (ANGELIDES, 1995, 62)

1 Sua correspondência abrange o período de 1875 a 1904 e é reconhecidamente uma das coleções epistolares mais significativas da literatura russa, não só pelo volume (4400 em 30 volumes), mas sobretudo pela variedade dos temas tratados e pelo valor literário dos textos (ANGELIDES, 1995, 15).

A simplicidade, como o escritor enfatiza, também depende da ausência de comentários, ou soluções para o problema, como se lê na carta de maio de 1888 para A.S. Suvórin:

Parece-me que os escritores não devem resolver questões tais como Deus, o pessimismo etc. O papel do escritor é apenas retratar quem falou ou pensou a respeito de Deus, ou o pessimismo, de que maneira e em que circunstâncias. (ANGELIDES, 1995, 94)

Criticada várias vezes, a simplicidade dos contos foi, por alguns, reconhecida como elemento que indica novos caminhos para a narrativa curta. É interessante notar que Górkki relaciona essa marca da obra tchekhoviana com a personalidade do autor: “ele gostava de tudo que era simples, verdadeiro, sincero e tinha uma maneira bem pessoal de tornar simples as pessoas” (GÓRKKI, [19--], 8). Com objetividade e sem sentimentalismos, Tchekhov se aventura a mostrar “a confusão de todos os nada em que se baseiam as relações humanas [quando] o forte e o fraco caem vítimas de suas relações mútuas”, como o narrador de “Um Caso de Clínica Médica” comenta a respeito da vida cotidiana (TCHEKHOV, [19--b], 24-25). Como o autor russo viu e registrou as relações humanas com seus mal-entendidos, indiferença e violência que resultam em grande solidão e sofrimento? Da leitura de meia centena de contos, surpreendi-me com a variedade de personagens, de temas e o talento para inovar no gênero.

Trágico mas não sentimental em “Angústia”,² um de seus mais conhecidos contos, a epígrafe “A quem comunicar a minha tristeza?” resume de maneira especialmente clara toda a narrativa que se segue: enquanto escurece e a neve cai sem

2 Tradução em inglês, “The Lament”.

cessar, um cocheiro e seu cavalo, imóveis, esperam por algum freguês. Nessa angustiante espera, chega um homem apressado. E, logo depois, outros fregueses indiferentes se dirigem ao seu destino. Mas nenhum deles dá atenção ao cocheiro, ansioso por contar como seu filho morreria naquela semana. Diferentes reações, todas infinitamente grosseiras, silenciam o velho:

Está sozinho de novo, e de novo o silêncio o agride... A angústia desaparecida por algum tempo, reaparece, oprimindo-lhe o peito ainda com mais força. Alarmados e agoniados, os olhos do cocheiro correm a multidão que vai e vem dos dois lados da rua: entre aquele milhar de pessoas não se encontra uma só, pelo menos, que lhe dê atenção. A multidão passa e não o nota, nem a ele, nem à sua angustia sem limites. Se ela rebentasse o peito de Jonas, derramar-se-ia e inundaria o mundo inteiro; e, entretanto, ninguém a vê. (TCHEKHOV, [19--a], 170)

Voltando à hospedaria, o cocheiro tenta novamente, no contato humano, expressar sua infinita tristeza ao falar com um de seus companheiros de profissão, mas este cobre a cabeça e dorme. Persiste, porém, a compulsão de “contar como o filho adoeceu, como sofreu, o que disse antes de morrer, como morreu” (TCHEKHOV, [19--a], 171). Finalmente, na estrebaria, ao alimentar o cavalo, lamenta:

É assim mesmo, irmão cavalo... Faz de conta que tu tinhas um poldrinho... para esse cavalinho tu eras o pai... E de repente, faz de conta, esse mesmo cavalinho te mandava viver muito tempo... não seria uma lástima? (TCHEKHOV, [19--a], 172)

O cavalo mastiga a ração; escuta e sopra na mão do dono. Então, arrebatado, Jonas põe-se a contar-lhe tudo.

Esse final ecoa o início da narrativa, quando homem e cavalo se assemelham a uma escultura coberta de neve, mas o animal é humanizado porque parece “mergulhado em suas reflexões” (165). Talvez Górkki estivesse pensando nesse final quando escreveu: “nós somos todos famintos de amor pela humanidade e, quando se tem fome, mesmo o pão mal cozido parece bom” (GÓRKKI, [19--], 12). É o cavalo que, na falta de solidariedade de um único ser humano, parece ouvir e dar alívio ao velho cocheiro. “Angústia” pode bem ilustrar a afirmação de O’Faolain sobre o tema mais importante dos contos de Tchekhov – “o mistério insondável do sofrimento humano” (O’FAOLAIN, 1972, 104–105). “Angústia” é breve, conciso, objetivo; embora ao narrador não sejam permitidos comentários, cabe ao leitor perceber a ironia sobre o mundo em que vivemos – o ser humano busca o animal para desabafar.

Muitos outros contos de Tchekhov mostram o sofrimento humano em diferentes classes e lugares, como, por exemplo, “Um Caso de Clínica Médica” cuja personagem principal, Lisa, a jovem e rica herdeira, está sempre doente, com uma doença inexplicável. Um eminente médico é chamado na esperança de uma cura. Este, ao chegar, logo percebe o contraste entre uma vida de privilégios de Lisa, vida que representa os “velhos tempos – o cocheiro que usava chapéu com plumas de pavão; a velha casa senhorial; a criadagem; os campos, bosques e jardins – e a modernidade da usina e a vida de seus operários”. Korialov, o médico, tem a intuição de que a solidão e tristeza de Lisa se devem ao que vê à sua volta e não pode ser mudado. No meio dos bosques e jardins, a usina é um elemento destoante, que incomoda e amedronta: “quatro enormes blocos de construção com altas chaminés [...] imersos em uma nevoa cinzenta que parecia uma flor de pó” (TCHEKHOV, [19--b], 16). Korialov descobre em Lisa “uma suave expressão de sofrimento

espiritual” (19) e se perturba com um enigma que parece não ter resposta:

Deve haver algum equívoco [...] Mil e quinhentos a dois mil operários trabalham sem descanso em ambiente malsão. Vivem esfomeados e só se libertam do pesadelo em uma noite de embriaguez [...] E apenas duas ou três pessoas que se denominam proprietários aproveitam os benefícios daquele trabalho que não fazem e pelo qual não se interessam. Mas quais os benefícios e como são eles aproveitados? A senhora Liakov e sua filha são duas infelizes, fazem pena. (23)

Surpreende-se, também, o médico com os “sons estranhos” da usina, “lançados por um monstro de olhos vermelhos: o diabo em pessoa, o senhor dos patrões e dos operários e que enganava tanto a uns quanto aos outros” (24). Longas conversas com Lisa revelam sua solidão e infelicidade; sua única salvação seria a fuga, pensa o médico, “a fuga daqueles edifícios cinzentos [...] Era preciso que ela abandonasse tudo, até mesmo sua herança, e que deixasse ali, trancado entre aquelas paredes, o diabo que a fitava durante as noites” (28). Mas o problema era difícil: como perguntar às pessoas ricas por que precisam de tanto dinheiro? O médico não compreendia o mistério: “por que não desistem mesmo depois de ter compreendido que [a riqueza] é a causa de sua infelicidade?” (28).

Felicidade e infelicidade permeiam a narrativa curta de Tchekhov: se o ser humano é destinado a tanto sofrimento, em que consiste, se existe, a felicidade? A leitura dos contos oferece inúmeras concepções do que é ser feliz; a inquietação do contista a esse respeito é clara em uma carta de março de 1888:

Nessa coletânea vai sair o conto “Felicidade” que considero o melhor dos meus contos [ali está representada a estepe]: a planície, a noite, o pálido amanhecer no Oriente, um

rebanho de ovelhas e três figuras humanas que discutem sobre a felicidade. (ANGELIDES, 1995, 92)

A sensação de alegria, de estar feliz, é às vezes desconcertante como em “Kachtanka”, narrativa original pois a protagonista é uma cachorrinha ruiva pertencente a um marceneiro pobre; maltratada por ele e pelos filhos, sua vida não é fácil. Num dia em que o dono a leva em suas andanças pela cidade, na excitação do passeio, acaba por se perder; ao cair da noite, desesperada, tenta lembrar “como acabara parando nessa calçada desconhecida” (TCHEKHOV, 1979, 177). Levada por um homem para uma casa confortável onde é bem alimentada na companhia de outros animais, Kachtanka fica pensando se era melhor viver na casa do desconhecido ou do marceneiro – agora tinha muita comida, não era surrada e gostava de seu colchãozinho para dormir. Um dia, ao avistar a antiga família, num salto os alcança e os acompanha alegremente deixando a outra vida para trás: “lembrava-se dos jantares gostosos, das aulas, do circo, mas tudo isso lhe aparecia agora como um sonho comprido, confuso, dolorido...” (198).

O que é, então, a felicidade? Um de seus significados é enunciado pelo narrador de “Uma História Enfadonha”: “a verdadeira felicidade é impossível sem a solidão” (TCHEKHOV, 1979, 344), afirmação contrária ao significado que lhe dá a jovem apaixonada do conto “Viérotchka”: “não existe felicidade mais elevada do que o ver, segui-lo [...] para onde ele quisesse, ser sua esposa e colaboradora; se ele a deixasse, ela morreria de saudade” (209). Ao que o jovem Ogniev responde: “A felicidade baseia-se no equilíbrio, isto é, quando ambas as partes [...] amam de maneira idêntica”. Para sua infelicidade, ele sente “uma impotência do espírito” (210).

Por outro lado, a ideia de que somos responsáveis por nossa felicidade é explicada por Nikitin, a personagem principal de “O Professor de Literatura”. Sentindo-se amado e feliz, ele declara: “mas não recebo esta felicidade como uma coisa caída do céu [...]. Acredito que o homem é o arquiteto de seu próprio destino, de sua felicidade” (TCHEKHOV, [19--b], 122). E, desse modo, de acordo com o que acredita, após anos de alegria no casamento com uma jovem linda e rica que lhe proporciona uma existência que se poderia dizer “feliz”, ele deseja arquitetar uma nova vida, “fora da doce claridade da lâmpada e da tranquila felicidade familiar, fora deste mundo em que vivia, despreocupado e mimado como o gato branco” (126). Se desejava viver em um mundo diferente, como seria sua vida? O professor de literatura, indiferente à felicidade que tem, quer ser “libertado de tanta monotonia” (126). Quer trabalhar numa fábrica, ou falar do alto de uma cátedra, “escrevendo, imprimindo, fazendo ruído, fatigando-se, sofrendo...” (126).

Diferentes maneiras de encarar o assunto aparecem em dois contos, “O Implicante” e “Veraneio”, que mostram uma certeza: a felicidade dura pouco. Na primeira narrativa Ivane e Anna encontram-se sozinhos sob frondosos carvalhos – “só os peixes e os patos têm o privilégio de vê-los” (TCHEKHOV, [19--b], 198). Um lugar delicioso como esse é ideal para uma declaração de amor, que termina com um beijo. Contudo, logo o narrador comenta tristemente:

Minutos felizes! No entanto, na vida da humanidade não existe uma felicidade absoluta. Um acontecimento feliz já traz em seu seio uma ponta de veneno ou então circunstâncias externas se encarregam de envenená-lo. E foi o que aconteceu com aqueles dois jovens. (200)

A sensação de fugacidade dos momentos felizes ocorre também em “Veraneio”, mas o final é mais amargo. Dois jovens recém-casados passam alguns dias de verão desfrutando da presença um do outro, carinhosamente: “Ela encosta nele; ele a segura pela cintura; estão felizes [...]. O ar imóvel está saturado com o cheiro de lilás [...] ‘Como somos felizes, Sacha! Como tudo é belo!’” (216). São interrompidos nesse doce enlevo pela chegada do tio e sua numerosa família; Sacha, imaginando que “teriam de ceder os quartos, os travesseiros, as cobertas, o esturjão, as sardinhas” (219) para os visitantes, murmura com raiva: “É tua culpa!” ao que a jovem esposa, tremendo de raiva, responde “Não! Foi por tua causa!” (219). Estava instalada a discórdia entre os dois, mas ambos exclamam alegremente: “sejam bem-vindos, queridos hóspedes”. (219).

Como em “Veraneio”, a hipocrisia e o autoengano prevalecem em “Gooseberries” (“Groselhas”) que pode ser resumido na frase do narrador: “Quando alguém possui uma ideia fixa, não há nada que se possa fazer” (TCHEKHOV, 1966, 339).³ Nesse conto, Ivan Ivanych relata a amigos a história de seu irmão, Nikolay, dois anos mais moço que ele. Na infância, tinham vivido com o pai em uma pequena propriedade no campo, desapropriada por causa de dívidas. A vida na cidade é desagradável. Nikolay passa a trabalhar como funcionário público, ocupação monótona e insípida. Passa a viver dos sonhos de ter uma propriedade no campo, onde comeria as frutas de seu pomar, faria piqueniques na grama, dormiria ao sol. A leitura de folhetos de terras à venda (elas sempre tinham groselheiras em seus pomares) o fazia esquecer a vida miserável que levava para economizar e realizar seu sonho de se “sentar na varanda tomando chá, enquanto os patos nadavam no lago e sentir um

3 Em inglês “Once a man is possessed by an idea there is no doing anything with him”.

aroma delicioso, as groselheiras amadurecendo” (338). Casou-se com uma viúva, não porque a amasse, mas porque era rica; poucos anos depois, não suportando a vida de privações e solidão, ela morre. Comprou, enfim, um sítio sem pomar, sem groselheiras, sem um lago, mas com um regato cuja água era cor de café; plantou as groselheiras e se instalou na vida de um dono de terras. Ao reencontrá-lo, depois de muitos anos, Ivan se surpreende: tudo feio, vulgar, e o irmão prematuramente velho e gordo, pois comia demais. Observou como vivia, o que falava e como era tratado com reverência pelos serviçais como se fosse um aristocrata. Ao comer as famosas groselhas, Ivan as achara duras e azedas – imprestáveis; Nikolay, porém, ao colocar uma delas na boca, olhara triunfantemente para ele exclamando repetidas vezes: “como são deliciosas!”. Ivan comenta com amargura: “Olhei para um homem feliz, aquele cujo sonho longamente acalentado tinha obviamente se tornado realidade, aquele que alcançara seu objetivo na vida” (341). Mas que diferença entre o sonho e a realidade, pensa o leitor. As reflexões de Ivan Ivanych o entristecem e o afligem, não só por causa de Nikolay, mas também porque pensa no sofrimento dos seres humanos: “o homem feliz”, fala ele, “somente está bem porque os infelizes suportam um fardo pesado em silêncio; e se não existisse esse silêncio, a felicidade seria impossível” (341).

Tantas maneiras de examinar a questão, tantos pontos de vista; a amplitude da visão de Tchekhov abrange ainda a concepção de que ser feliz é encontrar a “Morte, a Libertadora”. O impressionante “Rothschild’s Fiddle” (“O Violino de Rothschild”) relata a vida miserável de um casal de velhos, pobres e doentes; Yakov, dono de uma funerária, passou a vida anotando num livro todas as suas “perdas”: aos domingos e feriados, como não pode trabalhar, portanto não ganha nada; se Marfa, a esposa, toma chá, é uma perda e deve tomar apenas

água quente; o que eles comem é perda e, então, eles passam fome. Marfa fica doente; ao olhar para ela, Yakov vê em seu rosto alegria, o que não é comum: “parecia que ia mesmo morrer e estava feliz por deixar para sempre o quarto, os caixões e Yakov” (TCHEKHOV, 1963b, 157). Para os infelizes, a suprema ventura é morrer. Yakov, pensando no inevitável, inscreve em seu livro de perdas: caixão de Marfa, 2 rublos e 40 kopeks. Quando ele próprio adoce, pergunta a si mesmo:

Por que um ser humano não pode evitar essas perdas? [...] Da morte, pelo menos, pode-se esperar proveitos: não mais seria necessário comer, beber, pagar impostos, ou injuriar os outros; e como jazemos no túmulo – não um ano, mas centenas e milhares de anos – o ganho seria enorme. A vida humana, em resumo, era perda, e somente sua morte algo a ganhar. (1963b, 161)

Em vez do tom sombrio das narrativas que expõem o inexplicável sofrimento humano e a impossibilidade de harmonia nas relações humanas, Tchekhov usa muitas vezes, para os mesmos temas, o tom humorístico, irônico ou satírico principalmente ao retratar o comportamento dos seres humanos que convivem no dia a dia, como nos contos “A Farmacêutica”, “História sem Título”, “Perpetuum Mobile”, “O Espelho Mágico”, “Fracasso”, “Diário de um Homem Genioso” e “Camaleão”. Frequentemente, a ironia é anunciada em títulos como “Um Homem Feliz”, “Estória Alegre” e “Desfecho Feliz”.

Dentre tantas narrativas que exploram o humor, destaca-se “O Espelho” para definir as dificuldades que os jovens vão encontrar no casamento. Assim, a linda e jovem Nelly sonha noite e dia com um futuro noivo; é véspera de ano novo, época em que as moças procuram descobrir quem será seu marido por meio do “espelho da meia-noite”, revelador do futuro. Nelly

aguarda a hora certa para fixar o olhar no espelho e “vê” o objeto de longos sonhos e esperanças (TCHEKHOV, [19--b], 165). Ouve a voz do noivo que sorri carinhosamente, mas ao mesmo tempo vislumbra, no fundo acinzentado do espelho, os incidentes trágicos de meses e anos da vida em comum. Numa das cenas, desesperada com a grave doença do marido, parte às pressas na noite gelada em busca do médico, a quem implora que salve o marido. O médico, também muito doente, nada pode fazer. Não desistindo, eis Nelly outra vez em busca de socorro, “novamente na escuridão, o vento gelado, penetrante, os caminhos gelados” (171). Desenrolam-se outras cenas angustiantes: o marido tentando pagar a hipoteca da casa, o pavor contínuo em relação aos filhos, “pavor dos resfriados, da escarlatina, da difteria, das notas baixas, da separação... De cinco ou seis filhos é certo que pelo menos um morrerá” (171). As cenas mais aterrorizantes mostram que, “como a mulher e o marido não podem morrer ao mesmo tempo [...] um dos dois terá forçosamente de assistir ao enterro do companheiro. E Nelly vê o marido morrer” (171). No espelho aparecem os menores detalhes do cadáver, do caixão, velas, flores... E Nelly pensa que a vida em comum foi apenas o prefácio daquela morte. De repente, algo cai no tapete. Suspirando, a jovem percebe que havia adormecido e tudo não passara de um sonho. Mas não é sem razão que ela chega à conclusão de que “é melhor ficar solteira que reviver uma noite como aquela” (171).

No conto “O Marido Enganado”, a ironia e traços satíricos são usados para descrever a reação do marido ao adultério da esposa. Depois de surpreendê-la em flagrante, Sigaiev vai a uma loja de armamentos a fim de escolher um revólver apropriado para sua vingança. Seu rosto denuncia ódio e inabalável resolução e ele já imagina “três cadáveres ensanguentados, cabeças esmigalhadas, massa cinzenta espalhada para todos os

lados...” (TCHEKHOV, [19--b], 183). Calmamente dialoga com o vendedor sobre os diversos revólveres expostos sobre o balcão, avaliando criteriosamente a força, o acabamento, as indicações de cada um deles. Diz o vendedor tomando um revólver: “O tiro é certo, muito possante e pode ser usado à grande distância matando ao mesmo tempo a mulher e o amante. Para o suicídio, senhor, também não conheço arma mais indicada” (184). O preço é muito para suas posses, argumenta Sigaiev; queria algo mais em conta; mas o vendedor observa que suicidar-se ou matar a mulher com aquela arma mais barata é um despropósito – o bom tom requer algo melhor. Enquanto isso, a imaginação do marido enganado sugere um meio mais cruel do que a morte violenta dos três, a primeira opção; seria melhor matar o amante, suicidar-se e deixar a mulher viva para chorar durante o enterro, “pálida, roída pelos remorsos, diante dos olhares cheios de desprezo da multidão indignada” (186). Mas, pensando bem, não seria terrível estar morto e não presenciar a infelicidade da traidora? E pergunta ainda, mentalmente: “Qual o interesse do estar dentro de um caixão e não tomar conhecimento dos resultados?” (187). No entanto, argumenta consigo mesmo, ao matá-la, será preso; “decide, pois, matar o amante, deixá-la viver e, até nova ordem, ele não se matará – sempre terei tempo para me matar” (187). A essa altura, o vendedor espalhava as mais diferentes armas sobre o balcão, contando ao freguês histórias de crimes em que, estranhamente, os juízes, procuradores e advogados eram favoráveis ao amante. E por quê? Claro, diante de seus casos com as mulheres casadas, um marido a menos era um alívio. Bem verdade, pensa Sigaiev, “ser exilado em Sakhalina... não é razoável” (189); hesitante, ele tenta reformular a vingança. Eu a deixo viver; não me suicido; e ele também não o mato” (189). Sua conclusão, pensada e repensada enquanto examinava as armas, é satisfatória: “Eu os castigarei com meu desprezo e provocarei

um escândalo com meu divórcio” (189). Para resolver a questão embaraçosa do atencioso vendedor, Sigaiev compra um objeto barato para a caça no lago.

Segundo o prefácio de *Contos Russos*, organizado por Holanda e Rónai, Tchekhov “tem um humorismo melancólico e amargo ao apresentar a humanidade sofredora com simpatia compadecida mas sem ilusões nem esperanças” (TCHEKHOV, [19--a], 10). Tais características do autor encontram-se em outras narrativas com o tema do adultério. Se em “O Marido Enganado” o protagonista pensa em agir mas não age, em “Uma Vingança” o marido age, mas, em vez de punir o amante, vê, revoltado, que seu plano favorece o amante. Em “Cronologia Viva” predomina a ironia a respeito do adultério, assimilado e aceito. Dessa vez, um senhor idoso, bonachão, com um sorriso melancólico, joga cartas com os amigos enquanto os quatro filhos brincam ao lado do piano. O dono da casa, comentando que, durante as visitas à cidade, famosos atores, músicos e cantores tinham sido acolhidos carinhosamente por ele e a mulher, e não se lembrando da época em que cada um deles estivera com eles, pergunta à esposa, “jovem senhora, viva e picante de seus trinta e poucos anos” (TCHEKHOV, [19--a], 161): “Que idade tem nossa Nina?” ou: “Que idade tem nossa pequena Nádia?”.

O humor leve, a ironia constante, ou a sátira são recursos usados por Tchekhov para tratar dos mesmos temas retratados de maneira trágica, em diferentes tons e atitudes. Górkí compreendeu que esse recurso do contista deixa ainda mais complexa sua obra,

que soube descobrir no oceano embaciado da mediocridade o que há de tragicamente sombrio sob uma aparência risonha. Basta ler atentamente estes contos ‘humorísticos’ para ver que coisas odiosas e cruéis o autor tinha tristemente

adivinhado, dissimulando-as da melhor forma e pudicamente através das palavras e situações cômicas. (GÓRKI, [19--], 8)

Na variedade de personagens e temas que ajudam a representar “o sofrimento espiritual”, “a impotência espiritual” e a solidão, devem ser ainda lembrados os contos sobre a realidade social da Rússia. Embora Tchekhov tenha sido bastante criticado por não ter “um alinhamento ideológico”, ele sempre demonstrou preocupação com os problemas sociais de seu país. Respondendo às críticas na carta de outubro de 1888, ele argumenta:

Tenho medo daqueles que procuram nas entrelinhas uma tendência e querem me ver necessariamente como liberal ou conservador. Não sou nem liberal, nem conservador, nem reformista, nem monge, nem indiferentista. Eu queria ser um artista livre – apenas isto, e lamento que Deus não me tenha dado forças para sê-lo. Detesto a mentira e a violência em todas as suas formas. (ANGELIDES, 1995, 99)

Hoje, o exame dos contos torna infundadas as exigências da crítica por uma definição ideológica. Se voltarmos a “Um Caso de Clínica Médica”, em que um médico lamenta a pobreza, a fome, as doenças, o excesso de trabalho dos operários da usina, teremos certeza do envolvimento social de Tchekhov pelo ser marginalizado, como em “Uma Crise”, “Requiem”, “Um Homem Conhecido” e “Aniouta”, todos sobre a exploração de infelizes mulheres e prostituição.

Outro aspecto da realidade social retratado nos contos é a relação entre patrões e empregados, sempre conflituosa. Em “Um Belo Tumulto”, a empregada é acusada de roubar o precioso broche da patroa. A polícia é chamada e Maria, apavorada, imagina que “podiam despi-la completamente, revistá-la [...]

atirá-la em uma cela escura, fria, em companhia de ratos e lacraias” (TCHEKHOV, 1975, 73). Profundamente humilhada e sabendo-se inocente, “Maria atirou-se à cama e abandonou-se a amargos soluços. Nunca havia sofrido violência igual e, muito menos, ultraje tão grave. Ela, uma moça bem educada, filha de professor, suspeita de roubo!” (73). Entretanto, tendo aparecido o broche (roubado pelo marido da “grande senhora”, um pobre-diabo), Maria vai embora, para morar com os pais, tão pobres...

A extrema pobreza é fonte de desespero para o autor russo – basta nos lembrarmos de Yakov e Marfa, do marceneiro dono de Kachtanka, dos professores, médicos, funcionários públicos, e padres que vivem em penúria indescritível, para compreender a extensão do interesse de Tchekhov por esses humildes personagens. “Pesadelo” é um exemplo do tratamento do assunto, um relato do encontro entre Yakov, o pároco de um povoado, com o jovem proprietário de terras, Kounine, que deseja discutir com o padre a construção de uma escola paroquial. Nessa ocasião, a aparência e o comportamento de Yakov surpreendem o jovem por suas feições grotescas, sua roupa manchada de lama, seu rosto suado e sua timidez. Demonstrando constrangimento e inquietação com o entusiasmo de seu interlocutor, que espera pedir ajuda dos camponeses para seus planos de construção da escola, o pároco toma avidamente o chá que lhe é servido, devora as rosquinhas e guarda algumas no bolso. A desagradável impressão que tal cena causara começa a mudar quando Kounine vê a pobreza dos camponeses, da igreja quase vazia e em ruínas, e a casa do padre; atônito com a extrema penúria da paróquia, ele ouve as palavras de Yakov: “a fome me consome [...] Como poderia pedir ajuda aos camponeses? Ousaria alguém pedir esmola para um mendigo?” (TCHEKHOV, [19--b], 53). Afirmando que nem consegue rezar a missa porque, “como um animal, nada compreende e só pensa na

comida [...] mesmo diante do altar”, Yakov conta que já chegou a ver esposas de médicos lavando a roupa de madrugada, no rio, para esconder sua pobreza. Horrorizado com os fatos que nunca imaginara existir em seu país, Kounine é invadido por “um agudo sentimento diante de si próprio e diante da invisível verdade” (56). Não só em “Pesadelo”, mas também na maior parte de seus contos, Tchekhov almeja tornar visível a verdade sobre a Rússia de seu tempo; nesse aspecto, sua obra ficcional impressionou e inspirou os escritores irlandeses do século XX, ansiosos por definir a Irlanda e a identidade irlandesa como o fez tão bem Sean O’Faolain.

Tchekhov e O’Faolain: A Mesma Busca

Em seus ensaios críticos, O’Faolain deixa clara sua admiração pela ficção curta de Tchekhov que desvela para si e para o leitor as afinidades entre eles sobre a arte do conto e sobre a visão do mundo. Em *The Short Story*, O’Faolain lembra que, quando leu “Viérotchka” pela primeira vez, pensou que era “apenas uma narrativa sonhadora, romântica e atraente, com cenários de campos cheios de bruma sob o luar” (O’FAOLAIN, 1972, 95). Novas leituras, entretanto, revelaram as complexidades do conto, “matriz de uma centena de imitações contemporâneas, algumas de grosseiro naturalismo e outras que o diluem em água de rosas salpicada com pétalas de flor de cerejeira” (97). Seria Tchekhov um romântico ou um naturalista? Segundo O’Faolain, embora tenha adotado como modelo a obra de Maupassant, Flaubert, Turguêniev e Tolstói, ele não é um naturalista “pur sang” porque “impõe ao método sua personalidade, seu otimismo, sua ânsia em acreditar na humanidade – que o distinguem de seus precursores” (106). Ainda no entender de O’Faolain, a obra do escritor russo representa a necessidade de uma consciência moral em relação ao próximo; a fim de ilustrar tal aspecto, o crítico irlandês lembra um trecho do diário de Tchekhov que descreve o jantar comemorativo do aniversário da abolição da servidão na Rússia, num luxuoso hotel:

Tedioso e absurdo. Beber champagne, jantar, fazer ruidosos discursos sobre a consciência nacional, a consciência popular, a liberdade e outras coisas mais, enquanto os escravos de casaca deslocam-se, apressados, de mesa em mesa e, lá fora, na rua, no frio implacável, os cocheiros esperam. (O'FAOLAIN, 1972, 99)

O trecho do diário dá a conhecer “o moralista constante” (título do ensaio), o médico/escritor que acredita que as mudanças tão almejadas na sociedade russa somente se tornarão realidade se forem precedidas por uma consciência moral. Observa ainda O’Faolain que Tchekhov é um escritor moral tanto quanto Balzac o fora, pois em ambos existe “uma norma estabelecida que determina que a natureza e comportamento humanos sejam dignos e que tenham um padrão e uma pedra de toque sólidos, ampla e permanentemente aceitos” (25). No entanto, o crítico apressa-se a assinalar que a sede pela normalidade nunca leva Tchekhov a fazer sermões; ao contrário, seu olhar crítico e irônico é “defesa para enfrentar o desespero” (122). O trecho citado sobre o jantar realça as semelhanças entre o temperamento russo e irlandês no uso da ironia na representação de tristes eventos.

Além da ironia e do humor tchekhovianos, o ensaio de O’Faolain examina, com o apoio das cartas, as principais marcas de sua narrativa, apontando para inovações no gênero que abriram caminho para o conto moderno: pouco enredo, simplicidade, concisão e poder sugestivo por meio do realismo com toques poéticos. Para exemplificar, “O Bispo”, com suas descrições fotográficas e ao mesmo tempo impressionistas, próximos da poesia, é citado:

Enquanto o bispo entrava no carro para voltar para casa, um alegre, melodioso, repicar dos pesados, preciosos sinos

invadiu todo o jardim banhado pelo luar. Os muros brancos, as cruzes brancas sobre os túmulos, as brancas bétulas e suas sombras escuras, e a lua lá no alto pairando sobre o convento pareciam ter vida própria e, ainda assim, muito próxima da humanidade. (citado em O'FAOLAIN, 1972, 117)

Se o assunto dos contos é simples, recorda O'Faolain, são também simples as pessoas ali retratadas em sua vida cotidiana, com objetividade e distanciamento, sem sentimentalismos. Bastante enfatizado por Tchekhov, o controle da emoção é lembrado pelo contista irlandês: “Você pode chorar e lamentar-se com o assunto de seus contos e pode compartilhar o sofrimento das personagens, mas isso acontece desde que o leitor não o perceba. Quanto mais objetiva, mais forte a impressão” (101). A busca da objetividade e distanciamento levou críticos de sua época a acreditar que Tchekhov se recusava a dar soluções e respostas para as perguntas que propôs tão sutilmente. A esse respeito, O'Faolain pondera que, numa conversa entre amigos, o autor poderia discutir as respostas, mas, como artista, ele se debruça sobre “o insondável mistério do sofrimento humano” (1972, 104) deixando ao leitor a reflexão sobre o mistério.

O interesse de O'Faolain não se limitou a apenas um escritor russo: em sua coletânea *Short Stories: A Study in Pleasure* (1961), ele discute “The Chorus Girl”, de Tchekhov mas também “The District Doctor”, de Turguêniev, sob a perspectiva da resposta do leitor baseada no que ele chama de “princípio do prazer”; por meio desse princípio, chega-se ao efeito de unidade, bem diferente do efeito fissurizador produzido pela análise que reduz o todo em suas partes; assim, afirma o crítico, a análise contém o perigo de ficarmos “com uma patética ou encantadora mão-cheia de pétalas e não a flor viva; ou, então, podemos

“ter as peças do relógio que não nos informam que horas são” (O’FAOLAIN, 1961, 4).

Alguns anos mais tarde, a abordagem literária por meio da resposta do leitor ficou conhecida em ensaios críticos que ecoam o desprazer da análise, assinalado por O’Faolain. Wolfgang Iser, por exemplo, acredita que “no processo da interpretação tira-se o gume do texto deixando-o inevitavelmente cego” (ISER, 1971, 2). A opinião de Susan Sontag em “Against Interpretation” vai na mesma direção: “o ato de interpretar, escava, e enquanto escava, destrói” (SONTAG, 1971, 657). Diferentes imagens: mão-cheia de pétalas – mais poética – e escavação – mais violenta – ambas enfatizam a característica destruidora da busca de um conteúdo, tão rejeitada por Tchekhov. Lembramos que também para Roland Barthes, o objetivo do texto é “jamais se desculpar, jamais explicar” (1973, 9), afirmação que ecoa a rejeição do contista russo.

Se não se explica o texto literário, qual deve ser a atitude do leitor em relação a ele? Ocorreu a Sontag que é preciso “ver mais, ouvir mais, sentir mais”. A função da crítica é “*mostrar como é que é, até mesmo o que é o que é*, em vez de mostrar o que significa” (SONTAG, 1971, 660). “No lugar da hermenêutica”, conclui Sontag, “precisamos de uma erótica da arte” (1971, 660).

Não seria essa a atitude que O’Faolain chamou de “ler pelo prazer de ler?” Mas, lembra ele, não se deve dizer apenas “gosto” e “não gosto”, mas passar pelo ato lúdico de “acessar o valor do texto através da natureza e qualidade dos prazeres experimentados” (O’FAOLAIN, 1961, 21). Se a satisfação lúdica não é subjetiva, pergunta o crítico irlandês, que tipos de prazer podem ser experimentados? Alguns são mais fáceis de definir, como o prazer do “Reconhecimento do Familiar”, da “Boa História”, e o da “Identificação”; os mais complexos e sofisticados são aqueles do “Humor”, do “Choque Moral” e a “Extensão da

Simpatia”; e mais difíceis de reconhecer e experimentar são os prazeres do “Momento de Iluminação” e do “Voo Imaginativo” (1961, 22–24). Em “Viérotchka”, por exemplo, O’Faolain experimenta o prazer da boa história e da identificação com Ogniev; percebe também a ironia “da frustração que invade a mente sentimental enganando a si mesma e fugindo da realidade” (O’FAOLAIN, 1972, 97). O autor chega a afirmar que seria possível escrever um livro sobre os contos de Tchekhov sem nenhum outro exemplo a não ser “Viérotchka”, que termina com um momento de iluminação para o protagonista e também para o leitor, quando Ogniev descobre que “sua bela bolha sentimental havia explodido” (97). Na leitura de *The Short Story* e *Short Stories: A Study in Pleasure* ficam evidentes as afinidades entre Tchekhov e O’Faolain: ambos têm o mesmo desejo de esboçar uma teoria do conto e aplicá-la às variadas personagens russas e irlandesas diante dos problemas de seus respectivos contextos. A obra tchekhoviana atraiu, além de O’Faolain, Frank O’Connor e muitos outros escritores irlandeses à procura de um modelo, principalmente devido a sua característica:

Foi russo em sua obra, mas nunca um regionalista no pensamento. Pode-se encontrar traços de sua vida em Taganrog, em Melikhovo, em Sacalina, na Ucrânia – um escritor não inventa a vida! – mas as coisas que eram fundamentais em sua atitude perante a vida e seu evangelho da normalidade eram tão amplas quanto o universo. (O’FAOLAIN, 1972, 123)

Como Tchekhov, Moore e Turguêniev, O’Faolain se empenha em definir sua identidade pessoal e de seu país ao retratá-lo de diversas formas, mas sempre tentando realçar os aspectos universais de seu povo. Em sua longa trajetória como contista, biógrafo, escritor/crítico, autor de textos autobiográficos

e de história social da Irlanda, desejou sobretudo ser um “‘homme de lettres’, um Gide menor a contribuir com seu óbulo” (citado em MUTRAN, 2005, 11) para a compreensão de sua terra natal que passava por grandes mudanças. No afã de uma autodefinição, ele acha difícil parar de fazer perguntas, difícil parar de pensar: “Entrego-me à luxúria do pensamento que devora e destrói tanto quanto qualquer outro tipo de desejo” (O’FAOLAIN, 1950, 33). Ao pensar a Irlanda, O’Faolain explora muitos caminhos diferentes que se completam. Como ele nasceu em 1900 e morreu em 1991, desfrutou de quase um século para deixar seu “óbulo”, sua contribuição sobre a história da Irlanda de sua época em obras não ficcionais como *An Irish Journey* (1940), mistura de livro de viagem e autobiografia, onde são discutidas as relações entre o país em que vive e aquele do passado. Acredita que a paisagem conta histórias – ao chegar a Dingle constata que “cada milha desta península é uma milha de tempo quando o presente começa a desaparecer. O século XVIII me alcança quando chego a Dunquin” (O’FAOLAIN, 1940, 139). O intenso desejo que toma posse do viajante para ler a Irlanda da perspectiva histórica manifesta-se ainda em *The Story of Ireland* (1943), em que expõe as ideias de Celtofilismo e Anglofobia, e em *The Irish: A Character Study* (1947), que consiste em “uma história criativa do crescimento da mente irlandesa” e não de uma história de eventos políticos. Para compreender o processo de formação dos irlandeses, O’Faolain usa a imagem de uma árvore e suas raízes, seu tronco, e seus cinco galhos (1947, 9). Como biógrafo, O’Faolain é conhecido por *King of Beggars: A Life of Daniel O’Connell* (1938) e *The Great O’Neill* (1942), com os quais iniciou suas perguntas sobre as complexidades da formação da mente irlandesa. No gênero autobiográfico, são representativos o livro *Vive Moi!* (1967) e “A Portrait of the Artist as an Old Man” (1976) longo ensaio com explícita alusão

ao famoso romance de Joyce; tanto a autobiografia quanto o ensaio começam em um movimento em direção ao passado no intuito de entender, enquanto envelhece, sua identidade. Em *Vive Moi!*, o jovem de dezoito anos envolveu-se em questões políticas, dedicando seis anos de sua vida aos conflitos entre Irlanda e Inglaterra e posteriormente aos da Guerra Civil. Após 1923, desiludido, desvencilhou-se do “seu canto verde do universo” (1967, 173) e de seu isolamento para se aproximar de outras culturas – através de viagens ou de leituras. Ao contrário de outros contemporâneos que se exilaram, O’Faolain decidiu permanecer na Irlanda; questionando em seus escritos o renascimento celta e a hostilidade contra os ingleses, iniciou o que seria mais tarde chamado de “revisonismo histórico”.

“Lilliput”, seu primeiro conto, publicado em 1928, iniciou sua trajetória de contista até 1982, data de seus últimos contos. Durante mais de cinquenta anos, suas narrativas passam por inúmeras transformações na forma, no conteúdo e em sua visão do mundo. Segundo ele, sua obra possui muitos aspectos dos contos de Tchekhov e de outros ficcionistas russos que, ao representar a experiência de seus contemporâneos, valeram-se não de grandes questões ou aventuras, mas de pequenas coisas como “a percepção sobre a morte de um gato” ou “a reação às lágrimas de uma criança” (O’FAOLAIN, 1972, 36). É preciso lembrar, porém, que a principal fonte de atração exercida por Tchekhov em O’Faolain encontra-se “em sua sanidade em face do caos dos valores morais e sociais tão atordoantes em sua época como hoje” (1972, 124). O’Faolain absorveu tão poderosa influência amplamente aceita pela crítica, mas não se deve esquecer que o processo intertextual é difuso, consistindo em ressonâncias da obra de Tchekhov. É somente a partir da segunda metade do século XX em diante que as transposições,

versões e adaptações diretas de romances ou peças russas ocorrem, como veremos em outros capítulos.

Dentre as afinidades entre Tchekhov e O'Faolain, a mais notável é seu interesse pela personagem como meio de esboçar o retrato do contexto em que vivem. Notando que a marca dos contos do autor russo é mostrar que “existe em cada ser humano, seja ele um tolo ou um patife, um sagrado mistério a ser perscrutado” (1972, 111), O'Faolain faz o mesmo em seus contos, com o foco de interesse no ser humano. Suas personagens, nas relações com outros elementos narrativos, conferem unidade a suas várias coleções e são instrumentos naturais que permitem ao autor captar o espírito de seu povo e de sua época; além disso, as personagens servem de ponte segura para que o autor possa transitar entre interesses regionais, fascinantes, mas às vezes menos complexos, e questões mais amplas que dizem respeito a toda a humanidade, num fecundo relacionamento entre a Irlanda e o mundo. Por tudo isso, mais que o enredo, a atmosfera, a temática ou o tom, a personagem destaca-se na medida em que fornece ao leitor a completude do quadro a ser pintado.

A ênfase na importância da personagem encontra-se em vários dos textos críticos de O'Faolain; para ele, pode-se ler e reler as narrativas de mestres como Tchekhov ou Henry James, autores que tocam o único instrumento em que todos os contos dignos do nome devem tocar – o instrumento da natureza humana, tão variada, complexa, contraditória, sutil. Dessas observações, resta ao crítico concluir que “a menos que a narrativa faça um sutil comentário sobre a natureza humana e sobre as relações permanentes entre as pessoas, sua variedade, suas possibilidades e imprevisibilidades, não é um conto no sentido moderno” (O'FAOLAIN, 1972, 200). Em carta de 6 de maio de 1973, O'Faolain descreve as personagens de suas narrativas:

“Penso que há nelas espaço suficiente para mencionar, sorrir, suspirar e rir das concessões e derrotas da humanidade em geral” (MUTRAN, 2005, 17). Nesses contos, a simplicidade almejada leva ao uso de técnicas básicas na construção da personagem: pouca descrição física, mas significativa; comportamento e maneirismos; modo como a personagem fala, gesticula, silencia; o uso do ponto de vista e o fluxo da consciência.

Se Tchekhov “impõe ao método sua personalidade” (O’FAOLAIN, 1972, 106) e se o objetivo declarado por O’Faolain “é comunicar a personalidade enquanto aparenta ‘contar uma história’” (1972, 198), presume-se que ambos os contistas usam a personagem como máscara para transmitir a experiência transformada pela imaginação criadora. Entretanto, O’Faolain traçou uma linha divisória entre sua produção ficcional e o restante da obra, tendo o cuidado de separar bem os gêneros: nas biografias e autobiografias, nos editoriais de *The Bell*, revista que fundou na década de 1940, esgotou sua ânsia de discutir, apontar soluções, abrir debates, reclamar, fazer propaganda; a ficção, livre de elementos subjetivos da intromissão indesejável do autor, reflete a personalidade do artista. Diz ele em *The Short Story*: “um livro é a circunferência de um escritor [...] ele somente pode alcançar sua circunferência através do raio de sua experiência” (O’FAOLAIN, 1972, 18). Assim, da personalidade do escritor em harmonia com o assunto que escolheu resulta a obra-prima, afirmação inspirada nas cartas de Flaubert, “O segredo das obras-primas está na harmonia entre o assunto e o temperamento do autor”, que serve de epígrafe a *The Short Story*.

Da variedade de personagens – crianças e adolescentes, guerrilheiros, homens e mulheres de meia-idade, padres e freiras, solteirões e velhos – decorre a variedade de temas nos contos de O’Faolain. Um desenho da obra como um todo revela

um tema principal, comum a todas as narrativas – a solidão e o sofrimento humanos cujas razões diferem de acordo com o contexto – seja ele político, social ou existencial.

Em “Fugue”, o jovem rebelde, insatisfeito com a situação política de seu país, associa-se a um movimento nacionalista clandestino; rejeitado por parentes e amigos, e perseguido pelos Black-and-Tans, foge para as desoladas montanhas onde a solidão e a percepção de uma vida sem raízes o aflige. Inveja os camponeses na eterna labuta diária enquanto ele deve continuar sua fuga sem rumo, sabendo que o futuro lhe reserva ou o exílio, ou a prisão, ou a morte. Até as aves, nota ele, voltam ao lar. Ao refugiar-se em uma casa, não consegue desviar o olhar de objetos e pessoas que sugerem a permanência e o tradicional: as compras de sábado, a velha lâmpada, as grandes pranchas de madeira muito antiga do assoalho, a mulherzinha gorda com seu bebê gordinho. Certo de que sua presença é perigosa para quem o protege e alimenta, ele volta para as montanhas açoitadas pelo vento e pela chuva; no meio da lama e do frio, vislumbra as luzes dos chalés longínquos e ouve o latir dos cães; imagina a jovem de cabelos escuros “sob os cobertores, seu corpo morno, mais quente por causa da chuva lá fora...” (O’FAOLAIN, 1980, 57). “Fugue”, como os demais contos de *Midsummer Night Madness* (1932), revela que à revolta política estão ligados os sentimentos de desajustamento social e consequentes frustração e isolamento. Nas coleções *A Purse of Coppers* (1937) e *The Man Who Invented Sin* (1947), o maior problema é viver numa sociedade pós-independência, fragmentada e isolada, sem perspectivas de mudanças. A personagem desse período possui discernimento para perceber que a divisão da Irlanda em norte e sul, após o Tratado de 1921, e que a Guerra Civil no sul não oferecem liberdade, harmonia, ordem e beleza.

Em “The Broken World” (“O Mundo Fragmentado”), o padre define a principal característica do país, sua falta de unidade: um país como um prato quebrado cujas duas metades não se podem juntar novamente. As pessoas, à procura de uma unidade de pensamento e de comportamento, esforçam-se por compreender a identidade de seu universo em pedaços do qual emergem seres desajustados, isolados, incompletos. O padre, ao conversar em um trem que corta a Irlanda em direção ao sul, define o contexto tempo-espaço de anos atrás quando os ingleses possuíam as terras, mas moravam em Londres, e os irlandeses, trabalhando para eles, ficando cada vez mais pobres. No meio de suas reflexões, o padre chega ao seu destino, deixando frustrados os atenciosos ouvintes, perplexos com o problema, mas sem uma solução. “The Broken World” é exemplo de conto simples, sem enredo, sem comentários, mas pleno de significados.

Outro exemplo de pouco enredo é “Admiring the Scenery”, que revela o talento de O’Faolain na escolha de detalhes sugestivos que servem a vários propósitos. Nessa narrativa de 1937, Hanafan, o homem de meia-idade, lembra a noite decisiva em que perdera o último trem e conta aos amigos, um padre e um colega: “Eu estava aqui com – com – eu estava aqui com – alguém” (O’FAOLAIN, 1980, 199). A hesitação e a busca de uma palavra que não traísse seu segredo sugerem o zelo que tem em guardar o incidente para si e, ao mesmo tempo, a compulsão de falar. Governey, o colega do Colégio Diocesano onde os três são professores, percebe seu embaraço ao lembrar o incidente, talvez o mais significativo de sua existência: “lembro-me muito bem daquela noite magnífica. Uma noite intensa, magnífica” (199). Nesse momento, Hanafan interrompe a narrativa e seus olhos atormentados “ficam meigos” e “dilatam-se sob o chapéu preto, ao lembrar”. Os olhos das personagens secundárias

“falam” também numa espécie de diálogo silencioso paralelo ao diálogo real: enquanto discutem a beleza da paisagem, falam de poesia e mencionam o antigo chefe da estação, ocorre o diálogo do olhar. Hanafan tem um segredo que provavelmente o padre conhece; no entanto, quando Governey acena com a cabeça em direção a Hanafan e pisca para o religioso, este abaixa o rosto, sua boca firmemente fechada, e desvia o olhar, recusando-se a alimentar a curiosidade maldosa do colega. O conto termina sem que o mistério seja explicado:

Sozinhos no vagão úmido e frio, os três amigos ouviam o ruído ensurdecedor da chuva. Cansados e com sono, não notaram que em seu canto, Hanafan chorava; as lágrimas deslizavam por seu rosto forçando a passagem por seus olhos firmemente fechados. (202)

O sofrimento causado pela solidão pode, às vezes, ser mitigado pelo amor – mas só por algum tempo. Os contos sobre o tema desvelam a fugacidade dos momentos felizes (como se vê em Tchekhov). O’Faolain apresenta o amor sob formas variadas, como o possessivo amor materno em “Childybawn”; o amor no casamento, principalmente no caso da união entre católicos e protestantes, tende a desaparecer, dando lugar a frustrações e solidão como em “The Woman Who Married Clark Gable”, “Lovers of the Lake” e “Heat of the Sun”. O amor obsessivo por pessoas ou coisas é sempre fonte de infelicidade: “Passion” (Paixão), um conto dentro de um conto, ilustra e estabelece paralelismos entre situações e personagens que passam pela experiência de sentir amor demais. No presente, em Dublin, um jovem escreve uma carta para a namorada de quem se despediu há bem pouco tempo. Embora inicie a missiva com “Meu grande amor”, ele não fala diretamente sobre seus sentimentos, mas sobre as memórias que o assaltam logo que

a deixou. Lembra de seu tio Conny que morava em Cork muitos anos atrás; de meia-idade, tranquilo e satisfeito com a vida, a única preocupação de Conny era seu pequeno jardim e a meia dúzia de lírios que ali cultivava. Uma noite, enquanto o narrador, então um menino, jogava cartas com a tia, os vizinhos bateram na porta e pediram seus lírios para o enterro de uma criança. Violentemente reagindo ao absurdo do pedido, Conny recusa-se a abrir mão de suas lindas flores, “suas flores”, seus “seis pobres lírios”, “dos quais cuidei como se fossem meus filhos”. Durante aquela noite, conta o narrador, uma violenta tempestade destruiu os belos lírios brancos; na manhã seguinte, ao vê-los cobertos de lama, Conny voltou para a cama e ali permaneceu por três dias. Voltando ao presente, o missivista comenta que tudo isso aconteceu há mais de vinte anos, mas depois daquela noite “começou a compreender que o jardim era uma espécie de tormento para o tio” e pergunta: “Será que toda paixão traz a infelicidade?”. E suplica à namorada: “Querido Amor, quando vamos nos encontrar novamente? Que seja em breve, meu amor, que seja muito em breve” (1996, 120).

“Paixão” pode ilustrar o “princípio do prazer” da leitura, sugerido por O’Faolain. Assim, dentre os prazeres lúcidos, o enredo simples é um deles; no entanto, o enredo torna-se complexo devido aos paralelismos: enquanto parece contar o pequeno drama na vida banal dos tios, o narrador sem nome descreve sua ansiedade sutilmente iluminada pelo incidente em Cork. Ao prazer da identificação (quem já não experimentou algum tipo de obsessão por coisas ou pessoas?) e do uso de efeitos – descrição da atmosfera de Cork e Dublin, por exemplo – acrescenta-se a ironia da inversão de valores que chega a ser cômica: ultrajado com o pedido dos vizinhos, Conny só pensava em suas “pobres flores”, não se compadecendo com a morte de uma criança, provavelmente provocada pela pobreza e a

fome. Outro aspecto que impressiona no conto é a linguagem econômica, mas poética, que se expande para sugerir sons, cores, sombras e luz como nas frases: “na noite suave e úmida, as luzes de Cork choravam através da neblina”, “o gotejar da chuva no telhado de zinco”, “os pálidos lírios contra a luz difusa da cidade”. Esses e outros prazeres encontrados em “Paixão” falam à imaginação por meio de imagens que reverberam em nossa memória. Muitas outras narrativas de O’Faolain repetem a estrutura básica desse conto: o narrador relata um incidente sobre um conhecido, amigo ou parente; sua escolha da história e a maneira como é transmitida – com simpatia, indiferença ou compaixão – leva-nos a acreditar que o narrador é o protagonista. Em contos como “My Son Austin”, “The Kitchen” e “Admiring the Scenery”, o foco narrativo não coincide com o foco de personagem com o resultado de um “protagonista oculto”. Hanafan, em “Admiring the Scenery” conta a história do antigo chefe da estação; seu comentário: “Este é um local isolado... Uma vida solitária. Sem filhos, sem esposa” refere-se, provavelmente, a si mesmo também. A técnica do “ângulo oculto” (que podemos detectar em “Gooseberries”, de Tchekhov) é resumida nas seguintes palavras de O’Faolain em *The Short Story*:

É muito fácil contar uma história através da mente da personagem; essa é a maneira em que a maioria dos contos são escritos [...] por outro lado, uma narrativa revela um talento superior quando o ângulo está, por assim dizer, oculto. (O’FAOLAIN, 1972, 10)

Os temas do sofrimento e da solidão e infelicidade dos seres humanos são expostos em tom sério ou melancólico, mas muitas vezes em tom ora humorístico ou irônico, tragicômico ou trágico. O humor é necessário, segundo O’Faolain:

Quando o caos generalizado da vida se torna insuportável, a única opção que nos resta é nos tornamos brincalhões ou pacientes de um psiquiatra. O brincalhão, descobrimos, tem um senso de proporção sadio ou um apaixonado desejo de a ele chegar. (O’FAOLAIN, 1961, 24)

Como se viu anteriormente, a ironia e a sátira são marcas da narrativa de Tchekhov; também na ficção curta de O’Faolain tais características existem; o objetivo de ambos é usar o humor “como defesa para enfrentar o desespero”. Em “The Broken World”, por exemplo, a ironia dramática resulta do contraste entre o que o padre descreve como principal problema do povo irlandês – ser reverente demais – com a atitude das pessoas quando ele desce do trem. Ele é saudado por onde passa com profundas reverências – o carregador tira o boné antes de pegar suas malas, o cocheiro inclina-se antes de o colocar no carro. Justamente ele que, tendo consciência do problema e dedicado sua existência a tentar melhorar as condições de vida de seu povo, é o principal alvo do servilismo que o irrita e amargura.

Também muito irônico é “Lilliput”, cujo enredo muito simples dá relevo aos poucos atos significativos das personagens que reforçam o tom satírico já anunciado no título, alusão a *Gulliver’s Travels*, de Jonathan Swift. Em Cork, durante o toque de recolher devido aos violentos conflitos entre a polícia, os nacionalistas e os Black-and-Tans (força enviada pelos ingleses para conter a rebelião), os cidadãos comuns, silenciosamente entrincheirados em suas casas, espiam pelas frestas das janelas a algazarra de uma mulher e suas três filhas. Elas, que moram em uma carroça estacionada na rua, cantam em voz alta, pouco se importando com o toque de recolher; os moradores não conseguem dormir, com medo da polícia e dos Black-and-Tans. Após uma noite sem sobressaltos, elas acordam tarde e tomam

chá. Segundo o comentário de O’Faolain em sua autobiografia *Vive Moi!* a mulher é “A Gulliver de saias entre os pigmeus” (1967, 194).

Humor e ironia mesclados com tristeza e sofrimento marcam muitas das narrativas de O’Faolain; tal característica está presente em “The End of a Good Man”, cujo protagonista, Larry, tem uma relação conflituosa com seu pombo de estimação, Brian Boru,¹ que ganhou do pai ao completar trinta e cinco anos. Na juventude, Larry havia participado do movimento nacionalista para a libertação da Irlanda; como muitos de sua geração, após o fim dos conflitos, não tem trabalho, não se casou, não tem um lar seu; é apenas um solteirão solitário que se dedica ao seu pombal. Mas Brian Boru o atormenta: apesar de possuir notável noção de direção e velocidade nunca vista, é objeto de escárnio e gracejos por parte dos outros proprietários de pombos que não têm qualidades para vencer, mas levam o prêmio. Brian Boru chega horas antes de todos eles, mas recusa-se a cumprir uma simples exigência do Clube de Pombos, isto é, colocar o biquinho no lugar de chegada; portanto, não pode ser declarado vencedor. Larry, dia após dia, não perde a esperança de convencer o pássaro a mudar; não conseguindo, e ao ver novamente o pombo chegar como uma flecha e, indiferente, pousar em um poste, toma da arma que usava nos tempos de guerrilha, faz a pontaria e mata Brian Boru. Agarrando-o, força o biquinho ensanguentado no lugar de chegada – vencera, finalmente, pelo menos uma vez. Grita Larry, angustiado: “Ele ganhou ou não ganhou? Ou será que você vai me dizer que tem uma regra que proíbe um pássaro morto de ganhar uma corrida?” (O’FAOLAIN, 2006, 219). Após vender o

1 Brian Boru foi rei da Irlanda no período de 951 até 1014. Na batalha contra os Vikings em 1014, venceu, mas foi morto em seguida.

pombal, Larry manda empalhar Brian Boru e o coloca junto à janela. Em companhia do pai, sentado junto à lareira, vê o céu lá fora empalidecer com as luzes de Dublin e olha para o pombo “que fita, com seus olhos de vidro as hortas úmidas e os campos noturnos, pesados e olorosos, contra um céu tingido de sangue” (220).

Se a obra de O’Faolain procura compreender a natureza humana, e se “o que chamamos eu, pessoa ou indivíduo é experimentado e conhecido somente contra o fundo da sucessão de momentos e mudanças temporais que constituem sua biografia” (MEYERHOFF, 1976, 11), é compreensível o grande interesse do escritor pelos mais variados aspectos do tempo existencial (em oposição ao cronológico) que lhe fornecem o caminho para o conhecimento do eu. Resulta desse interesse uma personagem facilmente reconhecível como criação típica de O’Faolain: o velho, solitário e atormentado pela passagem e irreversibilidade do tempo, pelas memórias, pela escolha feita em dado momento, ou pela certeza de que não se pode nem se deve reviver o passado. Em “The Planet of the Years”, da coleção *The Talking Trees* (1970), a velha de oitenta anos que tentara voltar ao passado afirma com tristeza que “as coisas não são como você se lembrava que fossem e aconselha a sobrinha: “sempre que você retorna a algum lugar [...] através dos planetas do tempo, nada é igual ao que era quando você era jovem” (O’FAOLAIN, 1970, 13). Nos contos sobre o tempo existencial, subjetivo, irregular, as personagens ilustram o poder da memória na constituição da identidade. O passar do tempo – parece dizer O’Faolain em muitos de seus contos – não apaga as lembranças, mas só faz aumentar sua nitidez. As narrativas tornam-se, então, mais dramáticas e o humor é empregado menos frequentemente. Em “The Kitchen”, também da coleção *The Talking Trees*, o narrador, após a morte da mãe,

revisita a casa antiga e fixa o olhar na cozinha, centro de toda a vida familiar. Lembra como a mãe lutara para alimentar, vestir e educar os filhos, lembra de suas tristezas e ansiedades, bem como de momentos de esperança e alegria; a cozinha, abandonada, vazia, silenciosa é, para ele, símbolo da inutilidade de todas as coisas. As memórias de sua infância e adolescência naquele lugar são como fantasmas que perseguem esse homem dia e noite e perturbam seu sono. A realidade presente se faz distante e o passado distante se faz presente para esse velho. No entanto, percebemos que ele não está atormentado apenas pelas memórias da mãe; seu temor é que, muito em breve, seu tempo terminará.

O tempo é, pois, uma obsessão temática para o contista irlandês: é o tempo, em suas diversas modalidades, a principal e mais dolorosa causa da solidão, que também é motivada pela revolta política, pela revolta contra a sociedade ou por frustrações afetivas no difícil relacionamento humano. A voz do autor expõe e comenta a vida numa mistura de olhar objetivo e poético; ao encarar o mundo e as pessoas com humor ele demonstra, no fundo, intensa compaixão pela condição humana. Em *Vive Moi!*, o escritor afirma seu desejo de “penetrar diretamente na estrela ou na lua que brilha bem no fundo de cada exterior” (1967 254) e é isso que ele faz de maneira sensível em grande parte de sua narrativa curta.

A Solidão, Principal Tema do Conto Moderno

Frank O'Connor e Sean O'Faolain – os dois são sempre mencionados como um par quando se trata dos cinco pilares do moderno conto irlandês: Moore, Joyce, O'Flaherty, O'Connor e O'Faolain. Ambos nasceram em Cork no início do século XX, conheceram-se na infância e tiveram a sorte de se tornarem amigos de Daniel Corkery (1878–1964), que os guiou nas leituras e em sua atitude em relação a si e à Irlanda. Corkery foi poeta, romancista, contista e crítico literário. Em *Vive Moi!*, O'Faolain descreve como transcorriam os dias de seu mentor:

Era um professor na escola primária, um solteirão que morava com a velha mãe cega e uma dedicada e afetuosa irmã [...] Por meio de férrea autodisciplina (sua profissão era muito exaustiva) ele ainda achava tempo para fundar um pequeno teatro em Cork, o “Ann Dun” (O Forte), e escreveu várias peças românticas para ali serem encenadas. (O'FAOLAIN, 1967, 133)

Lembrando que Corkery poderia ter escrito mais contos sobre a triste vida provinciana, como o fizera em *The Threshold of Quiet*, um romance realmente bom, O'Faolain sugere que a escolha da sua epígrafe, “a maioria dos homens têm uma vida de calmo desespero” (de Henny David Thoreau), define bem sua existência (O'FAOLAIN, 1967, 133). No entanto, amigo generoso, gostava de orientar a leitura de seus pupilos, emprestando-

lhês livros; considerava os escritores russos indispensáveis para a compreensão da literatura moderna e assinalava vários paralelos entre os contextos russo e irlandês. Corkery, como Moore, e posteriormente O'Connor e O'Faolain, ansiava por ampliar seu conhecimento de aspectos da história e da vida na Irlanda, à maneira de Tchekhov e outros autores russos. Com “calma resignação”, nas palavras de O'Faolain, Corkery fez “um comentário sobre a natureza desidratante da vida provinciana” (1967, 134) e foi ele responsável pela formação dos dois jovens, que confirmam em suas autobiografias sua dívida para com o crítico severo, mas sempre disponível. E eles foram tão bem sucedidos que, mais tarde, Yeats diria: “o que Tchekhov tinha feito pela Rússia, O'Connor estava fazendo pela Irlanda” (citado em KIELY, 1981, 10).

Para diminuir o tédio de uma cidade como Cork, O'Faolain e O'Connor tornaram-se amigos inseparáveis. Em *Vive Moi!*, lemos:

Mas ele [O'Connor] era três anos mais jovem que eu, quinze anos para meus dezoito, e tão pobre que não se podia contar com uma sala e lareira em sua casa para conversar, do mesmo modo que ele não podia ter a lareira e a sala em minha casa. (1967, 134)

O biógrafo de O'Connor, James Matthews, relata vários incidentes que os definem como amigos íntimos durante toda a vida, mas lembra também certa rivalidade entre os dois; “O'Faolain e O'Connor sempre pareciam assumir a defesa um do outro”, diz o biógrafo, “enquanto, como irmãos, continuavam a brigar às escondidas” (MATTHEWS, 1987, 179). Para discutir literatura ou política, os dois amigos caminhavam pelas ruas de Cork tentando abrigar-se onde era possível enquanto caía a chuva. Nessa época, envolveram-se no conflito contra os

ingleses, mas, depois da Guerra Civil, desiludidos com a causa nacionalista, trilharam caminhos diferentes na vida pessoal e semelhantes em suas trajetórias de escritores.

Em sua autobiografia publicada posteriormente, *My Father's Son* (1970), O'Connor conta que aos vinte anos foi prisioneiro político durante um ano; esse período é também relatado em detalhes em "A Boy in Prison" (1934), narrativa muito triste e amarga, em que relembra seus companheiros de cela, a imundície em que viviam, a primeira noite na prisão, a rotina diária e a mudança para um local melhor, no campo. O incidente que mais o impressionava foi a condenação de um deles à morte que o faz refletir sobre o idealismo que os levara a tão trágicos eventos. Ele e seu melhor amigo na prisão manifestaram-se contra a greve de fome dos prisioneiros por não acreditar "no evangelho da liberdade e do autossacrifício e na veneração de heróis", como Pearse e McSweeney (citado em STEINMAN, 1994, 299). Começando a perceber que o movimento "rejeitava a vida", O'Connor e O'Faolain encaram a questão irlandesa de maneira diferente. "The Patriot", conto de O'Faolain, representa "o chamado da vida" em oposição ao chamado da Irlanda; "Guests of the Nation", de O'Connor, uma possibilidade frustrada de convivência pacífica.

Ao sair da prisão, O'Connor viu-se sem emprego, como muitos outros rebeldes; no entanto, graças à convivência com sua avó, conhecia suficientemente o gaélico para dar aulas para professores em uma escola protestante que, estabelecido o Free State (Estado Livre) após a Guerra Civil, eram obrigados a aprender a língua de seus antepassados. Alguns meses depois, por intermédio de Corkery, foi contratado como bibliotecário em Cork. Não era exatamente isso o que desejava, mas consolou-se porque nunca em sua vida teria acesso a todos os livros que desejava ler. Sente-se, porém, insatisfeito com a vida em Cork

– suas relações com Corkery tinham ficado menos cordiais e O’Faolain estava estudando em Harvard. Escreve, então, alguns contos sobre os conflitos e a Guerra Civil, dos quais “Guests of the Nation” é o mais conhecido e admirado, que mais tarde deu o título ao primeiro volume de contos a ser publicado.

A simplicidade de enredo de “Guests” é realçada pelo método realista com toques poéticos e pelo uso do diálogo e ironia. Embora tenha como contexto os conflitos entre o movimento nacionalista e os ingleses, “Guests” é uma narrativa sobre “a falta de humanidade da guerra e as amizades que ela destrói” (STEINMAN, 1994, 3), a violência sem sentido e suas consequências. A história gira em torno de dois jovens rebeldes numa casa isolada tomando conta de dois ingleses, seus reféns. No dia a dia, sem nada para fazer, discutem acaloradamente questões políticas e religiosas e ainda ajudam a velha dona da casa nas tarefas domésticas. Ao cair da noite, um dos ingleses pergunta: “E aí, amigos, vamos lá?” E um dos irlandeses responde: “Tudo bem, companheiro”, e acende a lâmpada e traz o baralho. Durante o jogo, as personalidades e o passado de cada um afloram na conversa animada, numa aparente trégua nas hostilidades que acontecem lá longe, lá fora. A essa altura, os jovens, sem nenhuma experiência de guerra, são avisados que os reféns devem morrer em represália pela morte dos rebeldes prisioneiros dos ingleses. Atônitos, assustados, não querem acreditar na ordem: “Quatro de nossos rapazes foram fuzilados hoje de manhã, um deles um menino de dezesseis anos [...] agora é a vez de seus dois amigos” (O’CONNOR, 1976, 15). Hóspedes, amigos... a quem deveriam proteger... Após o que considera assassinato, traumatizado, o narrador tenta entender:

É tão estranho o que você sente em horas como esta [...] Noble falou que enxergou tudo do tamanho dez vezes maior,

como se não houvesse mais nada no mundo a não ser aquele pedaço de pântano com os dois ingleses mortos. (21)

E continua o narrador definindo o que sentira:

O pedaço de pântano onde os cadáveres jaziam estava a mil milhas de mim; até mesmo Noble e a velha, resmungando uma oração, e os pássaros e as malditas estrelas, lá longe, me faziam sentir tão pequeno, tão solitário e desorientado como uma criança perdida na neve. E em tudo que aconteceu depois, nunca fui igual ao que fora antes. (21)

O que impressiona, comenta James Matthews, é que o conto não acusa os rebeldes e sua causa, nem justifica a violência, mas, sim, isola os efeitos de seu impacto. Para o crítico, “Guests” representa “o lamento lírico diante do destino” (MATTHEWS, 1987, 71).

Depois do trauma da violência dos Troubles e da Guerra Civil, o interesse de O’Connor, exatamente como para O’Faolain, era expandir seus horizontes, não só através de intensa leitura, mas também por meio de viagens. De bicicleta, percorreu todas as regiões da Irlanda e assinalou suas diferenças e a índole de seu povo no livro *Leinster, Munster and Connaught* com belíssimas ilustrações, publicado em 1950. Semelhante a *An Irish Journey*, de O’Faolain, o volume consiste numa discussão das peculiaridades de cada região percorrida, sua arquitetura e arte, e do valor da tradição oral de contar histórias. Seus testemunhos sobre a história literária irlandesa, cujos autores são indissociáveis do local em que viveram, ainda nos interessam. Em contato com as paisagens do sul do país, O’Connor menciona Somerville and Ross (dupla literária formada por Edith Somerville e Violet Ross) autoras do clássico do humor, *The Irish R. M.*, com hilariantes cenas protagonizadas

por personagens irlandesas vistas do ponto de vista das escritoras de origem inglesa. Considerando *The Irish R. M.* uma obra-prima de divertimento puro e simples, O'Connor comenta: "Risadas estridentes perseguem o desafortunado herói quando ele quebra os óculos, pisa no barômetro, ou compra a escada que acaba de ser roubada de sua casa" (1950, 180).

Figuras importantes em relação à paisagem são lembradas, como a de Lady Gregory, chamada de "a terrível velha senhora de Coole" (1950, 237), e Yeats, que "é e será sempre Sligo" (1950, 256) – impossível olhar para Knockree, Ben Bulbin e a ilha de Innisfree (cujo verdadeiro nome é Ilha do Gato, explica O'Connor) sem lembrar os poemas de Yeats sobre esses famosos lugares de Sligo. O'Connor chega à seguinte conclusão:

Uma das peculiaridades da história literária é que, por nenhuma razão aparente, um movimento literário terá o seu centro em uma região particular. Em Cork, por exemplo, tem-se um grupo de contistas como Somerville and Ross, Elizabeth Bowen, Daniel Corkery e Sean O'Faolain, enquanto o oeste da Irlanda produziu o Movimento Dramático Irlandês, com Lady Gregory e Edward Martyn, em Galway, George Moore, em Mayo, e Yeats, em Sligo. (O'CONNOR, 1950, 236)

Além do livro de viagens pela Irlanda, fonte riquíssima de informações de natureza social, política, literária e artística, O'Connor escreveu longos ensaios sobre a identidade irlandesa, dos quais "Ireland" é o mais completo.

As viagens continuaram, mas fora das fronteiras da pequena ilha, alargando mais ainda os horizontes. Em agosto de 1926, O'Connor aceitou o convite de O'Faolain para visitar Oxford que o fez sentir "a alegria de contemplar uma cidade inteira que conservou as características de uma obra de arte", mas "sentiu o

mal estar de alguém que não tinha algo semelhante (citado em MATTHEWS, 1987, 48). Da Inglaterra, os amigos foram passar uma semana em Bruges; a viagem fez bem a O'Connor, que no futuro se entusiasmou por outras viagens, mas seu único foco de interesse continuou sendo a Irlanda, cujas grandes figuras históricas o intrigavam. Sua biografia de Michael Collins, *The Big Fellow* (1937) contrasta com as biografias de dois antagonistas de Collins, De Valera e Countess Markievicz, escritas por O'Faolain e publicadas como *The Life Story of Eamon De Valera* (1933), *Constance Markievicz; or The Average Revolutionary* (1934), e *De Valera* (1939). Em 1940, muitas mudanças ocorreram na Irlanda anunciando novos símbolos, “diferentes daqueles em que, derrotados, sonhávamos com o futuro. O futuro chegou e, ao chegar, exterminou as velhas palavras simbólicas” (citado em MCMAHON, 1978, 13) como Brian Boru, Cathleen ni Houlihan e tantas outras.

Esse foi o objetivo de *The Bell*, periódico criado por O'Faolain em 1940, que teve a participação de O'Connor e de vários escritores e pensadores: *The Bell* deveria divulgar novas ideias e uma nova literatura com o intuito de elevar o nível da consciência social, política e artística do país. No entanto, como O'Faolain explica no editorial do primeiro número (1940), “recusamo-nos a usar a palavra “irlandesa” ou “Irlanda” no título da revista [...]. Será obviamente irlandesa ao se tornar viva” (MCMAHON, 1978, 14). Sonhando com seu efeito na formação do futuro, O'Faolain prevê:

The Bell será ouvido no norte e no sul, no campo ou no pub; nas mansões ou casas de campo, as pessoas dirão: lá está o sino tocando e ecoarão o som de suas notas, que o ar levará para longe, e mais longe. Cada nota, uma mensagem – você pode imaginar um círculo de notas se expandindo, o respirar dos sinos ressoando por todo o país? (1978, 14)

Durante vários anos, *The Bell* mostrou “um panorama da vida na Irlanda” (MCMAHON, 1978, 10) e divulgou novos ou conhecidos escritores. O’Faolain contribuiu com doze contos para a revista e O’Connor, com nove. Para McMahon, “se algum periódico, alguma vez, mostrou à Irlanda seu rosto no espelho, esse foi *The Bell*” (1978, 8).

Ao mencionar os variados aspectos das trajetórias de O’Connor e O’Faolain, meu objetivo foi apresentar dois grandes contistas que exploraram muitos caminhos que se completam, além da narrativa curta, para obter uma ideia de seu mundo. Seu processo criativo também mereceu reflexões críticas envolvendo sua própria obra e a produção de contistas que tomaram como modelo, como nos já discutidos *The Short Story* e *Short Stories: A Study in Pleasure*, de O’Faolain, e *The Lonely Voice*,¹ de O’Connor. Tais volumes são referências essenciais para a discussão da natureza do conto e caracterizam ambos como escritores-críticos como Wilde, Pound, Joyce e Eliot antes deles. Sobre *The Lonely Voice*, Anne Enright, contista e romancista contemporânea, afirmou que “embora publicado em 1963 é a pedra de toque no debate sobre o conto” (ENRIGHT, 2010, xi).

O’Connor inicia *The Lonely Voice* recordando que Turguêniev teria dito que todos nós nascemos de “O Capote”, de Gógol, isto é, foi aquela narrativa que inspirou a mudança na forma e no tipo de personagem do conto moderno. “Sem ‘O Capote’, observa O’Connor, “dezenas de narrativas de Turguêniev, de Maupassant, Tchekhov e James Joyce nunca poderiam ter sido escritas” (1985, 16). No “Capote”, diz O’Connor, aparece o homem comum, pequeno, banal, insignificante em contraste com os grandes heróis das grandes aventuras.

1 A dissertação “*The Lonely Voice*, de Frank O’Connor: a Teoria após a Prática” (2002), de Elizabeth Flandoli, orientada por mim, analisa os contos de Frank O’Connor com base nos conceitos sobre o conto moderno em *The Lonely Voice*.

Na história de um pobre e desprezível funcionário público cujo casaco estava tão puído que era motivo de zombaria de seus colegas, o alfaiate se recusa a remendá-lo mais uma vez e sugere que compre um novo. Devido a incríveis sacrifícios como abrir mão da xícara de chá à noite, não acender a vela ao escurecer, caminhar pelas ruas na ponta dos pés para não gastar as botas e despir-se logo que chegasse em casa para evitar que as roupas se desgastassem, Akaky Akakievich (esse era seu nome) sente-se revigorado. Antes, como o narrador o descreve, ninguém sabia de nada de sua existência: “diretores chegavam e partiam, mas ele ficava sempre no mesmíssimo lugar, na mesma ocupação, no mesmo emprego, [...] tanto que, posteriormente, as pessoas juravam que ele chegara ao mundo exatamente como era, com uniforme, careca e tudo” (GÓGOL, 2010, 5). A perspectiva de conseguir um novo capote o transforma: pelo menos uma vez por mês, conversa com o alfaiate sobre o tecido, a cor, o forro, o preço e, feliz, pensa até em uma gola de pele. Inesperadamente recebeu um bônus e parte na companhia do alfaiate para as compras. Sentia-se “vivo”: “ficou mais alerta, de personalidade mais forte, como um homem que definiu seu objetivo na vida” (22). Chegou, então, o grande dia festivo para Akaky Akakievich, o dia em que o alfaiate lhe entregou o capote justamente quando as nevascas eram mais terríveis. Orgulhoso, o alfaiate, num gesto que nos parece a investidura de um cavaleiro medieval, coloca o casaco nos ombros de Akaky. Indo para o trabalho, “em cada fração de cada segundo sentia o capote novo sobre os ombros e várias vezes deu até um sorriso de satisfação interior” (25). Devido à insistência dos colegas em comemorar o novo capote, ele vai a uma festa, mas, na volta, é assaltado por um grupo que lhe rouba o agasalho novo. Começa então uma desesperada via sacra com a polícia e as autoridades; nada conseguindo, volta para casa, doente, com febre alta, com delírios e alucinações.

Após sua morte, a vida em S. Petersburgo continua como se ele nunca tivesse existido:

Desapareceu e eclipsou-se um ser que ninguém defendera, que ninguém estimara, por quem ninguém se interessara [...] e sobre o qual depois se abateu uma insuportável desgraça, dessas que têm se abatido sobre os reis e senhores do mundo. (37)

Em vez de terminar a narrativa com esse comentário, o narrador pergunta: “mas quem poderia prever que este não foi o fim da história de Akaky Akakievich e que ele estava destinado a viver por uns poucos dias dramáticos, após sua morte, como compensação para sua vida opaca?” (GÓGOL, 1995, 141). A narrativa continua com rumores de um fantasma perambulando pelas ruas da cidade, procurando por um capote roubado; ele arrancava à força os casacos de pessoas ricas, pobres, importantes ou não. E então, a polícia “recebeu a ordem de agarrar o defunto a qualquer custo, vivo ou morto” (GÓGOL, 2010, 39), para severamente ser punido como exemplo. Somente após ter se vingado da “alta personagem” que havia desprezado seus apelos por justiça, o fantasma não mais é visto.

A leitura de “O Capote” tem um narrador que manifesta sentimentos e pensamentos em uma narrativa realista mesclada com o fantástico e salpicada com toques cômicos para diminuir o desespero do protagonista, do narrador e do leitor. Como o impacto de uma obra como essa poderia ser ignorado por Turguêniev e outros autores russos depois de Gógol?² Com o final tão inesperado? “O efeito da coda fantástica”, explica Christopher English, “é subverter o aparente realismo do enredo principal” (ENGLISH, 1995, xxii). Outro aspecto

2 Turguêniev foi aluno de Gógol.

na técnica usada por Gógol pode ter inspirado O’Faolain no recurso do protagonista oculto de seus vários contos, pois em “O Capote” o narrador revela muito de si, na maneira como conta, o que destaca em seus comentários; por exemplo, constatando que é costume descrever de maneira completa as “dramatis personae” do conto, ele afirma que então, não tem remédio: “teremos que examinar bem o alfaiate” (GÓGOL, 1995, 17). Comenta também que, na página impressa, não é apropriado colocar palavras como “roupa de baixo”. Em “O Capote”, O’Connor nota “a falta de uma personagem com quem o leitor possa se identificar, a menos que seja o horrorizado narrador sem nome representando o autor” (1985, 17). O conto de Gógol, conclui O’Connor, representa a mudança da narrativa tradicional para aquela de uma “população submersa” cujas características variam de um autor para outro: “pode ser a população submersa dos funcionários públicos, de Gógol; das prostitutas, de Maupassant; dos médicos e professores, de Tchekhov; dos servos, de Turguêniev [...] todos eles sonhando com a redenção” (O’CONNOR, 1985, 18).

Entretanto, o crítico explicita que a população submersa não consiste apenas de pobres, como Akaky Akakievich, à margem da sociedade, ou como o cocheiro de “Angústia”, de Tchekhov – o desespero e a solidão independem de classe, poder ou riqueza. *The Lonely Voice* ilustra a variedade da população em contistas famosos. Em “Hamlet and Quixote”, sobre Turguêniev, O’Connor afirma que o melhor livro de contos jamais escrito é *Memórias de um Caçador* e explica por que:

embora o volume tenha atraído uma notoriedade ambígua devido a seu suposto efeito na batalha pela emancipação dos servos na Rússia, isso nada tem a ver com seus méritos como obra literária; não é propaganda, mas ficção, isto é, não é

a solução para o problema social em termos artísticos mas solução para os conflitos do autor. (O'CONNOR, 1985, 46)

Em seu ensaio, O'Connor descreve como Turguêniev oscilava entre Hamlet e Quixote – o homem sonhador e o homem prático. Tendo tratado em um ensaio das famosas personagens, Turguêniev considerava-se um Hamlet, mas elogiava Quixote, que age enquanto o príncipe dinamarquês reclinava-se e emite seus monólogos. Para exemplificar, O'Connor traz à discussão “Khor e Kalinitch”, de Turguêniev. O primeiro, rude e forte, de inteligência prática, mas capaz de criar do nada excelentes filhos e uma pequena fortuna; Kalinitch é “um sonhador que toca a balalaica” (1985, 47). Do ponto de vista técnico, o conto nos atrai porque nele o interesse episódico, escreve O'Connor, é inteiramente suprimido em favor da antítese entre o homem prático e o sonhador sem, no entanto, admitir qual seria a atitude desejável.

Outro recurso apontado por O'Connor como a essência do conto moderno – mostrar uma vida inteira através de um telescópio – pode ser compreendido em “Yermolai e a Esposa do Moleiro”. Muito simples no enredo, com eventos acontecendo em uma única noite, a narrativa indireta revela a triste vida de Arina. O contista irlandês surpreende-se com a maneira audaz em que a história é “jogada fora” e “como a agonia humana emerge apenas em alguns momentos daquele labirinto de irrelevâncias” (1985, 50). Um exemplo de técnica sofisticada em que Turguêniev anula o interesse episódico é “Byezhin Prairie”, que descreve meninos que cuidam dos cavalos à noite e, para passar o tempo, relatam histórias de fantasmas. Apenas na superfície, alerta O'Connor. Segundo ele, “o conto trata da falta de significado da vida e do terror da alma sozinha diante da natureza e da morte” (1985, 51). Comparando Turguêniev com

Gógol, O'Connor infere que "Gógol poderia ter escrito essas histórias de fantasmas tão bem quanto Turguêniev, mas não teria resistido à oportunidade de acrescentar o toque final que nos faria tremer dos pés à cabeça" (1985, 51). Não seria assim com o autor de "Byezhin Prairie": ele não desejava ali provocar "o arrepio sentido pelas crianças sentadas à volta da fogueira numa noite de inverno, pensando em fantasmas e bruxas enquanto o vento uiva à sua volta", mas o arrepio "do adulto diante do mistério da vida humana" (1985, 52). O'Connor conclui seu ensaio afirmando que existem poucos escritores tão humanos quanto Turguêniev, cuja temática principal é a solidão.

Também Tchekhov tem profundo sentimento de compaixão pelo ser humano, como O'Connor passa a demonstrar em "The Slave's Son", ensaio sobre o contista e dramaturgo russo que "descobriu, no fundo de seu ser, o sofrimento humano" (1985, 83). Duas obras-primas terríveis sugerem que isso acontecera: "Angústia", sobre o cocheiro que perdeu o filho e não tem ninguém que ouça seu desabafo, e "The Dependents", a história do pobre velho que, sem meios para alimentar seu cão e seu cavalo, num gesto de desespero, leva os animais para o matadouro; ao vê-los mortos, mansamente coloca sua cabeça no balcão para receber o golpe. Segundo O'Connor, tais narrativas comovem e aterrorizam porque são apenas pequenas tragédias do cotidiano.

Além da obsessão pela vida solitária e triste de seres como o cocheiro e o velho, Tchekhov inquieta-se com o pecado venial em oposição ao pecado mortal, explorando o assunto em vários de seus contos. Assim O'Connor interpreta seu interesse:

Não somos condenados por pecados mortais que quase sempre exigem de nós coragem e dignidade; condenados somos pelos nossos pecados leves que podemos esconder

facilmente de nós mesmos e podem ser cometidos cem vezes ao dia até que nos tornemos escravizados por eles, tanto como acontece com o álcool e as drogas. (O'CONNOR, 1985, 88)

Como figuras exemplares das falsas personalidades produzidas por pecados veniais, O'Connor examina as personagens de "The Duel", "The Grasshoper", "The Nightmare" e muitas outras "figuras medíocres com seus infelizes pecados veniais" (1985, 89).

Tais aspectos da ficção curta de Tchekhov fazem parte de uma obra de amplitude difícil de abarcar, pois, nas palavras de O'Connor, "ele sentiu que, apesar de tanta tristeza, a vida ainda pode ser bela; mas para que o seja, devemos ser livres – livres, não só da tirania externa, de pais cruéis e de autoridades insensíveis, mas também livres das tiranias internas da ira, egoísmo e cupidez" (1985, 94).

Tematicamente, o interesse de Tchekhov recai sobre inúmeras vozes solitárias da população submersa incluindo médicos e professores que, para Tchekhov, representam o futuro porque "podem nos livrar do pesadelo da dor e do sofrimento que a natureza impõe ao ser humano; os professores podem nos ajudar a fugir da noite de superstição e ignorância" (O'CONNOR, 1985, 85).

A Voz Solitária nos Contos de O'Connor

Em *The Mirror in the Roadway* (1956), um estudo do romance moderno, O'Connor afirma ser um escritor realista que sofreu a influência de mestres franceses e russos, ao tentar entender a identidade irlandesa. Mas, pensamos, há realismos e realismos – de que tipo seria o de O'Connor? A resposta nos é dada em *My Father's Son*: “o realismo poético que eu admirava em Liam O'Flaherty, Sean O'Faolain e Peadar O'Donnell” (1970, 190). Expandindo o conceito, ele argumenta que o realismo de Turguêniev, seu escritor preferido entre os mestres russos, ajudou-o a substituir “a literatura subjetiva, idealista e romântica de Yeats, Lady Gregory e Synge por algo realista, porém poético” (citado em WOHLGELERNTER, 1977, 188). Muito mais tarde, O'Connor chegou à conclusão de que os escritores irlandeses precisavam da “mistura do idealismo de Yeats com o naturalismo e veracidade de Joyce” (188).

Na população submersa das narrativas de O'Connor predominam crianças, professores e membros do clero. Ao descrever a vida de religiosos irlandeses, por exemplo, O'Connor deve ter-se lembrado de “O Bispo”, de Tchekhov, cujo protagonista prova que a população submersa não consiste apenas em seres doentes e famintos, vivendo à margem da sociedade. O Bispo, considerado Príncipe da Igreja, teria tudo para se considerar bem-sucedido. O'Connor nos assegura a relação desse conto com o “Requiem”, de Mozart, uma celebração de sua própria morte, pois a característica autobiográfica de “O

Bispo” tem um significado – Tchekhov sabia que seu fim estava próximo. O narrador descreve os últimos dias do religioso, tão penosos quanto penosa foi sua vida. Seu sofrimento contrasta com a época do ano, início da primavera, véspera do Domingo de Ramos; o Bispo ali está, distribuindo folhas de palmeiras a uma procissão de fieis na penumbra da igreja; a multidão ondulava como um mar e ele “[...] tinha a impressão de que todos os rostos – dos velhos, dos jovens, dos homens, das mulheres – se assemelhavam; de que os olhos de todos quanto se aproximavam, para receber o ramo, eram iguais em sua expressão [...]. Sufocava-se. Que calor! E como fora longo o ofício!” (TCHEKHOV, 1979, 129). Cansado, doente, respirando com dificuldade, sente dor nos ombros e nas pernas trêmulas. Como se delirasse, viu a mãe que não via há nove anos; lembrou-se de seus nove filhos e quarenta netos e, principalmente, do grande amor que sentia por ela e as lágrimas deslizaram por seu rosto. Ao voltar ao mosteiro, as memórias da mãe, do pai e dos irmãos não o abandonam; rememora também sua triste vida no seminário, os dias infindáveis partilhados com outros padres na solidão imensa da vida monástica. Do passado, somente os dias da infância o alegam e pergunta: “Por que esse tempo se fora para sempre? Assim distante, sem retorno, a infância parecia mais radiosa, mais bela e mais rica do que na realidade” (131). No dia seguinte, Domingo de Ramos, o Bispo reza a missa na catedral e visita os doentes. Ao receber a visita da mãe e da sobrinha de oito anos, sente alegria e tristeza ao mesmo tempo. Embora demonstrem carinho por ele, não se sentem à vontade. A mãe não sabia se deveria chamá-lo de Vossa Reverência, se deveria sentar-se ou ficar de pé, ou se seria certo ou não dar risadas diante dele. Tudo o que ele desejava dizer à mãe cai no vazio (135):

- Há quanto tempo não nos vemos! Senti muitas saudades suas, no estrangeiro, mamãe, muitas mesmo.
- Obrigada.
- À noite, sentava-me junto à janela, sozinho, ouvindo a música lá fora. Então, subitamente, a nostalgia tomava-me de assalto... e eu creio que teria dado tudo para poder voltar e vê-la...
- Obrigada.

O religioso não reconhece a mãe “naquela expressão respeitosa, tímida, em seu rosto e em sua voz. Não a reconhecia. Sentiu-se triste” (136). Assim era tratado porque inspirava medo em todos os habitantes da paróquia; apesar de sua doçura, eles ficavam intimidados, contritos, humildes e assustados em sua presença – ninguém o trata como um ser humano. Se a mãe conversava naturalmente com estranhos, por que ficava tão séria e embaraçada com ele, seu filho? Sua maior tristeza é pensar que não existe alguém com quem possa conversar, com quem possa desabafar. Como não lembrar aqui do cocheiro de “Angústia”? Na véspera do domingo de Páscoa, em seus últimos momentos, o bispo mal sabia o que estava acontecendo à sua volta: “No entanto, sentia-se como um homem simples, vulgar, andando alegre e com passos rápidos através dos campos sob um vasto céu banhado de sol, livre como um pássaro que pode voar para onde quer” (146). E no domingo de Páscoa, dia da ressurreição, os sinos das quarenta e duas igrejas e dois mosteiros da cidade repicaram suas sonoras e alegres melodias de manhã até à noite. A releitura de “O Bispo” contribui para a compreensão de “Island Mass” (A Missa na Ilha), de Frank O’Connor, uma magnífica narrativa sobre a morte de um padre.

Na literatura irlandesa, a figura do religioso é muito comum: “The Sisters”, de James Joyce, é um misterioso relato sobre o

Reverendo James Flynn; O’Faolain escreveu vários contos, como “The Man Who Invented Sin”, “A Broken World”, “My Son Austin”, sobre padres, e “Teresa” e “Mother Matilda’s Book”, sobre freiras; Moore, como vimos, também mostrou aspectos da vida religiosa com protagonistas que são pobres infelizes solitários, como o padre MacTurnan, ou maldosos, arrogantes e cruéis, como o padre Maguire. Mais recentes exemplos são “Sister Imelda”, de Edna O’Brien e “A Priest in the Family”, de Colm Tóibín. A frequência com que os religiosos são representados (no romance, basta a menção de *Um Retrato do Artista Quando Jovem*, de Joyce) é destacada por Anne Enright, organizadora da antologia *The Book of the Irish Short Story* em sua introdução ao volume: “na verdade, uma multidão de padres tristes não foi incluída [na antologia] – párocos, cônegos, bispos – todos solitários, todos tristes” (2010, xii).

O mais famoso dos vários contos de O’Connor sobre a solidão inimaginável da vida religiosa é “The Mass Island”, sobre Tim Trainor, que ele e O’Faolain conheceram na região de Cork. O que mais impressionou O’Connor em sua amizade com Trainor foi sua luta para vencer a solidão, que o faz diferente de outros padres. Agora, o Padre Fogarty (é assim chamado no conto) não mais sofre; no dia do seu enterro, dois padres amigos se surpreendem com a decisão do pároco de não atender ao seu desejo, tantas vezes manifestado, de descansar na ilha que se tornara lugar de peregrinação e em cuja capela se rezava a missa há séculos. Um dos padres comenta amargamente: “não acho certo desprezar a vontade do morto” (O’CONNOR, 1972, 151). O conflito torna-se inevitável, pois o pároco e o irmão do Padre Fogarty insistem em enterrá-lo na paróquia, evitando uma longa e penosa viagem; mas os amigos exigem que se respeite a vontade do morto, explicando: “Para um padre, como seu irmão, a missa é um ritual muito solene; no lugar onde os

pobres se refugiaram durante a luta contra os ingleses, a missa reveste-se de particular santidade” (158). Afinal, convencidos, a procissão lentamente passa por estradas e vilarejos até chegar às montanhas e ao lago onde ficava a ilha. Uma multidão acompanha o enterro, mostrando grande amizade pelo Padre Fogarty: das montanhas, lampiões e lanternas representavam o povo, jovens e velhos, todos em direção à Mass Island (160). Quando o cortejo fúnebre chega ao lago, os carros acendem os faróis e tudo fica nítido – pode-se ver um pequeno oratório de pedra e o caixão carregado por quatro homens daquela região montanhosa.

O Padre Fogarty é o narrador do conto “An Act of Charity”, sobre o padre Galvin, jovem, desajeitado, tímido, triste; desprezado e atormentado por Maginnis, o pároco competente em tudo, Galvin sofre. Quando ele se suicida, o problema é explicar o “acidente”, pois a pior coisa que ele poderia fazer era tirar sua própria vida, “negando sua vocação e a Divina Providência, a Piedade, o perdão, o Céu e Inferno” (1972, 101). Alegando o respeito à família e à comunidade, o cônego ameaça e convence o médico a declarar morte natural do padre – seria um ato de caridade cristã não revelar o que realmente acontecera. O caixão é levado para a capela, onde mais tarde o cônego faz as orações de sempre.

Em “The Wreath”, o Padre Fogarty é personagem secundário que relata a morte de um amigo de infância, Padre Devine. No velório, ele vê, surpreso, ao lado do caixão, uma coroa de exuberantes rosas vermelhas. Chega o pároco. Olhando fixamente as rosas, pergunta aos amigos e parentes: “O que vamos fazer com esta coisa?”; “Não é certo”, diz ele “É contra as regras do direito canônico, as flores são resquícios de práticas pagãs e, mais ainda, as flores devem ter sido enviadas por uma mulher” (O’CONNOR, 1964, 181). Mas vencem os amigos

e a coroa é colocada no carro fúnebre. No entanto, o incidente desperta a curiosidade do Padre Fogarty – teria existido alguém para minorar a solidão de Devine? “As rosas”, pensa ele, “eram a imagem do mistério essencial da vida de um padre” (184) “Meu Deus”, exclama, “que vida levamos [...] somos as duas pessoas que provavelmente melhor conheciam Devine e mesmo nós não compreendemos o que significam as rosas” (185). O diálogo entre os dois amigos revela que, na verdade, o protagonista oculto é o Padre Fogarty que, sem querer, confessa seus pensamentos mais escondidos sobre a tristeza de não ter uma família. Vemos novamente o Padre Fogarty nos contos “The Old Faith” e “Vanity”, narrativas sobre as relações conflituosas entre o Bispo, teólogo dogmático de oitenta e seis anos, e o Cônego Lanigan que revelam a vaidade e mesquinhez dos dois, mas do ponto de vista da ironia e do humor.

O’Connor, como Tchekhov, Moore e O’Faolain, se vale de diferentes modalidades do cômico para mostrar a triste vida de homens e mulheres, crianças e velhos que enfrentam as perdas e os absurdos da existência. A lente do humor, segundo O’Faolain, enriquece a narrativa curta pois tal elemento é sofisticado e complexo.

Em “The Drunkard” (O Bêbado), por exemplo, O’Connor apresenta a tragédia do cotidiano de maneira cômica. A necessidade de tal atitude em relação à vida é salientada pela crítica, que constata que a oposição entre a tragédia e a comédia não é tão clara. Como Wylie Sypher argumenta, “para nós, hoje, a comédia vai muito mais longe [...] agora, que vivemos no meio das ruínas e do pó do século XX, as visões cômicas e trágicas da vida não são mais excludentes” (SYPHER, 1980, 193).

Em muitos dos contos que apresentam as duas visões, pode-se perguntar qual o valor de representar o triste pelo humor. Eric Bentley explica que “a comédia, como a tragédia,

é uma maneira de tentar enfrentar o desespero, o sofrimento mental, a culpa e a ansiedade” (BENTLEY, 1979, 301). O crítico se refere a um dos efeitos do humor, a catarse cômica. Também David Krause dá ênfase à “necessidade de usar o riso como um meio criativo [...] de se chegar a um alívio temporário da repressão [...] uma liberação cômica” (KRAUSE, 1982, 11). Em seu livro sobre a comédia irlandesa, Krause lembra a importante afirmação de Ionesco: “Só o cômico é capaz de nos dar a força para suportar a tragédia da existência” (1982, 281).

Se, de um lado, O’Connor escreve contos sobre “a população submersa” de maneira trágica como “In the Train”; “The Bridal Night”; “Pity”; “The Babes in the Wood” e “The Weeping Children”, ele também esboça a vida, principalmente nos inúmeros contos sobre crianças, pela lente do humor, como “My Oedipus Complex”; “First Confession”; “Father and Son”; “Masculine Protest”; “My Da” e “The Drunkard”. Nessa narrativa, Larry, o menino de nove anos, sabe que o pai é um bom homem, bom pai e marido; no entanto, sabe também que, se começar a beber não para mais e é levado bêbado para casa pelo filho. E não iria trabalhar nos dias seguintes e teriam que empenhar o relógio da parede para comprar comida.

Quando o melhor amigo do pai morre, ele avisa que irá ao enterro. Mãe e filho sabem que após a cerimônia todos ficariam horas no bar – sinal de perigo. Fingindo não ter ninguém para tomar conta de Larry, a mãe pede para levá-lo ao enterro. E o menino pensa:

Sabíamos que eu não precisava de ninguém para tomar conta de mim [...] mas eu estava sendo atrelado ao grupo para agir como um freio para meu pai. Como um freio, nunca tinha conseguido nada, mas mamãe confiava em mim. (O’CONNOR, 1973, 21)

Sob o olhar da criança, vemos a alegria do pai ao encontrar velhos amigos e a antecipação de horas alegres no bar. O menino percebe que, se tivesse que atuar como um freio, deveria pedir para voltar para casa. Contudo, o pai lhe oferece limonada e, para si, pede duas canecas de cerveja, deliberadamente dando-lhes as costas, desfrutando do prazer daquele momento após meses de abstinência e preparando-se para o prazer de várias horas. Ainda com sede, Larry decide experimentar um pouco da cerveja; sente-se alegre, o enterro tinha sido excelente; e mais um pouco – sente-se flutuar; ao terminar a caneca, é assaltado por “profundos pensamentos adultos sobre a vida e a morte” (24). Ri muito porque é difícil colocar a caneca no balcão que parecia ter ficado inacessível. Chegou, então, a melancolia. O pai, virando-se para pegar a caneca de cerveja, encontra-a vazia... Desconfia das pessoas à sua volta, mas vê que Larry tinha os olhos sonhadores e que começava a passar mal. As mulheres criticam o pai, e o dono do bar pede-lhe para levar a criança, que chorava cada vez mais, para casa. No caminho, Larry canta e cambaleia, amparado pelo pai e um vizinho; em sua rua, as mulheres param de conversar para olhar, embasbacadas, o espetáculo de dois homens de meia-idade levando para casa uma criança bêbada. Não gostando de tamanho interesse em si, ele canta mais alto e ainda lhes dirige palavras. Enfim, está se comportando exatamente como o pai ao ser levado por ele para casa. Ao ver Larry, a mãe se enfurece “Toda a rua já sabe que você deu cerveja para seu infeliz, inocente filho” (28). Mas, no final, está contente porque na manhã seguinte o marido se levantará e irá trabalhar. Para ela, ele foi o anjo da guarda de seu pai, mas o menino sente que havia sido usado pela mãe como “um freio” para o marido e, para mostrar isso, a hilariante cena subverte as expectativas do que é ser uma criança.

No conto russo e no conto irlandês, como foi possível constatar, seus autores desenham um retrato da sociedade como um todo, ao mesmo tempo em que definem questões de identidade individual. Para isso, as viagens os fazem conhecer as diferentes paisagens de seu país e o seu povo; Turguêniev percorre a Rússia em *Memórias de Um Caçador*, e Tchekhov descreve sua viagem para Sacalina. Em carta de 9 de março de 1890, ele explica suas intenções ao empreender a viagem:

Talvez eu não consiga escrever nada, mas assim mesmo, a viagem não perderá para mim o seu aroma: lendo, olhando tudo e ouvindo, conhecerei e aprenderei muita coisa [...] num trabalho incessante, físico e intelectual, de meio ano. (ANGELIDES, 1995, 166–167)

Com o mesmo empenho, George Moore, O’Faolain e O’Connor buscaram, por meio de viagens, conhecer seu país natal. *An Irish Journey* e *Leinster, Munster and Connaught* são documentos de uma Irlanda que já não existe mais, e que contribuíram para sua obra criativa. Seus contos revelam a fome, a pobreza, a solidão, o desenraizamento dos pobres em contraste com a vida dos proprietários, mas mostram também a existência triste de classes intermediárias como a dos comerciantes, médicos, religiosos, professores e funcionários públicos.

Os escritores russos demonstram grande interesse em criar um “novo” conto com técnicas mais tarde desenvolvidas por Moore, O’Faolain e O’Connor: simplicidade, sutileza em discutir a realidade social ou política, objetividade, poder de sugestão, brevidade, inclusão da ironia e humor, entre outros recursos. Os três escritores irlandeses, na leitura dos contos russos e na crítica que produziram sobre eles, observaram principalmente seu foco de interesse, o ser humano comum, em sua multiplicidade. É interessante verificar um dos aspectos

desse processo de absorção por O'Connor, para quem muitas personagens russas passaram a fazer parte de seu imaginário. Em suas viagens pela Irlanda, ao chegar a Cork, comenta: “a cidade estava cheia de personagens maravilhosos – todos eles protagonistas de Tchekhov e Dostoiévski [...] se você registrasse o que falavam, podia produzir uma obra-prima” (O'CONNOR, 1950, 176). Assim, a presença dos autores russos serve para estabelecer paralelos com a Irlanda, num processo intertextual difuso que produz ressonâncias nas personagens, temática e técnica no conto irlandês da primeira metade do século XX.

De outra natureza foi a presença de ficcionistas e dramaturgos russos na dramaturgia produzida na Irlanda contemporânea por meio de recriações de romances e peças de Tchekhov e outros escritores russos com a finalidade de estabelecer um diálogo com a obra russa em versões, adaptações, transcrições e aculturações.

O Voo da Imaginação: A Transformação de “A Dama do Cachorrinho” para *The Yalta Game*

Como já foi observado, George Moore, Sean O’Faolain e Frank O’Connor leram e captaram aspectos da ficção curta de escritores russos para criar o moderno conto irlandês: Moore tomou como modelo um volume de contos de Turguêniev para sua coletânea *The Untilled Field*; O’Faolain e O’Connor, como críticos e contistas, determinaram o caminho de sua obra sob a inspiração da literatura russa, sem, no entanto, se prenderem a um único modelo. Aconteceu, porém, a transposição direta de um conto russo para nossos dias, bem mais tarde, quando Brian Friel transformou “A Dama do Cachorrinho” (1899), um dos melhores contos de Tchekhov, em *The Yalta Game* (2001), peça de um ato.

Brian Friel (1929–2015), dramaturgo irlandês, autor de *Philadelphia, Here I Come!* (1964), *Faith Healer* (1979),¹ *Translations* (1980), *Dancing at Lughnasa* (1990) e muitas outras peças, também estabeleceu diálogos com várias tradições literárias. Seu grande interesse pelo romance russo resultou em produções de *Fathers and Sons: After the Novel by Ivan Turgenev* (1987) e *A Month in the Country: After Turgenev* (1992).

¹ *Faith Healer* foi traduzida e dirigida por Domingos Nunez como *O Fantástico Reparador de Feridas* e apresentada no Festival Cultura Inglesa em 2009, em São Paulo.

Friel também reescreveu peças de Tchekhov: *Three Sisters: A Translation of the play by Anton Chekhov* (1981) e *Uncle Vanya: A Version of the Play by Anton Chekhov* (1998). Em 2001, Friel publicou o volume *Three Plays After*, contendo *The Lady with a Lapdog*, de Tchekhov, reescrito como peça, *The Yalta Game*; *The Bear*, um vaudeville do mesmo autor russo; e ainda uma criação sua, *Afterplay*, cujos protagonistas Andrej e Sonja têm uma pobre vida vinte anos após o desenlace nas peças *Three Sisters* e *Uncle Vanya*, de Tchekhov. *The Bear* e *Afterplay*, bem como outras peças de Friel, serão examinados na terceira parte deste livro.

Nos subtítulos citados acima, as diferentes modalidades de reescritura com diferentes efeitos intrigam o leitor. Qual seria a diferença entre “tradução”, “versão” e “adaptação”? Para Tom Murphy, outro dramaturgo interessado em obras canônicas para representar o presente e que se debruçou sobre os problemas do processo de transposição, “uma versão naturalmente procura não parecer o avesso da tapeçaria” (Nota introdutória a *The Cherry Orchard* [TCHEKHOV; MURPHY, 2004, s/p]).

A preferência de Friel pela palavra “after”, no subtítulo ou mesmo no título, define sua abordagem ao processo de reescritura, que partiria da fonte como um trampolim e chegaria à obra transformada por ele. Na palavra “after” misturam-se as ideias de “mais tarde no tempo”, “a base da qual se inicia algo” e ainda o conceito de “em honra de”. Isso é visto, por exemplo, no título *Three Plays After* com duplo sentido: três peças cem anos “depois” e, ao mesmo tempo, três peças “baseadas em”. Quanto a *Afterplay*, trata-se de uma obra criativa que toma de empréstimo uma personagem de *Three Sisters* e outra de *Uncle Vanya* e as coloca em Moscou vinte anos depois que Tchekhov encerrara suas peças.

The Yalta Game apresenta o subtítulo “baseada num tema de *A Dama do Cachorrinho*, de Anton Tchekhov”, que dá ênfase à temática do conto em sua peça de um ato. Diversos escritores e críticos de relevo, antes e depois de Friel, sentiram imensa admiração, mas também perplexidade diante de “A Dama do Cachorrinho”. Virginia Woolf, por exemplo, afirma em seu ensaio “The Russian Point of View” que nossa impressão é de espanto diante da narrativa:

Um homem se apaixona por uma mulher casada, eles dizem adeus, mas depois se encontram e, no fim, discutem a situação e como poderão tornar-se livres daquele intolerável cativo. Com a cabeça entre as mãos, ele pergunta: “Como? Como? [...] Seria possível começar uma nova vida, esplêndida?” (WOOLF, 1957, 222)

Como se vê, é simples o enredo; sua complexidade se deve à maneira como os eventos são relatados e como o autor ilumina as personagens, um homem de quarenta anos, infeliz no casamento, e uma jovem de vinte e dois, também infeliz no casamento. Tchekhov dá força aos diferentes cenários e seus simbolismos, à sugestão e ao discurso poético para contar a história dos dois.

De uma opinião entusiasmada de Frank O’Connor sobre “A Dama do Cachorrinho”, quando ele afirma que “talvez seja o mais belo conto do mundo”, passando pelo “espanto” de Virginia Woolf, o conto desperta na crítica e no leitor inúmeras interpretações, mas sempre intenso desejo de chegar ao seu âmago. Desse modo, Vladimir Kataev dedica a esse grande mistério o capítulo 21 de seu livro *If Only We Could Know: An Interpretation of Chekhov*, lamentando que, em contraste com os finais de “renascimento” e “ressurreição” bastante conhecidos na literatura russa nas obras de Tolstói e Dostoiévski, “A Dama

do Cachorrinho” não tem nenhuma solução para os problemas levantados na história, e nenhuma luz da verdade é revelada (KATAEV, 2002, 223).

Quando Friel se dispôs a transpor o complexo conto para o palco, enfrentou vários desafios, como seria de se esperar. Em primeiro lugar, o percurso do gênero ficcional para o dramático o levou a pensar no que fazer com a voz narrativa. Friel usou o seguinte recurso em Nota: “O diálogo em negrito [...] ocorre entre as personagens. O diálogo em tipo romano² [...] é dirigido à plateia” (FRIEL, 2002, *Note*). O resultado desse expediente é que a ênfase não recai somente em Gurov, como no conto, mas dá a Ana a oportunidade de se manifestar, destacando-se sua voz, sensações e temores. Na narrativa de 1899, Gurov é revelado por suas reflexões sobre si mesmo e os outros:

Embora com menos de quarenta anos, ele já tinha uma filha de doze anos e dois filhos no ginásio. Haviam-no casado cedo, quando cursava ainda o segundo ano da universidade, e agora sua mulher parecia vez e meia mais velha que ele [...] Havia muito que passara a traí-la, fazia-o com frequência e, provavelmente por esse motivo, referia-se quase sempre mal às mulheres. (TCHEKHOV, 1999, 314–315)

Ao construir a personalidade de Gurov, Friel acentua sua aparência e comportamento de “dândi”, talvez para intensificar sua mudança após apaixonar-se por Ana. Sobre ela, através de Gurov, no conto de Tchekhov, e em Friel, falando sobre si mesma, “o mistério” aumenta.

Num outro desvio em relação às personagens, são eliminadas as referências à esposa de Gurov, que no original a considera “pouco inteligente, tacanha, deselegante”

2 Isto é, não negrito.

(TCHEKHOV, 1999, 314). Por sua vez, o marido de Ana é descrito por ela no texto fonte como “um homem bom, honesto, mas que é como um laçao” (319). Dessa maneira, esposa e marido tinham dado a impressão de pessoas desagradáveis e desprezíveis – a vida ao seu lado seria insuportável e, a partir dessas constatações, o adultério seria justificável. Mesmo assim, Tchekhov foi muito criticado por sua “imoralidade”. Para não dar destaque ao problema moral, Friel não menciona a esposa de Gurov e, surpreendentemente, mostra o marido de Ana cheio de compreensão, generosidade e amor por ela, provocando na jovem a sensação de culpa e tristeza por não lhe ser fiel.

Outro ponto a ser resolvido por Friel tem relação com os diversos cenários do conto: o balneário de Ialta em pleno verão, seus hotéis, restaurantes, cafés, a praça, os jardins, o cais, a cascata, o mar e a lua; Moscou, a metrópole excitante durante o outono e o inverno – suas ruas, clubes, festas e o soar dos sinos nas igrejas; e a cidade provinciana com seu vulgar hotel e teatro, denotando uma vida sufocante. Nesses lugares misturam-se sensações opostas: o real e o irreal, autêntico e falso, aparente e escondido. O mundo de sonho de Ialta e suas noites quentes de verão, o suave perfume dos jardins, as madrugadas em que a lua se espelha no mar, esse mundo é oposto ao da metrópole ou cidade provinciana no outono e inverno.

Não podendo mostrar no palco a diversidade das atmosferas do original, Friel optou por usar diálogos com o público para descrevê-la, pois decidiu usar um cenário único que, segundo a rubrica, consiste em “uma mesa redonda com tampo de mármore, duas ou três cadeiras que servem para interiores e exteriores e talvez um sofá” (FRIEL, 2002, 7). A descrição de Ialta fica por conta de Gurov:

Na verdade, quando no auge do verão, não existe nenhum balneário mais vibrante do que Ialta em toda a Crimeia. As multidões. A azáfama dos restaurantes. A excitação de idiomas diferentes. O Passeio. O elegante parque municipal. A obrigatória viagem diária à cascata prateada de Oreanda [...] o misterioso Mar Negro que contém e mantém todos esses elementos numa totalidade, especialmente à noite quando o mar é de um lilás macio e quente, e a lua nele lança um feixe dourado. (FRIEL, 2002, 7)

As últimas palavras da citação acima ecoam aquelas da voz narrativa em Tchekhov, na tradução de Boris Schnaiderman: “Ficaram passeando e conversaram sobre o modo estranho pelo qual estava iluminado o mar: a água tinha uma cor lilás macia e tépida, e sobre ela o luar deitava uma faixa dourada” (TCHEKHOV, 1999, 316). Não escapou a Friel o elemento poético da paisagem, e ele reproduz, quase sempre, as mesmas imagens de Tchekhov.

Se as semelhanças de enredo e personagem ocorrem, um interessante desvio da fonte para a peça deve ser assinalado. Tchekhov sugere em seu título a ênfase em Ana e seu cachorrinho passeando no balneário famoso; embora cercada e admirada pela multidão de turistas, ela parece solitária. O título escolhido por Friel, *The Yalta Game*, distingue-se pelas várias conotações da palavra “game”, “jogo”, aspecto sutilmente presente no conto de 1899, mas que na peça é explorado nas mais variadas alusões à palavra. De maneira geral, “a vida é um jogo”, ou “os deuses se divertem jogando com o destino humano” e, de modo restrito aos protagonistas, tudo não passa de um jogo, não é real.

Nesses dias de faz-de-conta, Ana, inocente, não sabe jogar; no entanto, logo aprende com Gurov e, às vezes, torna-se melhor jogadora que seu mestre. Predomina na primeira parte da peça o jogo de Ialta por excelência, contado por Gurov à plateia:

É ali, no Passeio, que os turistas se encontram e ficam a beber café de manhã até à noite. E sob os chapéus de palha e as sombrinhas, eles se examinam uns aos outros de maneira secreta e silenciosa. Esse é o grande, inconfesso, jogo de Ialta. Que é jogado como num sonho e, ao mesmo tempo, quase vorazmente. (FRIEL, 2002, 8)

Tão frequente é o jogo de olhar para alguém e inventar uma história, às vezes cômica, às vezes trágica, a seu respeito, que Gurov e Ana, ao dizer adeus, chegam a pensar se tudo foi real, se existiu uma cascata prateada, um Hotel Marino, o barco, o parque. Diz ele: “Tudo ficção, tudo imaginação [...] ou mesmo, existiu uma Ana?” (23–24).

Aqueles divertidos jogos em que fingiam serem atores no palco adquirem um toque de ironia quando passam a ser trágicos. Em Moscou, o real – o Banco, a casa, os filhos, os amigos – tudo é ficção, e Gurov vive a realidade total de Ana em Ialta. Ela, por sua vez, ao retornar à casa, passa seus dias ensaiando cenas no futuro, como por exemplo ouvir três batidas na porta: “Eu darei uma rápida olhada no espelho e depois abrirei a porta. E lá estará ele” (26). Ou então chegará uma carta que “descreverá todos os planos de uma fuga para uma casa que teremos na Crimeia com suas paredes caiadas e, no aparador, os pratos de um azul marinho. Ele sabe que azul é minha cor preferida” (27).

Mais um desvio do conto para a peça consiste no ritmo: na peça, mais vivaz, pois ali predominam diálogo e ação; a narrativa de Tchekhov, por outro lado, desenrola-se mais lentamente porque segue o ritmo das estações do ano e do dia e da noite, e ali predominam sensações nostálgicas e a certeza da fugacidade da vida. Tchekhov escreveu o texto quando estava em Ialta, muito doente e, portanto, deve ter refletido sobre o tempo que passa tão depressa e que provoca em todo ser humano a consciência de seu fim. Mesmo em Ialta, os amantes, sentados

num banco perto da igreja, olham o mar em silêncio e ouvem
“seu tom monótono e abafado”

que falava de descanso, do sono eterno que nos aguarda. Assim, tumultuara lá embaixo, quando ainda não existia Ialta e Oreanda; o mesmo ruído faz agora e fará, do mesmo modo indiferente e abafado, quando não existirmos mais. E nessa permanência, nessa completa indiferença em relação à vida e à morte de cada um de nós, oculta-se talvez o fundamento de nossa eterna salvação, do incessante movimento da vida sobre a terra, da perfeição imorredoura. (TCHEKHOV, 1999, 321)

Esse trecho do conto, cheio de linguagem poética, deve ter encantado Friel. Quando se lê o subtítulo de *The Yalta Game*, “baseado em um tema de *A Dama do Cachorrinho*, de Anton Tchekhov”, surge a pergunta: seria esse “tema” de Friel a transitoriedade da vida? Vejo, porém, em *The Yalta Game* maior interesse do dramaturgo irlandês sobre o tema do “insondável mistério do sofrimento humano”, como bem notou O’Faolain a respeito de toda a obra de Tchekhov. Em vez de almejar ser o mais fiel possível ao seu modelo, Friel decidiu expor o sofrimento que sempre paira em nossas vidas, em qualquer época ou lugar – apropriou-se de um conto de imenso valor literário e criou uma grande peça com apelo contemporâneo.

**ROMANCES RUSSOS
NO PALCO IRLANDÊS**

“Um Gesto de Adoração” por Turguêniev

O impulso para recriar a tradição literária russa, manifestado no conto irlandês, é mais forte no caso de empréstimos do romance russo por grandes dramaturgos irlandeses como Brian Friel, Frank McGuinness, Thomas Kilroy, Marina Carr e outros, por diferentes motivos. Uma das causas dessa tendência seria o desejo de evitar as continuidades de algumas formações culturais como a do Abbey Theatre. Assim, com o intuito de se desvencilhar da marcante presença da tradição iniciada por W.B. Yeats, J.M. Synge e Sean O’Casey, famosos dramaturgos que os precederam, os contemporâneos vislumbraram um caminho literário fora da Irlanda, mas com inúmeros paralelos com seu país. Tendo em vista as inovações literárias do passado europeu, as quais traziam uma temática que permitisse mostrar seu mundo com distanciamento, eles elegeram a tragédia grega, as literaturas francesa, espanhola e em especial a russa para representar aspectos da vida irlandesa contemporânea.

O processo de transposição de um romance para uma peça é problemático; há que observar como e por quê o texto fonte foi escolhido e em que medida o novo texto é distinto daquele, às vezes se manifestando como uma nova obra de arte: *Ulisses*, de James Joyce, é um bom exemplo.

Como foi lembrado na primeira parte deste livro, os escritores russos, na visão de O’Faolain, sempre foram apreciados “por sua sensibilidade na representação da natureza

humana com humor e interesse social” (O’FAOLAIN, 1972, 39). O’Faolain também explica por que os romancistas ingleses não inspiraram os jovens escritores irlandeses, embora estivessem tão próximos geográfica e culturalmente: “eles não se ocuparam com o surgimento da classe trabalhadora, ou com a decadência da Igreja que provocou o aumento do ceticismo; além disso, não trataram da cada vez maior influência do desenvolvimento científico na educação e na desagregação dos valores morais tradicionais” (39).

Em sua autobiografia *Vive Moi!*, O’Faolain conta que aos vinte e um anos sonhou escrever a “duplicata irlandesa” de *Almas Mortas*, de Gógol mas “era muito jovem, muito ligado a símbolos, muito inexperiente” para aceitar o desafio (O’FAOLAIN, 1967, 153). Mais de uma década depois, já tendo publicado seu primeiro volume de contos, O’Faolain escreveu *A Nest of Simple Folk* (1933), não com o intento de fazer uma “duplicata irlandesa” de *A Nest of Gentlefolk*, de Turguêniev, mas como “um gesto de adoração” pelo autor russo (O’FAOLAIN, 1967, 254). O jovem romancista irlandês acrescenta ainda, modestamente, que seu romance de 1933 se assemelha à obra de Turguêniev mais pelo tratamento do que por sua qualidade (153).

Desenvolvido em três livros, *A Nest of Simple Folk* se ocupa da história da Irlanda: no primeiro (1854–1888), vemos no cenário rural as relações entre os donos da terra, protestantes de origem inglesa, e os irlandeses pobres, católicos, servos ou meeiros dos proprietários; a ênfase no título, “simple folk”, evidencia o interesse do romancista por pessoas comuns, não por fidalgos. No segundo livro (1888–1898), acompanhamos, numa pequena cidade, os destinos da geração anterior, o surgimento e ascensão social da classe pobre e a decadência dos ricos. Por fim, no terceiro livro (1898–1916), os novos ricos prosperam na

grande cidade. O protagonista, Leo Fox-Donnell, é o centro de fios de diversos enredos, desde sua infância no campo até a velhice em Dublin. A princípio indiferente à pobreza, à fome e às injustiças sofridas por seus conterrâneos, Leo descobre com o passar do tempo “uma semente de interesse por seu povo e seu país” (O’FAOLAIN, 1990, 153), e se envolve em movimentos contra os ingleses até o Levante de Páscoa de 1916.

A representação rural e urbana da Irlanda em um longo período de tempo é um retrato do conflito entre as classes, do imenso poder da Igreja e das questões políticas. Logo depois de sua publicação, porém, o romance foi censurado, o que causou reações e muita polêmica na época. Deixando de lado o problema da censura, o autor foi muito crítico sobre seus primeiros romances. Em carta de 17 de fevereiro de 1973 ele assim se manifestou: “Eles não têm nenhum valor. Pode descartá-los. *A Nest of Simple Folk* é interessante [...] *Come Back to Erin* é sem dúvida um fracasso. É possível (não sei) que *Bird Alone* tenha algum mérito” (MUTRAN, 2005, 10).

O’Faolain foi severo demais em sua avaliação¹ pois *A Nest of Simple Folk*, uma crônica familiar ou um romance histórico, tem caráter de testemunho (em seus aspectos autobiográficos) e possui componentes da história da Irlanda que ele conhecia tão bem. Ele mesmo, em *Vive Moi!*, afirma que escrever o romance de 1933 lhe deu muito prazer porque fora “baseado em tudo que conhecera ou observara diretamente nos parentes de minha mãe na zona rural, ou de meus pais, na cidade de Cork, há mais ou menos vinte anos” (O’FAOLAIN, 1967, 286). Ele acrescenta:

1 Vejo grande qualidade literária tanto em *Come Back to Erin* quanto em *Bird Alone*; o primeiro, sobre o exílio e desenraizamento do imigrante, e o segundo, sobre as dificuldades de uma personagem sensível e solitária que busca sua identidade em um mundo fragmentado.

Sim, aquele romance [de 1933] me fez sentir menos distante da vida do que outros textos que escrevi [...] aquele romance me proporcionou o mais intenso prazer que senti ao criar obras ficcionais (a biografia e a história são bem diferentes) porque o choque entre fato e ficção era tão leve. (286–287)

Ao confrontar o romance de 1856 com o de 1933, percebe-se que a primeira e mais evidente diferença entre os dois são sua extensão e escopo: a volumosa “crônica familiar” (O’FAOLAIN, 1967, 254) de 398 páginas contrasta com as de *Ninho de Fidalgos*, em que o recurso da concisão prevalece. Sobre esse aspecto, Frank O’Connor comenta que “os romances de Turguêniev não são longos e quase sempre não alcançam as sagradas oitenta mil palavras” (O’CONNOR, 1985, 54). Da concisão resulta o retrato de um período curto com a ação se iniciando num deslumbrante dia de primavera em 1842 e terminando no inverno do mesmo ano; o epílogo, oito anos mais tarde, é o fecho breve para todo o enredo. Como observou Jessie Coulson em sua introdução a *A Nest of Gentlefolk*, “em toda a obra de Turguêniev são os atores, e não a ação, que nos impressionam e são sempre lembrados. Eles são delineados com aparente e surpreendente economia e simplicidade de recursos” (COULSON, 1959, xiii). Tal economia é notada por Henry James em seu ensaio “Ivan Turguênieff”: “um ideal que ele nunca abandonou [...] em suas obras-primas de algumas páginas; sua obra mais perfeita é a mais breve” (JAMES, 1948, 119).

O nítido foco nas poucas personagens – a viúva e suas duas filhas, Elena e Liza; a velha tia excêntrica, Marfa; Guedeônovski e Panchin, frequentadores assíduos da casa; Lemm, o professor de música; Lavriétski e sua ex-esposa, Varvara – define o interesse de Turguêniev pelo indivíduo enquanto que, em seu romance, O’Faolain, além do indivíduo, dá ênfase ao que ele chama de “identidade nacional”.

Como recurso de concisão, a voz narrativa às vezes pede desculpas ao leitor por interromper o fluxo do relato e retoma de maneira breve a vida de cada um deles, talvez com o intuito de retratá-los por inteiro. Lemm, por exemplo, merece detalhes de sua pobre existência em um capítulo que se assemelha a um conto dentro do romance. A vida de Lavriétski, desde a infância até os 35 anos, é revelada para que se possa aquilatar sua felicidade ao casar-se com a linda, mas frívola e hipócrita, Varvara, e sua infelicidade ao descobrir o bilhete, prova de sua traição. No entanto, ele reencontra a paz no amor por Liza, de 19 anos, que também se apaixona por ele. Mas Varvara, que acreditavam estar morta, retorna com a filha e tudo termina.

No pequeno universo do romance, Liza, Lavriétski, Lemm e a velha tia personificam “o insondável mistério do sofrimento humano”, expressão usada por O’Faolain em *The Short Story* a respeito de vários escritores russos. Contrastando com eles, a mãe egoísta e insensível, Varvara e Panchin são mostrados apenas em sua aparência, vulgar e falsa. No desfecho, Liza decide isolar-se em um convento, e confessa para a tia: “Sinto que a vida aqui não é para mim; já disse adeus a tudo, olhei para tudo em meu lar pela última vez [...] preciso me enclausurar para sempre” (TURGUÊNIEV, 1959, 184). Muito triste, a tia exprime o sofrimento de viver:

Oh, querida, é difícil, eu sei; mas você sabe que não é fácil para ninguém. Como eu costumava ter inveja das moscas! Veja, eu costumava pensar que assim é que se deve viver; mas uma vez, à noite, eu ouvi uma delas se debatendo nas garras de uma aranha – não, pensei, elas também têm suas tragédias. (TURGUÊNIEV, 1959, 172)

Ao encontrar Lavriétski pela última vez, Lemm fala apenas poucas palavras: “O que tenho a dizer? [...] Nada. Tudo está

morto e nós estamos mortos também” (180). No epílogo, oito anos se passaram, e Lavriétski volta àquela casa. Tudo está mudado: senta-se no banco onde viveu momentos felizes ao lado de Liza, “momentos nunca mais repetidos” (190). Sentiu, então, intensa tristeza ao lembrar de sua juventude perdida e da felicidade que uma vez lhe pertencera (190). Andando pelos salões, cercado pela presença de Liza, e oprimido pela dor de perdê-la, reflete que é difícil de suportar o sofrimento porque “não tinha a tranquilidade que a morte traz. A vida de Liza ainda continuava em algum silencioso e longínquo lugar” (191). De volta ao jardim, “um solitário viajante sem lar”, ele sabe que este é o último adeus e exclama: “Bendita velhice solitária! Apague, vida inútil” (193).

São muitas, portanto, as diferenças entre *A Nest of Simple Folk* e *Ninho de Fidalgos*. Não concordo, porém, com Benedict Kiely quando ele declara que “o título é a única conexão entre os dois textos” (citado em DELANEY, 2014, 187). Em seu livro sobre O’Faolain, Paul Delaney aponta para algumas diferenças entre a fonte e o romance de 1933, mas também lembra as semelhanças entre os dois:

Ambos os romances se ocupam das estruturas e divisões de sociedades extremamente sensíveis ao problema de classes; [...] ambos os textos também mostram indivíduos que são desenraizados na infância e levados à deriva na juventude. E, ainda, os dois romances contam histórias que tratam do período que se sucedeu a épocas aparentemente mais felizes. (DELANEY, 2014, 187)

A meu ver, entretanto, a principal semelhança entre o “trampolim” e o texto que dele resultou foi sugerida por O’Faolain quando afirmou que seu romance se inspira pelo de Turguêniev “mais pelo tratamento” do que por sua qualidade

(O'FAOLAIN, 1967, 254). Por “tratamento”, imagino que ele esteja se referindo à maneira como Turguêniev compôs seu romance, e que ele admirava, seu “realismo poético”. Também é lembrado por Henry James o elemento poético na obra realista do escritor russo:

Relendo recentemente vários contos e romances de Turguêniev, fiquei de novo impressionado com sua combinação de beleza e realidade. Nunca se deve esquecer, ao falar dele, que era tanto um observador como um poeta. O elemento poético era constante e de notável singularidade e força. (JAMES, 1948, 327)

Foi esse aspecto de Turguêniev que O'Faolain tentou definir em sua obra crítica e desejou explorar em muitos de seus contos e romances, como em *A Nest of Simple Folk*.

Um Retrato do Jovem Niilista: *Pais e Filhos*, de Ivan Turguêniev

Depois do “gesto de adoração” de O’Faolain em 1933 por *A Nest of Gentlefolk*, mais de cinquenta anos transcorreram para que outro dos romances de Turguêniev suscitasse o diálogo entre Brian Friel e o autor de *Pais e Filhos* (1862). Dessa experiência resultou uma peça em dois atos com o mesmo título, produzida em 1987. No entanto, na década de oitenta, a tendência de retomar a tradição europeia era de outra natureza – em vez de atos de homenagem e admiração, sempre implícitos numa reescritura, os autores mais criativos buscaram renovar a fonte por diversos propósitos, como a aculturação, por exemplo.

A estrutura de *Pais e Filhos* apresenta quatro blocos relacionados ao local em que a ação ocorre. No primeiro deles, Nicolau Kirsánov, viúvo de uns quarenta anos, aguarda ansiosamente a chegada do filho, estudante universitário, à sua propriedade rural. O jovem de 23 anos chega acompanhado de Bazárov, colega e amigo, estudante de medicina e ciências naturais. Durante cerca de vinte dias, a convivência com as pessoas da casa torna-se difícil devido à personalidade sarcástica e desagradável de Bazárov. Os jovens resolvem partir, permanecendo algum tempo na fazenda de Ana, viúva de 29 anos que mora com a irmã Cátia, de 18 anos, e sua tia, a Princesa Olga.

As relações entre Bazárov e Ana, às vezes cordiais e, frequentemente, conflituosas, levam os amigos a partir para a

casa dos pais de Bazárov, que não o veem há três anos. Os dois bondosos velhinhos quase enlouquecem de júbilo ao revê-lo. Nessa parte do romance, mais do que na primeira, destaca-se o tema do choque entre gerações nas relações entre pais e filhos. Bazárov não suporta a pobreza da casa e o amor sufocante dos pais e decide partir três dias após sua chegada. A sensação de abandono toma conta de Arina, a mãe, e Vassily, o pai, sente-se culpado pela rejeição:

Não se sentia bem em nossa companhia. Agora estou só, completamente só [...]. Nesse momento Arina Vassílievna aproximou-se e, encostando sua cabeça alva à do marido, disse:

– Que podemos fazer, Vássia? O filho é como um pedaço que se corta. É como o falcão: quis, veio; quis, foi embora. E nós somos como certas aves que não saem do seu ninho no tronco de uma árvore que seca. (TURGUÊNIEV, 1971, 165)

De volta à casa de Nicolau, a tensão aumenta depois de algum tempo e Bazárov se vê obrigado a voltar para os pais.

Esse rápido exame do enredo prova que o interesse de Turguêniev recai nas personagens e não na ação: com *Pais e Filhos*, ele criou o mais conhecido e polêmico protagonista de toda sua obra. Segundo Rubens Figueiredo, autor do ensaio “Bazárov e seus irmãos”, “a polêmica que se seguiu à publicação de *Pais e Filhos* foi a maior de que se tem notícia na literatura russa” (FIGUEIREDO, 2004, 8), pois a obra desagradou tanto a geração dos mais velhos quanto a dos mais novos – quase todos odiaram o protagonista. Até mesmo o autor hesitou em definir o que pensava do jovem nihilista: “Meus sentimentos com respeito a Bazárov, meus sentimentos pessoais, eram de natureza confusa (só Deus sabe se eu o amava ou não!)”

(citado em FIGUEIREDO, 2004, 12). É precisamente esse tipo de hesitação que o leitor moderno, diferentemente daquele da época de Turguêniev, sente em relação a Bazárov. Já a partir de sua chegada com Arcádio, ele se revela crítico e grosseiro. Do dono da casa, que o hospeda, comenta: “Seu pai é uma ótima pessoa. Lamento que leia versos e pouco entenda da vida do campo” (TURGUÊNIEV, 1971, 25). Segundo ele, “Nicolau é um homem acabado” (58). Quanto a Páviel, o tio querido de Arcádio, ele o rotula de “aristocrata decadente”, idiota e ridículo; são admiráveis os velhos Kirsánov, “esses velhos românticos” (61).

Arcádio tenta entender tal comportamento porque ele próprio e o amigo são niilistas. Inicia-se, então, o duelo entre “os aristocratas de província”, assim intitulados por Bazárov, e os dois jovens. Para Páviel, o niilista “é o homem que nada respeita”, ao que o sobrinho retruca: “o niilista é o homem que não se curva perante nenhuma autoridade, e que não admite como artigo de fé nenhum princípio, por maior respeito que mereça” (32). Ironicamente, Páviel responde: “Veremos como poderão viver no vácuo, no espaço sem ar. Ele não crê nos princípios, mas acredita nas rãs” (33-34). Ofendido, o estudante de medicina replica: “Um bom químico é vinte vezes mais útil que qualquer poeta” (36). Num longo diálogo com dois pontos de vista opostos, percebe-se o fanatismo de ambas as partes em conflito (63-64):

- Na época atual, é mais útil negar. Por isso negamos.
- Tudo?
- Tudo.
- Como? Não só a arte, a poesia... mas... é pavoroso dizê-lo...
- Tudo – com estupenda calma repetiu Bazárov. [...]
- Vamos devagar – disse Nicolau Piétrovitch. – Vocês negam tudo, ou, por outra, destroem tudo... É necessário também construir.

– Não nos compete. Primeiramente é preciso desimpedir o lugar.

Entretanto, Arcádio começa a manifestar surpresa com algumas posições do amigo niilista, lembrando-lhe de que o tio merece “mais compaixão do que ironia” (38). Ele sente respeito e amor por Páviel e pelo pai; seu amor por Cátia, com quem se casa no fim do romance, merece o ácido comentário do amigo: “Então você resolveu construir o seu ninho? [...] Por que não? É um bom negócio [...]. Qualquer senhorita passa por inteligente porque sabe suspirar a tempo” (216–217). Não admirando as mulheres e rejeitando o amor e o casamento, Bazárov se apaixona, no entanto, por Ana, por quem é rejeitado. São muito diferentes: ele só fala, mas não age; ela ajuda Nicolau a reerguer-se economicamente, por palavras e atos, emprestando-lhe maquinário necessário para a colheita.

A ausência de ação, presente na geração anterior de Bazárov, levou à expressão “homem supérfluo”, inútil. De acordo com Samuel Junqueira, em seu ensaio “O Trágico Destino dos Melhores Homens Da Rússia”, foi em “*Pais e Filhos*” que Turguêniev fixou na literatura russa o termo pelo qual passaria a ser denominada a juventude radical de 1860: niilista. Mas o escritor, segundo Junqueira, “foi também responsável por cunhar a expressão que designaria as gerações anteriores, os chamados ‘homens supérfluos’” (JUNQUEIRA, 2018, 74).

Em minha leitura de *Rúdin*, de 1856, percebo o grande interesse de Turguêniev por esse tipo de protagonista. As palavras de Fátima Bianchi comprovam a minha impressão quando ela afirma que “*Rúdin* filia-se à tradição do ‘homem supérfluo’ ao retratar um intelectual idealista extremamente eloquente, porém incapaz de transformar suas próprias ideias em ação” (BIANCHI, 2012, 195). Na verdade, em várias partes do

romance Rúdin se mostra eloquente demais e é criticado por isso: “O fato é que as palavras de Rúdin não passam de meras palavras, que nunca se tornarão atos” (TURGUÊNIEV, 2012, 84), diz Liéjnev. E assim se expressa Natália: “Mas, certamente, da palavra à ação há uma grande distância” (126). E, afinal, ao refletir sobre sua vida, o próprio Rúdin reconhece:

Sim, a natureza me deu muito, mas morrerei sem ter feito nada digno de minhas forças, nem ter deixado qualquer vestígio benéfico atrás de mim [...] meu Deus! Aos trinta e cinco anos continuo a me preparar para fazer algo. (144)

Bazárov nos lembra muito Rúdin. Talvez ele quisesse se acreditar um niilista, de vanguarda, mas, no fundo, sentia um vazio existencial, a inutilidade do “homem supérfluo”.

Em seu posfácio ao *Diário de um Homem Supérfluo* (1850), Samuel Junqueira se vale da descrição de Tchernichévski para falar sobre o protagonista, Tchulkatúrín:

[...] o herói se mostra bastante ousado enquanto não se exige dele nenhuma ação concreta, quando se trata apenas de ocupar um tempo ocioso, preencher uma cabeça ociosa ou um coração ocioso com conversas e sonhos. (citado em JUNQUEIRA, 2018, 82)

Seria a descrição do “homem supérfluo” da geração de 1825–1861 aplicável para o que se diz “niilista” da década de 1860? Os dois seriam incapazes de agir?

Em *Pais e Filhos*, em vez de lutar pelo amor de Ana, Bazárov isola-se; seu comportamento com amigos, implacável, também provoca seu isolamento; em relação aos pais, aponta de maneira cínica todos os seus defeitos. O conflito interior do protagonista adquire nuances trágicas, reforçadas por sua

volta à casa paterna, onde se comporta de maneira insensível e cruel: “Quando o pai acomodou-se no divã, aos pés do filho, com o intuito de palestrar um pouco, Bazárov o mandou embora” (TURGUÊNIEV, 1971, 146); e quando Arina, “que o estimava tanto, mas tinha grande medo dele” (147), o acaricia, ele sente raiva, explicando a Arcádio: “Queria sugerir apenas que meus pais estão muito ocupados e não se importam com sua própria nulidade, que a sua pequenez não cheira mal... e eu somente sinto aborrecimento e ódio” (153).

Apesar de tanto ódio, o que Bazárov pensa sobre si naquele momento desperta compaixão e o identifica mesmo como o “homem supérfluo”:

– O lugar insignificante que ocupo é tão minúsculo em comparação com o resto do espaço, onde não estou e onde ninguém se importa comigo! A parcela do tempo que hei de viver é tão ridícula em face da eternidade, onde nunca estive, nem estarei... neste átomo, neste ponto matemático, o sangue circula, o cérebro trabalha e quer alguma coisa... Que estupidez! Que inutilidade! (153)

No fim, agonizando, olha para o caminho percorrido e se convence de que é um homem acabado, sussurrando para Ana:

A roda da vida pegou-me. Vejo agora que não valia a pena pensar no futuro [...] Sou necessário à Rússia? Não, provavelmente não o sou. E quem é necessário? O sapateiro, o alfaiate, o açougueiro... que vende carne... o açougueiro [...] Adeus... Quer soprar a lâmpada bruxuleante e apagá-la para sempre? (236)

Ao ler esse trecho, como não lembrar das palavras de Pávriel “veremos como poderão viver no vácuo” (TURGUÊNIEV, 1971, 33)? As palavras de Bazárov para Arcádio quando o viu

pela última vez já assinalavam sua percepção anteriormente. Arrumando a mala, explica: “há um lugar vazio que encho de palha. Assim também na mala de nossa existência: basta enchê-la com qualquer coisa, só para que não haja o vazio” (217). Quanto a ele, seu destino é ter “nada” para preencher o vácuo de sua vida, que ele acredita inútil. Mas realmente não sabemos quem ele é; talvez possamos pensar que está entre os tantos “homens supérfluos” da obra de Turguêniev – em *Ninho de Fidalgos*, *Diário de um Homem Supérfluo*, *Rúdin* e *Pais e Filhos*.

Reescritura Transformadora: *Pais e Filhos*, de Turguêniev, por Brian Friel

Para Friel, deve ter sido uma experiência fascinante ler o romance *Pais e Filhos*, considerado a obra-prima de Turguêniev e, em seguida, envolver-se com o período histórico e os problemas sociais e políticos em que vivem suas personagens. Ao notar muitos paralelos com a Irlanda da mesma época, Friel decidiu transpor o romance que, em português, tem 242 páginas, para uma peça de teatro em dois atos com 95 páginas. Na passagem de um gênero para outro, a técnica de condensação foi usada por meio de supressões. Por exemplo, Friel excluiu vários cenários, como a fazenda de Ana; toda a ação transcorre na casa de Nicolau e no lar dos pais de Bazárov. Nesse processo, as rubricas assumiram importante papel – a primeira, por exemplo, define a casa, o tempo primaveril, a música, a data e as personagens. A palavra “after” – isto é, “baseada em” – no subtítulo da peça determina a modalidade de reescritura escolhida por Friel: reduzir ou adicionar vários dos elementos narrativos tendo em vista sua interpretação pessoal do romance e dos efeitos que desejava alcançar para o público de hoje. Note-se, ainda, que a tarefa de transpor a ficção para o gênero dramático tornou-se mais fácil no caso de *Pais e Filhos* por dois motivos: a estrutura em blocos da narrativa, semelhantes a cenas dramáticas, e a predominância de diálogos no romance. Na peça, o diálogo entrecortado, ágil, cheio de silêncios, repetições e ecos, e a linguagem típica do inglês falado na Irlanda têm ainda a função,

como nas rubricas, de dar informações sobre sentimentos, ideias e histórias das personagens. Friel as restringe a Nicolau, Páviel, Arcádio, Ana, Cátia, Arina, Vassily e Bazárov, principais, e a quatro servos e a Princesa Olga, secundários, conservando seus nomes russos, bem como o ano de 1859 em que se dá a ação. Sua caracterização baseia-se, provavelmente, na afirmação de Nicolau: “Você nunca realmente sabe quem são as pessoas. Todos temos nossos códigos. Todos temos nossas máscaras” (FRIEL, 1987, 16).

Um recurso utilizado por Turguêniev com sucesso e bem explorado por Friel é a música, que realça significados importantes para a trama e determina a atmosfera pretendida. Na obra russa, o momento em que Nicolau toca o violoncelo, ou aquele em que Arcádio e Cátia cantam um dueto ao piano, talvez simbolizem a arte, a beleza, a civilização desprezadas por Bazárov, mas pode também ser um comentário irônico ao dono da propriedade decadente em conflitos com os meeiros, servos e capatazes em um período de pobreza e doenças na Rússia, isolado em seu mundo cheio de beleza. Friel vê nele os “landlords” anglo-irlandeses em sua “big house”, oferecendo glamurosos bailes e festas, enquanto lá fora o IRA põe fogo nas propriedades e o povo sofre. A inclusão da música, portanto, sugere uma infinidade de interpretações. A “Nota” de Friel com a música tocada em cada cena indica sentidos sem que o autor use muitas palavras. Vemos um exemplo na cena 4. “Drink to me only” é um poema musicado de Ben Jonson, “To Celia”, que Nicolau pensa ser de Shakespeare. Essa música é tocada simultaneamente no salão e lá fora, na festa da colheita, e faz parte das alusões no diálogo. Embora os diálogos sejam importantes, conforme as afirmações de Mária Kurdi de que *Fathers and Sons* é “mais uma das peças de Friel sobre a linguagem” e que “a linguagem e a comunicação são problemas

básicos da peça” (KURDI, 1995, 147–150), em minha leitura, a linguagem é notada, mas não se torna o foco de interesse de Friel em sua “transposição transformadora”.

A terceira rubrica esclarece o inequívoco interesse de Friel pelo protagonista, que recebe sua interpretação pessoal e que assinala o desvio mais significativo no caminho intertextual: Bazárov, de 22 anos, é “um estudante moreno, magro, enérgico. Ele percebe que não pertence, política e socialmente, àquela casa – daí seu comportamento arrogante e rude” (FRIEL, 1987, 8, grifos meus).

A frase que grifei acima mostra que Friel explica os modos arrogantes e grosseiros de Bazárov pelo fato de ser quase um adolescente sentindo-se inadequado ao ambiente. A imagem do círculo familiar no início e no fim da peça é bem-sucedida porque coloca Bazárov fora da família, da classe, da riqueza e dos princípios dos Kirsánov; ele, isolado para não passar a impressão de deslumbramento com os que ele considera “aristocratas idiotas”, abusa do cinismo, da ironia e do sarcasmo, e exagera no “niilismo”. Da caracterização de Bazárov, que ataca tudo e todos, provém o tom leve da peça, em contraste com o daquele mais sombrio da obra de 1862. Se nos reportarmos ao título deste livro, *A Cor e a Forma da Literatura Russa na Irlanda*, é possível dizer que a cor no romance de Turguêniev é cinzenta, quase negra, enquanto a peça de Friel é de um cinzento rosado, escurecendo no fim.

Para o tom leve da peça, é significativa a inclusão (no início, discutível) de quatro servos ou cinco, se considerarmos Fiênia, antes criada e depois a patroa ao casar-se com Nicolau e, ainda, a presença da Princesa Olga. Na técnica de condensação, seria desejável, por economia, descartar as personagens secundárias. Neste caso, porém, elas têm a função de introduzir traços de humor na trama. Piotr, por exemplo, “tem 19 anos, é insolente e

autoconfiante em demasia. Sabe que Nicolau gosta muito dele e se aproveita disso. Usa um único brinco e seu cabelo é tingido de várias cores” (FRIEL, 1987, 16). Tal figura, sempre que aparece, causa falsa irritação de Nicolau e produz cenas engraçadas do “criado moderno”, muito semelhante àquele irlandês do mesmo período, representado em narrativas cômicas.

O velho Prokofitch, que serve os Kirsánov desde a juventude, tem comportamento tão dedicado que chega a ser cômico. Ele detesta Bazárov à primeira vista e mais ainda após seu embate com Páviel. Na cena da partida em que toda a família se reúne para despedir-se de Bazárov, Prokofitch “aparece absurdamente ereto e formal, olhando para um ponto acima da cabeça de todos” (FRIEL, 1987, 70), e diz em voz alta:

Prokofitch – O carro vai partir.

Nicolau – Sim, sabemos, Prokofitch. Obrigado.

Prokofitch – Apenas menciono o fato para o caso de alguma pessoa desejar viajar nele. (71)

A reação de todos é de assombro e de divertimento; às risadinhas abafadas de Fiênia e Arcádio, segue-se um ataque de riso em todos. Tentam parar de rir, mas não conseguem. Bazárov, lá fora, apenas sorri. Temos, pois, dois círculos: o familiar, unido, alegre, com as perspectivas do futuro; o segundo, que envolve Bazárov, sozinho: seu sentimento de exclusão é mais pungente porque, neste final, está partindo e não chegando, e porque se menciona o jantar para Ana no dia seguinte. Friel acrescenta todas as vozes, como um coro, dizendo: “Adeus. Adeus. Adeus.” (72), sendo que o “adeus” é para sempre.

A confidente e amiga de Fiênia é Duniacha, bonita e espirituosa, que arranja um bom casamento e, portanto, galga vários degraus na escada social, como o fizera Fiênia. Por

outro lado, a Princesa Olga, velha excêntrica, está na peça pelo mesmo motivo da personagem do romance: ela representa a aristocracia em decadência física, econômica e mental. Olga fala coisas sem sentido, ou talvez profundas.

A caracterização dos jovens amigos acompanha o tom da peça: são estudantes a divertir-se e brincar, como Cátia e Arcádio: vão nadar, ela rouba seu sapato e foge, ele a persegue, num jogo de esconde-esconde (FRIEL, 1987, 54-55). Bazárov, espirituoso, flerta abertamente com Duniacha e a chama de “bela e desejável”, mas vê o amor com cinismo:

Bazárov – Nada de complicações com ‘amor’, ‘romance’, nada dessas asneiras.

Arcádio – É um jogo para alunos de graduação. Eu já me formei, lembra-se?

Bazárov – Uma breve agitação no feno – que divertido – adeus.

Arcádio – Todos porcos imundos, vocês estudantes de medicina. (19)

Bazárov cria “Os Princípios Sobre a Ordem Correta das Relações Entre Homens e Mulheres do Dr. Bazárov” com quatro artigos muito engraçados que ele tenta ensinar a Arcádio. Apesar dessas brincadeiras, ele sente grande paixão por Ana – na peça, ele é mais romântico, menos desagradável e mais humano. São essas características que transparecem quando está com seus pais. E, nesse aspecto, Friel desvia-se mais uma vez e escolhe como tema principal o amor dos pais pelos filhos e o conflito de gerações, assim estabelecendo mais um paralelismo com a Irlanda, onde um dos temas mais explorados de sua literatura é aquele sobre relações familiares. Em *Philadelphia, Here I Come!* e *Living Quarters*, de Friel; *Juno and the Paycock*, de Sean O’Casey;

The Playboy of the Western World, de J.M. Synge, e na obra de James Joyce, o foco de interesse é como se comportam pais e filhos. No ensaio “Fathers and Sons: Irish Style”, Declan Kiberd lembra que “um dos grandes clichês da moderna cultura irlandesa é a relação superintensa, arrebatadora entre mãe-e-filho” (KIBERD, 1992, 127); seu estudo, porém, é dedicado aos problemas entre pai-e-filho em *Philadelphia, Here I Come!* com “uma relação emocionalmente desarticulada” (1992, 133). Se *Philadelphia* foi escrita em 1964, seria de se esperar que persistisse a curiosidade de Friel a respeito do tema. Tanto assim que, em 1997, ele recriou na Irlanda os conflitos entre Fedra, Hipólito e Teseu com nomes irlandeses na época contemporânea, em *Living Quarters: After Hippolytus*. Na opinião de Seamus Deane, *Living Quarters* é “o estudo do colapso de uma família e sua ilusória autoridade social e cultural na pequena cidade de Ballybeg” (DEANE, 1990, 17).

Na peça *Fathers and Sons*, apesar dos conflitos causados pelo choque de gerações, há muito amor e respeito de Arcádio pelo pai, e Bazárov, embora petulante, trata os pais com senso de humor e até carinho. Quando Arina se preocupa com sua magreza, ele finge ser um homem gordo “enchendo as bochechas”; abraça-a afetuosamente e beija sua mão com uma mesura, como se ela fosse uma rainha. Diz o pai, satisfeito: “você está hoje muito brincalhão, meu jovem” (FRIEL, 1987, 35). Ele ri e abraça a mãe novamente, chamando-a de “esquilinho esperto” (37). O protagonista da peça é, pois, diferente daquele do romance do ponto de vista emocional e também da ação: ele ajuda o pai a cuidar da população com tifo. Vassily conta a Arcádio que ele fora incansável durante a epidemia:

Ao fim da primeira semana havia tanta gente doente que resolvemos nos dividir: ele ficou com toda a cidade e a região do norte e oeste. Eu fiquei com o sul e o leste. Em algumas

noites, ele nem aparecia em casa. E quando a epidemia se espalhou para a província vizinha, não o víamos por muitos dias. (76)

Esse comportamento solidário nada tem a ver com o “homem supérfluo”, inútil, que fala, mas não age. Bazárov agiu.

A cena 3, muito comovente porque revela quão desolados estão Vassily e Arina com a morte do filho, é bem diferente da cena 4, a última, alguns meses depois, quando acontecem os dois casamentos e a festa da colheita. Todos parecem felizes, e o humor e ironia são realçados no novo comportamento de Fiênia, que inspeciona o trabalho de Piotr e Duniacha “com o olhar da proprietária” (FRIEL, 1987, 81). Seu modo de falar mudou radicalmente:

Fiênia – Só estão aqui os copos para vinho, Duniacha. Traga as taças de champanhe, por favor. ([...] seus modos sugerem que os dias de confiança acabaram). (83–84)

A vida, assim nos parece, toma seu curso normal. No entanto, o diálogo entre Páviel e Ana contém nas entrelinhas mistérios das personagens aparentemente falando sobre a epidemia (FRIEL, 1987, 86–87):

Ana – Disseram-me que está quase debelada.

Páviel – Está?

Ana – Assim fui informada.

Páviel – Ah, bom.

Ana – Sim.

Páviel – Então, acabou?

Ana – Quase. Não totalmente.

Páviel – Bom. Essas coisas causam grande devastação. Mas passam – elas passam.

Ana – É verdade.

Páviel – E o mundo continua.

Ana – Acho que sim. Sim, é claro que sim. (Pausa)

Tristeza e melancolia também são mostradas na última cena com Arina e Vassily, que sentem que há algo de errado em um pai enterrar um filho, pois significa uma “subversão na ordem natural das coisas” (FRIEL, 1987, 78). Arina começa a cantar numa voz de menina, suave e aguda, e Vassily senta-se ao seu lado, enlaça-a nos dois braços e canta, com ela e para ela, o *Te Deum Laudamus*.

Na transposição transformadora de Friel, o leitor/espectador identifica-se mais facilmente com o protagonista, não sentindo aquela hesitação do leitor do romance. Em sua ampla e multifacetada visão do mundo, a narrativa de Turguêniev é a base em que Friel se apegou, para reescrever a história de Bazárov. A melhor maneira de avaliar sua peça é vê-la no palco. Tive a oportunidade de fazê-lo na Donmar Warehouse, em Londres, em julho de 2014, vinte e sete anos após sua primeira produção, em 1987, no Lyttelton Theatre em Londres. Admirável nos cenários, diálogos, música e silêncios, a encenação comoveu a plateia. Friel conseguiu, de verdade, reviver o clássico de Turguêniev à sua maneira.

Relações familiares, de Novo: *The Golovlyov Family*, de Saltykov-Shchedrin

Após examinar a transposição de Brian Friel de *Pais e Filhos*, de Turguêniev, para um texto dramático, pode-se afirmar que o processo resultou em uma nova obra, embora mantendo os principais temas e personagens do romance. Quando Tom Murphy escolheu *The Golovlyov Family* para tratar das relações familiares na Irlanda por meio de um olhar oblíquo, libertou-se e libertou também o leitor/espectador da proximidade do problema, do local e do tempo em que vivemos.

Em uma entrevista de Anne Fogarty com o dramaturgo, ela afirma que “a família e o passado são dois grandes temas que ele insiste em retrabalhar de várias maneiras” (FOGARTY, 2001, 362); ele responde que tinha esperança que seu mais recente romance seria “o fim do material sobre a família” e acrescenta: “acredito que a ideia de família, tão endeusada em nossa cultura, é talvez a instituição menos democrática que existe. Constitui-se de indivíduos que desejam proclamar sua independência ou que sucumbem sob a tirania de uma associação forçada” (FOGARTY, 2001, 262). Sobre o que pensa, ainda, da família, Murphy diz em outra entrevista que “cada família é um nó de sangue emocionalmente carregado” (GRENE, 2002, 96).

The Golovlyov Family, romance longo e denso, exigiu que Murphy selecionasse aspectos da trama e outros elementos

narrativos a fim de dar vida à obra de 1876 na Irlanda; sua peça é de 2009 e tem oitenta e cinco páginas. O desvio do título original – *The Last Days of a Reluctant Tyrant* – é forte indício do foco de interesse em Arina, “a déspota obstinada” nos “últimos dias de sua vida”. Quanto ao subtítulo, “inspired by *The Golovlyov Family* by Mikhail Saltykov-Shchedrin”, ele sinaliza para a modalidade de transposição declarada por Murphy, isto é, a inspiração, uma das palavras entre muitas outras que podem definir um processo intertextual: versão, variação, interpretação, transformação, adaptação, pastiche, paródia, travesti, eco, reescritura (SANDERS, 2006, 18). Por outro lado, ainda citando Julie Sanders, “a adaptação pode também ser uma tentativa mais simples para tornar relevantes certos textos para novos públicos e leitores através dos processos de aproximação e atualização” (2006, 19). Dos inúmeros conceitos de “adaptação”, o que me parece mais direto e adequado para examinar o processo de transposição de *The Golovlyov Family* para *The Last Days of a Reluctant Tyrant* encontra-se em *A Theory of Adaptation*, de Linda Hutcheon: “apropriar-se da história de outrem e, pode-se dizer, filtrando-a através de nossa sensibilidade, interesses e talentos” (HUTCHEON, 2006, 19). Nesse aspecto, é importante saber se a fonte é conhecida pelo leitor, pois, para Hutcheon, “se conhecemos a obra que foi adaptada, haverá uma constante oscilação entre ela e sua adaptação; [...] se não a conhecemos, teremos a experiência da obra como adaptação apenas” (2006, xv). A fim de discutir *The Last Days of a Reluctant Tyrant*, faz-se necessária alguma informação sobre o autor e seu romance para aqueles que os desconhecem.

Mikhail Saltykov (1826–1889) escolheu o pseudônimo de Shchedrin para publicar sua obra; contemporâneo de Turguêniev, Dostoiévski e Tolstói, é mais conhecido por *The Golovlyov Family*, sobre as relações entre a matriarca Arina e seus

filhos, o marido e netos em meados do século XIX. O romance foi considerado por D.S. Mirsky como “certamente o mais sombrio de toda a literatura russa” (citado em WOOD, 2001, vi) e conta a história de uma família durante o período de mais de vinte anos em que as personagens de três gerações se debatem entre si e o mundo. Desvelando nos menores detalhes a maldade, a concupiscência, a hipocrisia e a infelicidade de seres humanos desamparados, a narrativa desperta sentimento de horror quase insuportável. À maneira de outras obras ficcionais de várias literaturas do século XIX, *The Golovlyov Family*, embora escrito na estética realista, contém elementos sobrenaturais devido à superstição ou à falsa religiosidade; por causa do temor que o demônio inspira e o horror que as profecias e maldições despertam, as personagens apegam-se a ícones ou a rituais que, entretanto, não os livram de seus fantasmas. Eles existem? Ou são produtos de mentes perturbadas por traumas ou por sentimento de culpa pelos crimes do passado da família? Um trecho que lembra o fantástico elucida esse aspecto: depois de uma noite de bebedeira e relações incestuosas, tio e sobrinha se recolhem para seus “covis”. O tio sente medo:

A morte parecia estar rastejando em cada canto daquela detestável casa. Para onde você olhasse, fantasmas cinzentos se agitavam por toda a parte. Aqui estava seu pai Vladimir Mikhailich com seu gorro branco, mostrando a língua e citando Barkov; mais adiante seu irmão Styopka, o tolo, e ao seu lado o outro irmão, o inerte e silencioso Pável; e ali, Lubinka e os últimos descendentes da linhagem de Golovlyov, Volòdenka e Pètenka. Todos bêbados, lascivos, torturados e sangrando... E um fantasma vivo pairava sobre todas aquelas sombras, ele próprio, Porphyry Vladimiritich Golovlyov, o último representante de uma família moribunda. (SALTIKOV-SHCHEDRIN, 2001, 327)

A “detestável casa”, a “casa grande”, é quase uma personagem em *The Golovlyov Family*, simbolizando o destino de cada um que nela habita com tragédias de uma geração a outra. Segundo James Wood “Golovlyovo é a casa da morte. Um por um os membros da família tentam escapar e um por um eles retornam e morrem” (WOOD, 2001, vii). Ou, de acordo com o mesmo crítico, a casa “é o lugar do Mal no sentido em que Santo Agostinho e Calvino o compreendiam: como a ausência do Bem” (2001, viii). Como em “The Fall of the House of Usher”, de Edgar Allan Poe, com a morte do último da linhagem dos Usher, há simultaneamente a ruína da família e da casa. O narrador de *The Golovlyov Family* assim reflete:

Uma espécie de predestinação parece pairar sobre algumas famílias. Isso pode ser notado principalmente na classe de pequenos proprietários espalhados por toda a Rússia que, não tendo nada que fazer, nem tendo relação com a vida pública e nenhuma importância política, foram, em certa época, resguardados pelos servos; mas agora, sem ninguém para protegê-los, passam o resto de suas vidas em mansões decadentes. (SALTIKOV-SHCHEDRIN, 2001, 321)

No início do romance, Arina, de uma família muito pobre, galga aos poucos vários degraus da escala social valendo-se de sua inteligência, cupidez e vontade férrea; de pequena proprietária, passa a ser a mais poderosa da região; sente imenso prazer a cada nova aquisição de terras conseguidas por meio de sua esperteza ou de trapaças. Determinada, autoritária e cruel, Arina é como uma rainha a atender parentes e servos aguardando em uma longa fila seu apoio para solucionar seus problemas. Teve três filhos; a filha, que fugiu para se casar, ao morrer deixou duas órfãs a seus cuidados, o que a irrita profundamente porque são “mais duas bocas para alimentar”.

Ela comenta com seu filho preferido: “sua irmã viveu e morreu vergonhosamente e atirou seus dois fedelhos em meu colo” (SALTIKOV-SHCHEDRIN, 2001, 12).

Após a morte do marido e do filho mais velho, Stepan, um grande golpe atinge sua “autocracia” – a abolição da escravatura – deixando Arina desesperada com o destino que deve dar a seus quatro mil servos, agora libertos: “como vou alimentar toda aquela horda?”, pergunta ela (72). A matriarca começa a pensar em desistir e passar tudo aos filhos e às “órfãs” – dividir as propriedades e comprar uma casinha perto do mosteiro. Porphyry, o mais velho, finge que a ama muito e recebe as melhores terras; para Pável, o inerte, doa uma propriedade decadente; as netas ficam com a pequena e infértil terra que havia sido de sua filha.

A partir dessa trama pode-se afirmar, como vários críticos o fizeram, que Arina é a contraparte do Rei Lear, personagem criada por Shakespeare: ela é uma Rainha que divide o reino entre seus herdeiros e sofre as terríveis consequências de seu ato. As alusões são muitas: como Lear, Arina perde toda a autoridade com a divisão de tudo e, o que é pior, perde também sua saúde física e mental. Ela lembra com amargura sua crueldade para com os outros filhos, ficando à mercê do “fingidor” que a expulsa de Golovlyovo; vai morar com Pável, mas após sua morte é obrigada a juntar-se com suas netas. De acordo com o narrador:

Se ela não tivesse cometido aquele erro ‘naquela época’ e dividido a propriedade [...] ainda seria aquela mulher exigente e autoritária que forçava todo o mundo a curvar-se diante de sua vontade. Mas já que o erro era irreparável, a transição de uma autocrata arbitrária e exigente para uma submissa dependente que procura agradar seria meramente uma questão de tempo. (125)

Os Últimos Dias de uma Déspota Obstinada

O título de Murphy atrai a curiosidade e o interesse do público de hoje. Mais ainda: ao se concentrar na ambiciosa Arina e em sua ânsia por terras, o autor traz à tona analogias com os proprietários de terra na Irlanda, destacando sua avidez pelo poder em uma frase de Arina: “Deveria haver um meio de levar tudo para o túmulo, mas isso é impossível” (MURPHY, 2009, 28).

Para conseguir a concisão de uma peça de quatro atos breves, cujas vinte cenas são ainda mais breves, Murphy selecionou o que era mais significativo para seus propósitos, eliminou, condensou e resumiu. Por exemplo, os dois filhos de Peter e suas tragédias não aparecem, provavelmente porque, para compor Peter, ex-seminarista, ex-funcionário público, hipócrita e lascivo, seria melhor que não tivesse uma família. Apesar dos cortes, Murphy consegue incluir a trama pela técnica de contar no diálogo e nas rubricas. Uma ilustração da brevidade mencionada encontra-se na cena cinco, que consiste apenas na seguinte rubrica sobre um passeio noturno de Arina: “Uma sombra a está seguindo: tem um quê de Victor, se não estamos enganados” (MURPHY, 2009, 17). A frase que grifei deixa no ar uma dúvida: será realmente a sombra do marido que morreu há pouco? Outra alusão ao fantástico, muito presente no romance, refere-se ao tempo em que se desenrola a narrativa, pois lê-se na rubrica algo desconcertante para um texto contemporâneo: “Era uma vez”. Quanto ao local, neutro, é “uma região rural provinciana”, característica adequada

para acentuar a universalidade da obra. Tanto assim é que Murphy batiza Porphyry de Peter, Pável de Paul, Stepan de Steven, Vladimir de Victor e o nome de mais difícil pronúncia, Yevpraxeneya, de Vera; conserva apenas os nomes russos Arina e Ulita, mencionando os outros personagens como “o Doutor”, “o Padre”, “O Bispo”.

A economia de eventos e personagens com vista à brevidade da peça não constrangeu Murphy a explorar aspectos secundários do romance, mas que para ele eram importantes para definir, por exemplo, a decadência da família, tão presente na Irlanda de nossos dias. Desse modo, Vladimir, que vive recitando seus poemas ao estilo de Barkov¹ (mas que nunca são citados no romance, apenas apelidados por Arina de “palhaçada imunda”), declama-os por inteiro na peça (MURPHY, 2009, 6; 10; 11). Numa cena curta, mas carregada de significados, o pai, de pijama, em seu quarto, e Steven, seu filho predileto, ambos muito doentes, passam as noites bebendo e dando boas gargalhadas ao relerem juntos os poemas pornográficos de Barkov.

Murphy também faz alusões à parábola do filho pródigo: uma frase de Peter, ex-seminarista que cita a Bíblia com frequência para justificar seus diabólicos planos, refere-se diretamente à parábola, mas com grande ironia: “A volta à casa de nosso pobre filho pródigo, Steven. Graças a Deus!” (17). Em outra cena, Steven, que volta à casa como um mendigo, passa as noites andando pelo quarto escuro, com frio e com fome, pois Arina lhe dá as sobras da comida, veste-o com o roupão e chinelos do marido morto e recusa-se a fornecer-lhe velas. Essa é uma clara subversão da parábola e Steven se diverte a imaginar o que sua mãe falaria para as pessoas: “Este é meu filho amado que estava morto! Vejam todos, este é meu filho amado que estava perdido

1 Ivan Barkov (1732–1768), escritor, poeta e tradutor russo, é considerado o pai da poesia obsceno-burlesca na Rússia.

e foi encontrado” (21). Steven imagina também que, durante tal comovente cena, ele “beijaria suas mãos, beijaria e lavaria seus pés [...]. E, então, eles se sentariam à mesa e comeriam – vitela!” (21).

Após a morte de Steven, pai e filho seguem Arina, exatamente como no romance. Tudo isso Murphy coloca no primeiro ato, após o qual acontece um salto no tempo sugerido por efeitos de luz. As netas, Anna e Lena, são agora belas jovens elegantes, enquanto Arina envelheceu. Ao ter que deixar Golovlyovo, sente muita raiva e esbraveja diante de Peter:

Dediquei minha vida para este lugar, criando-o, aumentando-o. Para quê? Esgotei-me para administrá-lo. Dei-lhes a vida, dei a vida para a família! Para quê? O que recebi em troca? [...] Vocês não me dão ordens! Ninguém me diz o que devo fazer! Ninguém me diz o que não posso fazer! Sou eu quem dou as ordens! Quem lhe deu esta casa? (30)

Dizendo que tem outro filho, vai para a casa de Paul, menos cruel que Peter, mas que estabelece limites já na sua chegada: está proibida de vê-lo em seus aposentos e de interferir na rotina da casa. Diz ele:

Você não pode se aposentar e permanecer no comando: uma única pessoa dá ordens numa casa [...]. Sei que são tolas minhas ordens, as suas, inteligentes. Mamãe, você é tão inteligente que deixou seu filho predileto expulsá-la de sua casa. (34)

Arina observa os empregados de Paul vadiando, bebendo, roubando, mas nada pode fazer. E Paul, de certa forma, é a voz que interpreta sua vida, mas falando em terceira pessoa, em um estranho diálogo em que um não ouve o outro:

Paul – Ela sentiu afeto por alguém?

Arina – (num sussurro) O quê?

Paul – Por papai? Ela odiava Steven.

Arina – (num sussurro) Não.

Paul – E talvez, tsssss, odiasse o Sanguessuga. Apesar de ter um fraco por ele, se houve algum, acredito que ela tinha profunda vergonha dele.

Arina – Você sabe quem vem visitá-lo hoje?

Paul – E quanto a mim... o que ela pensava de mim?
(MURPHY, 2009, 38)

Porphyry ou Iudushka é, no romance, o foco de interesse e a personagem mais complexa, presente desde o início até o fim, quando toda a família já não existe, inclusive Arina. Ele é conhecido como Sanguessuga, Judas, Demônio, serpente, aranha e raposa, apelidos que demonstram o que os outros pensam dele e de seu comportamento. Suas principais características são a hipocrisia e a maldade. Em sua Introdução a *The Golovlyov Family*, James Wood destaca a figura do hipócrita em várias literaturas, concentrando-se, porém, em Porphyry. Segundo o crítico “ele não é um hipócrita tradicional”, mas “o homem que sumariamente prospera, Pequeno Judas, um brilhante manipulador da hipocrisia religiosa. Ele preenche o abismo com uma diabólica versão da religião tradicional” (WOOD, 2001, viii). Para concluir, Wood afirma que “Porphyry é a grande criação de Shchedrin”, “um hipócrita do tipo puramente russo, isto é, um homem simplesmente destituído de todos os valores morais” (2001, ix).

Concordo com James Wood quando afirma que um dos eventos mais terríveis do romance é a recusa de Porphyry em ajudar o filho a pagar suas dívidas de jogo. Quando o jovem o lembra que é o único filho que lhe resta (o irmão já se suicidara), ele responde: “Quando Deus tirou de Jó tudo o que tinha, ele

não se queixou, mas disse apenas: ‘Deus nos dá, Deus nos tira – seja feita a vontade de Deus’. É assim mesmo, meu menino” (SALTIKOV-SHCHEDRIN, 2001, xiv). Acredito, porém, que o evento mais terrível é aquele que descreve o comportamento de Porphyry em relação ao bebê que teve com a empregada. Para evitar o escândalo, encarrega Ulita de livrar-se do “fardo” e, não querendo nem o ver, exclama: “Não tenho nada a ver com isso! Você cuida disso, não sei nada do assunto... Não sei nada e não é preciso que saiba... Saia daqui, pelo amor de Deus” (252). Obrigada a livrar-se da “trouxinha”, Ulita alega que o bebê não é um cachorrinho – não se pode afogá-lo, é preciso achar um lugar para ele.

Após a morte de Arina, Porphyry se vê sozinho no mundo e “as trevas que envolviam a existência de Ludushka estavam destinadas a ficar mais escuras a cada dia” (181). Apenas desfruta da companhia da sobrinha Aninka, muito doente; ainda assim, ele olha para ela com um “brilho untuoso no olhar” e a seduz.

O grande desvio no processo de transposição e adaptação de *The Golovlyov Family* para *The Last Days of a Reluctant Tyrant* está na escolha do protagonista: embora mostrando Peter como um dos piores vilões da literatura, Murphy tem seu foco em Arina. Dessa escolha resulta outro desvio: o final da peça. No terceiro ato, Vera, em pânico, acorda procurando pelo bebê; aterrorizada, percebe que ele foi levado. Arina, a testemunha silenciosa da cena, exclama no meio das sombras profundas da noite: “Eu o maldigo” (MURPHY, 2009, 74). Vera, chorando, mata Peter com uma faca. O fim da peça é, pois, dedicado a Arina: “Se alguém espera que eu chore, pode esperar sentado” (83). Aqui, ela aparece mais jovem e autoconfiante, o que é explicado pela rubrica: “Essa imagem de sua identidade de antes também se deve à sua mente perturbada. Ela está para morrer, mas não se imagina numa cama. Pensa que está indo para casa, subindo a

montanha” (83). Enquanto agoniza, Arina rememora seus erros: “Ela pensara somente em Dinheiro, propriedade, vendera sua alma, convertera-se em uma déspota, não se importara com seus filhos” (83), e também suas vitórias. Pensa que quando chegar a hora “entre ela e Ele... não é que ela vá reforçar o pedido para ser salva. Não pedirei: talvez nem mereça. Mas eu conseguirei” (85).

No romance, Porphyry sente-se solitário após a morte de Arina. Evapraxeya, a mãe do bebê, adota uma estratégia para atormentá-lo dia e noite durante meses; ele se refugia no mundo da memória e da imaginação, cercado pelos fantasmas da família e, principalmente, pelo fantasma da mãe, com quem mantém longos diálogos. Quando Aninka, a sobrinha que lhe resta, chega, os dois se atormentam mutuamente enquanto bebem vodka durante as noites de orgia. Entretanto, Porphyry sente os efeitos de todo o mal e dos velhos erros de sua existência ao experimentar “o despertar de sua consciência” (SALTIKOV-SHCHEDRIN, 2001, 327). Enlouquecendo, ele decide visitar o túmulo de Arina e pedir-lhe que o perdoe. Vestido apenas com o roupão, enfrenta “o vento que uivava lá fora quando uma tempestade de neve o cegou” (334). Mas continuou andando pela estrada, pisando em poças, não percebendo nem o vento nem a neve. No dia seguinte, encontram seu corpo congelado. Como Aninka estava morrendo, chamam uma velha prima distante para assumir Golovlyovo.

Na peça de Murphy, a última a morrer é Arina, abalada com a visão dos fantasmas de Victor, Steven, Paul e Lena, que falam o tempo todo e o que se escuta é “uma cacofonia” (MURPHY, 2009, 82). Ela fala sobre si na terceira pessoa, lembrando toda a sua existência; sentindo-se completamente isolada, o que não a amedronta, vê a escuridão se fechando à sua volta, como nos informa a rubrica (85).

Na Introdução a *The Golovlyov Family*, James Wood reconhece que o livro é estranho – às vezes “sátira desenfreada, às vezes “horror gótico”, às vezes um antirromance que “se torna mais moderno à medida que fica mais velho” (WOOD, 2001, xiv). Provavelmente foi a modernidade de *The Golovlyov Family* que atraiu Murphy. Todavia, o dramaturgo interpretou a obra de Shchedrin tendo em vista a complexa personagem, Arina, construída num cenário de “horror gótico”, mas não satirizada. A “déspota obstinada” de 2009 é um ser trágico devido a falhas de sua formação e de seu temperamento. Com a queda da casa que acreditava poderosa e indestrutível, Arina percebe que, em vez de um lar, lutara para conseguir um grande “reino” em detrimento da felicidade tanto da família Golovlyov quanto da sua própria.

“História de uma Família”: Delirium, de Enda Walsh, baseado em *Os Irmãos Karamázovi*, de Dostoiévski

Delirium é a radical transposição de uma obra de ficção para uma peça destinada ao público de hoje. “Dramatizar Dostoiévski”, de acordo com Dr. Rowan Williams na Introdução à peça, “significa buscar equivalentes para a sensação de elevadas temperaturas, e não apenas reproduzir o enredo e o diálogo do romance” (WALSH, 2008, 1).

Suponho que o principal desafio para o dramaturgo tenha sido definir o percurso partindo de um gênero literário que permite ao romancista criar um vastíssimo universo com grande número de personagens, de enredos que se entrelaçam e com infundáveis discussões sobre as relações familiares, a religião, a existência do Bem e do Mal, a violência e o crime, por exemplo, às vezes com muitas digressões. O próprio narrador reconhece que relatou o encontro de Aliócha com os colegas porque “foi um incidente que o impressionou malgrado sua pouca importância” (DOSTOIÉVSKI, 1970, 134). Entre os desvios do assunto principal podem ser mencionados “A Lenda do Grande Inquisidor”, as longas conversas entre Aliócha e Zózima, ou os incidentes que têm pouca relação com a descoberta do crime. Também nesses casos o narrador se desculpa: “Depois desta digressão um tanto longa, mas necessária, retomamos nossa narrativa onde a deixamos” (DOSTOIÉVSKI, 1970, 323).

O romance longo e denso, com 838 páginas na tradução inglesa, tem quatro partes, cada parte com doze livros, cada livro com vários capítulos, encerrando-se com um epílogo. Sobre a amplitude da obra, o comentário de Ortega y Gasset, “quase todos os livros de Dostoiévski são extremamente longos, mas a história contada é geralmente bastante curta [...] e, no entanto, existe algo mais intenso?” (ORTEGA Y GASSET, 1968, 77), justifica a solução de Walsh para produzir uma peça de 68 páginas, já que, por vários motivos, a obra para o teatro contemporâneo deve ser breve. Assim, Walsh, que escreveu o texto, e o “theatre O”, que o criou no palco, interpelaram a obra e refletiram sobre os processos possíveis para “dramatizar Dostoiévski”. Optaram, pois, por cortes drásticos nos enredos secundários, nas descrições, eventos e personagens não diretamente ligados aos conflitos da família em dissolução, foco de interesse de Dostoiévski. O primeiro livro, “História de uma Família”, relata a vida de “um modesto proprietário de terras que, ao morrer, possuía mais de 100.000 rublos em metal sonante” (DOSTOIÉVSKI, 1970, 13). Seus dois desastrados casamentos e as relações com seus três filhos são a parte central da obra. Entretanto, a seus conflitos associa-se a multiplicidade de características do mundo caótico da Rússia do fim do século XIX. Pode-se chegar à ideia de grande confusão e desordem em que vivem os Karamázovi quando uma das personagens exclama: “tudo não é senão um caos infernal e maldito” (DOSTOIÉVSKI, 1970, 173). Tanto na Rússia finissecular como na Irlanda do século XXI, a economia, a política, as questões sociais e existenciais produzem abismos entre os seres humanos; tal constatação dá realce aos paralelos entre os dois séculos e os dois países, tornando relevante a peça de Walsh para nossos dias. Foi, portanto, no aspecto caótico, às vezes absurdo, ou grotesco, desses dois mundos que o autor se

baseou. Explorando as “elevadas temperaturas” na atmosfera confusa e enigmática em que as pessoas vivem em ritmo frenético, “em delírio”, “alucinadas”, ou “possessas”, como a mãe de Mítia, Walsh deixou de lado o título original e elegeu para seu título a palavra “delírio”, que confere o tom e o ritmo ao seu texto dramático. Ele deve ter se inspirado no capítulo do livro VIII intitulado “Delírio”, em que acontece “uma quase orgia, uma festa de arromba” (DOSTOIÉVSKI, 1970, 308), na qual as personagens, embriagadas, devoram a comida de modo grotesco e engalfinham-se, por ódio ou amor. Mítia, bêbado de vinho e de Grúchenhka, sente que “a partir daquele momento tudo girou em torno dele, como no delírio” (313). Enquanto isso, “tudo gira, até a estufa”, grita a jovem (313). As características dos Karamázovi, pai e filhos, são a sensualidade, o sadismo e a violência extrema que provocam o delírio e a febre. A sensualidade de Mítia já o levava a um estado febril que o faz balbuciar: “Casarei com ela, se ela me quiser; quando seus amantes chegarem, passarei para um quarto vizinho. Estarei lá para engraxar os sapatos deles, aquecer o samovar, levar recados...” (95).

Embora Dostoiévski tenha afirmado em seu Prefácio que o romance “é a biografia de meu herói Alieksiéi Fiódorovitch” (9), que se diz “amante da humanidade” e refugia-se aos vinte anos em um mosteiro porque quer substituir o ódio pelo amor, Aliócha, como é chamado, não convence como herói. Falta-lhe, segundo Maurice Friedman, “não só a problemática do homem moderno, mas do próprio homem” (1976, 266). Por sua vez, apesar de escrever que Aliócha é “talvez a criatura mais encantadora, doce e gentil de toda a ficção” (MAUGHAM, 1948, 203), Somerset Maugham conclui que ele não é a figura central do romance. A leitura de *Os Irmãos Karamázovi* revela o velho Fiódor como a personagem mais forte, mais complexa e mais enigmática. Sobre ele, Friedman comenta: “Embora seja

terrível – e ele é uma das figuras mais terríveis e absolutamente mais antipáticas da literatura – Fiódor Karamázovi tem, de certa forma, a estatura maior do que qualquer personagem do livro. Ele é a paixão elementar, o princípio fundamental dos Karamázovi, a energia e o desejo de viver” (FRIEDMAN, 1976, 242). Referindo-se ao seu sadismo, lascívia, crueldade e violência, Friedman lembra que o tema da hereditariedade está muito presente na obra: “ele transmite aquela paixão elementar a cada um de seus filhos e com essa herança o abismo da vergonha e as profundezas sórdidas da existência” (1976, 242). O legado do pai é reconhecido na peça por Ivã, que fala para seus irmãos:

Ele não é um Karamázovi? Nós não vivemos, pegamos fogo. Não respiramos ar, mas oxigênio puro. Somos todos feitos em estilo e tom diferentes, nós, os irmãos e, no entanto, estamos ligados à mesma força vital dele. (WALSH, 2008, 47)

Cabe a Mítia descrever em todos eles um lado animalesco – de serpentes, porcos, baratas e leões que rugem, ameaçadores. Em *Delirium*, Mítia confessa que tem “um inseto que incessantemente arranha suas entranhas [...] Todos nós, Karamázovi, somos insetos” (WALSH, 2008, 55).

A abordagem de Walsh é comprovada pelos diretores artísticos do “theatre O”, Joseph Alford e Carolina Valdés, que em seu Prólogo escrevem: “a célebre obra-prima, o último romance de Dostoiévski, é uma narrativa de amor e traição entre um pai desumano e seus negligenciados filhos” (Prólogo a WALSH, 2008, sem página). Ao fixar-se nesses aspectos de *Os Irmãos Karamázovi*, a peça “explora um mundo sem moral e mostra a condição humana de maneira áspera e inflexível” (Prólogo a WALSH, 2008). Nessa linha de pensamento, pode-se lembrar o que Mítia pensa em relação ao ser humano:

Quantos mistérios acabrunham o homem! Penetra-os e volta intacto [...] Não, o espírito humano é demasiadamente vasto, gostaria de restringi-lo. O diabo é quem sabe de tudo. O coração acha beleza até na vergonha [...] Conheces este mistério? É o duelo do diabo e Deus sendo o coração humano o campo de batalha. (DOSTOIÉVSKI, 1970, 87)

Ao transpor os terríveis conflitos familiares para *Delirium*, cujo subtítulo é “baseada em”, estratégia que permite a Walsh usar sua interpretação do romance, ele emprega técnicas como simplificação de eventos, concisão, peças dentro da peça, imagens, inversão da ordem do tempo como o uso do microfone, do gravador e muitos outros anacronismos. O poncho verde de Aliócha, os suvenires da “duty free shop” e os celulares enfatizam as características universais da narrativa. Nas apresentações do teatro de bonecos, cenas degradantes da vida de Fiódor são vistas com rapidez e concisão; como que para resumir os atos perversos do velho, o incidente em que ele faz sexo com a boneca Barbie, nua, diz tudo. O grotesco alcança no palco os limites da loucura na festa à fantasia na noite de inauguração do clube que Fiódor comprou para Grúchenhka: ele, vestido de Pashá; Mítia, de gorila; Ivã, de Superman, e Aliócha como seu pai. A música insuportavelmente alta exacerba a depravação, a violência e o crime.

A seleção dos eventos por Walsh não segue a ordem em que eles aparecem no romance; assim, no início da peça encontramos Aliócha anotando em um caderno os ensinamentos do Padre Zózima (apenas uma voz com sotaque do norte da Inglaterra); segue-se a violenta briga entre Mítia e o pai, observada por Ivã enquanto Smierdiákov, o criado, filho ilegítimo de Fiódor, filma tudo. Ouve-se a voz de Zózima: “Tudo é o oceano. Tudo flui. Um leve movimento, um sussurro talvez, e aquele movimento é sentido no outro lado do mundo” (WALSH, 2008, 6). Tais palavras

lembram que, no caos em que vivemos, tudo está interligado e existem relações sutis que precisam ser desvendadas para que se chegue ao sentido da vida.

Como já observado, Walsh sentiu a necessidade de excluir muitos elementos da narrativa dos Karamázovi e a maior parte dos enredos secundários não pôde ser aproveitada. Lisa, amiga de infância de Aliócha, e agora apaixonada por ele, não é mencionada; tampouco o são as “mulheres crentes”, em busca de cura junto a Zózima, que consideram capaz de milagres; minuciosas descrições das casas, do mosteiro, da vida monástica, das roupas, dos jantares, da música – enfim, o universo dos irmãos se resume a equivalentes dramáticos que exploram momentos de delírio. Apesar de ter que cortar esses e muitos outros elementos, Walsh descreve as longas conversas entre Ivã e Smierdiákov, seu meio-irmão, porque o que disse e foi assimilado terá consequências gravíssimas devido a sua responsabilidade intelectual no crime, um dos temas do romance. Ao transmitir ao criado suas ideias perigosas como “se não existe Deus tudo é permitido”, Ivã está moldando um assassino. Ele reconhece que é culpado pela morte do pai, embora estivesse em Moscou quando o assassinato aconteceu. Pergunta a Smierdiákov se matara Fiódor sozinho, sem a ajuda de Mítia, e ele responde: “Somente com o senhor, com o senhor somente” (DOSTOIÉVSKI, 1970, 435). Na peça, sentindo-se culpado, ele se lembra de seus conselhos para o criado:

Haveria algo mais sedutor para cada um de nós do que a liberdade de escolher entre o certo e o errado? E haverá algo que mais nos faz sofrer do que ter que enfrentar a escolha? [...] Quando a espiritualidade e o amor nos são negados, o mundo diz: “Deseja algo? Satisfaça seu desejo!” Esta é a nossa liberdade! Satã, nesta casa, dizendo ‘Satisfaça seu desejo’. (WALSH, 2008, 37)

A transposição de Walsh foi facilitada devido ao poder dramático do romance e à atualidade de seus temas. Segundo Carlos Nelson Coutinho, nos romances de Dostoiévski “encontramos um profundo conhecimento de nós mesmos, a descoberta e a narração de situações e atitudes humanas essenciais que ainda fazem parte e determinam a nossa realidade de hoje” (COUTINHO, 1967, 191).

Muito antes, Oscar Wilde soube avaliar a relevância da obra de Dostoiévski em seu ensaio crítico “Dostoevsky’s *The Insulted and Injured*”. Para ele, o autor russo “tem qualidades distintas, absolutamente suas, como a feroz intensidade das paixões [...] um poder de tratar dos mais profundos mistérios da psicologia e das molas mais secretas da vida e um realismo sem compaixão em sua fidelidade, terrível porque verdadeiro” (WILDE, 1969, 77). Além disso, continua Wilde, “ele nos incita a fazer estranhas perguntas e nos faz sentir que não são apenas os maus que cometem o erro, nem somente os perversos que causam o mal” (78).

Em *Delirium*, Walsh conseguiu trazer para o mundo contemporâneo a universalidade de *Os Irmãos Karamázovi* – a “feroz intensidade das paixões” e muitos outros temas que nos afligem e nos dizem respeito. Um deles, o suicídio, determina um desvio na peça. Enquanto no romance Mítia é acusado de ter assassinado o pai e é julgado (vários capítulos são dedicados ao processo), no texto de Walsh tudo isso é omitido e vê-se no palco Smierdiákov, que, após relatar através de imagens a história do estupro de sua mãe por Fiódor, termina sua apresentação com as perguntas que o torturam:

Onde está Deus? Como Ele se ocupa enquanto existe tanto sofrimento sob Suas lindas estrelas? Onde Ele esconde Sua consciência? Deus tem uma consciência? Seu coração sente

um pouco de dor? Ele fica no quarto? Ele assiste a tudo? Ele sorri? Ele também quer bater nas crianças, estuprar a menina, queimar o menino? Onde está Ele? (WALSH, 2008, 66)

Após o amargo desabafo, Smierdiákov, diante de todos, toma a arma de Mítia, mata Fiódor e se mata em seguida. O assassinato e o suicídio, inspirados pelas ideias de Ivã, induzem-nos a refletir sobre tais problemas. Importante ensaio de Albert Camus, “The Myth of Sisyphus” discute, principalmente no Prefácio, as causas de tão graves atos contra a vida. O escritor francês afirma que “sem a ajuda de valores eternos que talvez, temporariamente, estejam ausentes ou distorcidos na Europa contemporânea” (CAMUS, 1955, 75), é muito difícil evitar a questão. Ele deseja, em seu texto, pensar se “é legítimo e necessário querer saber se a vida tem um sentido e, portanto, é legítimo enfrentar o problema do suicídio cara a cara” (75). Camus chega à seguinte resposta: “mesmo se não acreditarmos em Deus, o suicídio não é justificado” (75). Baseando-se na obra de Dostoiévski, em que “todos os heróis indagam sobre o sentido da vida, e nisso eles são modernos”, Camus alega que “a questão é proposta com tanta intensidade que só pode sugerir soluções extremas” (77). Entre os efeitos da insistência de tais questões, o “suicídio lógico”, expressão usada por Dostoiévski em seu *Diário de um Escritor*, é um deles. De acordo com Camus, “convencido de que a existência humana é um absurdo total para todos aqueles que não acreditam na imortalidade, o ser humano, desesperado, chega a terríveis conclusões” (77). Uma delas é o suicídio.

Diante do absurdo da existência visto nos romances e no *Diário*, ainda de acordo com Camus, pode surgir a crença de que “tudo está bem, tudo é permitido e nada é detestável” (81).

Ideias como essa aparecem em *Os Irmãos Karamázovi*, o último romance de Dostoiévski, quando ele põe em prática algumas mudanças no seu pensamento que aparecem no *Diário*, após receber muitas críticas:

Se a fé na imortalidade é tão necessária para o ser humano (que, sem ela, ele chega ao ponto de se matar) ela deve, portanto, ser o estado normal da humanidade. Sendo este o caso, a imortalidade da alma humana existe sem sombra de dúvida. (CAMUS, 1955, 81)

Devido, pois, a esse novo entendimento, Dostoiévski dá voz a Aliócha que responde no fim do romance à questão da imortalidade: “Decerto ressuscitaremos, tornaremos a nos ver, contaremos uns aos outros tudo o que se passou” (DOSTOIÉVSKI, 1970, 535).

E, na peça, Aliócha comenta que, no caos universal, “todos os nossos sonhos, todos os nossos planos acabam em nada porque é chegada a hora. O mundo está cansado de nós. É o fim” (WALSH, 2008, 68). Mas, continua ele, “existe uma palavra”:

E esta minúscula coisa põe a terra em ordem e coloca os céus acima da terra, e o mar se afasta para que os animais possam andar e os peixes, nadar. E as pessoas estão eretas novamente, e olhamos uns para os outros, atônitos. Sabemos que estamos salvos, que ‘algo’ nos salvou [...] e, naquele momento, olhamos para dentro de nós e vemos o que nos salvou. É uma minúscula fé, uma inquebrantável bondade, uma ‘esperança’. É sempre o começo. Então começemos. (68)

Constatando que o fim do romance é contraditório pois transforma “o sofrimento de uma vida em uma alegre certeza” (CAMUS, 1955, 82), Camus conclui que “a existência é ilusória e é

eterna” (83, grifo do autor) e propõe “viver e criar bem no meio do deserto” (75).

Um romance que desperta tantas reflexões sobre os problemas da existência será sempre extremamente atual. Ao basear-se em *Os Irmãos Karamázovi* para mostrar a vida no século XXI, Enda Walsh valorizou a universalidade e atualidade de Dostoiévski por meio de sua original peça que faz o expectador desejar ler o romance que o inspirou.

Uma Adaptação Irlandesa de *Ana Karênina*, de Tolstói

Assim como várias obras discutidas anteriormente, *Ana Karênina* (1877) concentra-se nas relações familiares. Como a representação dos conflitos entre marido e mulher, pais e filhos e irmãos tem sido um aspecto recorrente na literatura irlandesa, o romance de Tolstói mereceu duas transposições recentes: a obra ficcional *Fox, Swallow, Scarecrow* (2007), de Éilís Ní Dhuibhne, e a peça de Marina Carr, publicada em 2016 com o mesmo título da fonte. Carr, talentosa e internacionalmente reconhecida dramaturga irlandesa, é lembrada por seu interesse em reproduzir na contemporaneidade obras do passado que tenham grande valor literário. Muitas de suas peças estabeleceram diálogos com diferentes tradições por meio de vários processos intertextuais. Destacam-se, dentre elas, *By the Bog of Cats* (1988), *Ariel* (2002), *The Cordelia Dream* (2008) e *Phaedra Backwards* (2015), que surpreendem pela criatividade.¹

By the Bog of Cats, provavelmente a mais admirada e premiada peça de Carr, inspira-se em *Medeia*, de Eurípides, para apresentar os conflitos da Irlanda rural por meio do mito grego e expor temas como traição, vingança, infanticídio e força do destino. Embora siga o enredo da tragédia de Eurípides, Carr

1 A tese de doutorado de Zoraide Rodrigues Carrasco de Mesquita, "Intertextualidade em Quatro Peças de Marina Carr" (2005), sob minha orientação, discute *Low in the Dark*, *The Mai*, *By the Bog of Cats* e *Ariel*.

adota nomes irlandeses para suas personagens, que usam o dialeto típico das Midlands, região pantanosa do país.

Ariel tem alusões a diferentes fontes como *Ifigênia em Áulis*, de Eurípedes, a *Oréstia*, de Ésquilo, e *A Tempestade*, de Shakespeare, com o objetivo de aculturar as questões daquelas obras: assim, o protagonista, político supersticioso, mas de ambição sem limites, mata a própria filha, Ariel (o espírito benévolo), para atingir o sucesso; sofre, porém, as consequências do assassinato, como Agamemnon nas tragédias de Eurípedes e Ésquilo.

Em *The Cordelia Dream*, inspirada em *Rei Lear*, de Shakespeare, Carr reduz toda a tragédia a duas personagens sem nome, o Velho e a Mulher, compositores famosos, mas egoístas e invejosos um do outro e que, descobre-se depois, são pai e filha. O terrível embate entre os dois desvenda mistérios das relações familiares, problema que permeia todas as peças de Carr. Ao reler o clássico, a autora se concentra no “não dito”, em suas lacunas e silêncios, criando na belíssima obra a “batalha antiga. Eterna” (CARR, 2008, 41).

Alguns anos após *The Cordelia Dream*, Carr lança novamente o olhar para o mito grego como maneira de expor o presente. Em *Phaedra Backwards*, levada ao palco em 2011 e publicada em 2015, a autora desfruta de um momento de rara criatividade ao contar a história de Fedra a partir da infância no convívio com o pai, a mãe, a irmã Ariadne e seu meio-irmão, o Minotauro menino. A ideia é verificar o quanto a família é responsável por sua formação e pelos acontecimentos entre ela, Teseu e Hipólito. A peça inicia-se com uma imagem que mostra o “Minotauro Criança de perfil, num campo de asfódelos, com Fedra e Ariadne crianças. Ele oferece as flores para as meninas” (CARR, 2015, 77).

Como o passado de Fedra não se encontra nos dramaturgos gregos, Carr recorreu à imaginação para tocar numa das lacunas

do mito cuja importância é realçada pela indicação temporal: “Agora e naquele tempo. Naquele tempo e agora. Sempre.” (2015, 75). A rubrica sobre o cenário, “um terraço de pedra, o mar e as montanhas”, também possui as características de “agora” e “de sempre”. As personagens, porém, são de hoje: bebem demais, são cínicas e sarcásticas e recorrem ao humor negro para falar de si e dos outros, reclinadas em “chaises longues” (75).

As complexas apropriações relacionadas partem de algo conhecido e o transformam em algo novo devido ao poder imaginativo; os esboços de algumas peças de Carr que buscam entender e explorar a tradição literária são necessários porque nos ajudam a aquilatar a adaptação de *Ana Karênina* para o palco. Seria sua transposição diferente das anteriores? Parece-me que os procedimentos de Carr ajustam-se a um dos muitos objetivos da adaptação, “uma tentativa de tornar certos textos ‘relevantes’ ou mais fáceis de entender por parte de novos públicos e leitores através dos processos de aproximação e atualização” (SANDERS, 2006, 19). Para Marina Carr, tornou-se menos difícil a mudança da ficção para o teatro visto que o romance de Tolstói tem características dramáticas. Sobre esse aspecto, é conveniente lembrar os dois capítulos de *The Craft of Fiction*, de Percy Lubbock, que tratam de *Guerra e Paz* e *Ana Karênina* e suas técnicas narrativas. Para Lubbock, há duas maneiras de narrar: a pictórica e a dramática (1972, 69). Explicando que Henry James usou as palavras “quadro” e “drama” para falar sobre seus próprios romances, o crítico pondera que, normalmente, um romancista alterna as duas maneiras, com ênfase em uma ou outra de acordo com os efeitos que almeja obter. Henry James, por exemplo, em *The Awkward Age*, “seguiu um único método do começo ao fim, negando-se a usar qualquer outro”, e o resultado foi “drama puro” (LUBBOCK, 1972, 190). Quando trata de *Ana Karênina*, Lubbock refere-se

à sua beleza e harmonia e define a obra como “uma das mais requintadamente organizadas, afinadas e matizadas peças ficcionais” (236); salienta, entretanto, que “quase todo o livro é cênico, desde a primeira palavra até a última [...] o plano do livro é estritamente dramático, o romance é ‘puro drama’” (237). Segundo o crítico, Tolstói “nunca se afasta da cena imediata para retratar a maneira como suas personagens vivem ou para dar a impressão reduzida de sua história” (237). Isso significa, portanto, que Tolstói “deve escrever um longo livro com muitas e muitas cenas, mas ele não se importa com isso” (237). Ao contrário de *Ana Karênina*, *Guerra e Paz* “é uma visão panorâmica de pessoas e lugares, uma imensa extensão em que os exércitos são dispostos” (26).

Marina Carr deve ter entrevisto as possibilidades de *Ana Karênina* para uma adaptação em que predominam os diálogos em sucessão de cenas breves. Desse modo, o embate entre Dolly e Stiva, o marido, que mantinha um caso com a preceptora de seus filhos, e a viagem de Ana, sua cunhada, para tentar a reconciliação do casal, acontecem simultaneamente no palco, como indicam as rubricas: “Ana vestida com um branco casaco de pele espera pelo trem. Stiva Oblonsky, de pijama, reclinase no sofá. Dolly, grávida, chorando e comendo uma pera, mostre a carta” (CARR, 2016, 11). Os diálogos seguintes assinalam o conflito enquanto um mundo de crianças, lideradas pelo mordomo, marcham e entoam uma espécie de rima: “todas as famílias felizes se parecem entre si, cada família infeliz é infeliz à sua maneira”, frase que inicia o romance de Tolstói. Essa cena deixa claro que o centro de interesse da dramaturga está nas diferentes famílias retratadas no romance: Stiva e Dolly, Ana e Karênin, Liêvin e Kitty; ao incluir o contraste entre os agrupamentos familiares, como fizera o escritor russo, a autora produz uma peça que tem a duração de três horas e meia, em

quatro atos: o primeiro, com catorze cenas, o segundo, com onze, o terceiro, com doze e o quarto, com vinte e cinco. É verdade que as cenas são geralmente breves, como no final do terceiro ato, com o reencontro de Ana e Vronski (CARR, 2016, 108):

Música. Vronski entra correndo. Espera. Entra Ana em seu casaco de pele. Caminha vagarosamente em direção a ele. Ela o contempla por um longo tempo e olha para ele que toma sua mão e despe sua luva.

Vronski – Você sabe o que vamos ser, Ana Karênina?

Ana – Não diga ‘felizes’.

Vê-se acima um exemplo de condensação, mas com prejuízos para acontecimentos importantes. No capítulo XXIII do texto de Tolstói, que relata o reencontro, são mencionadas a tentativa de suicídio de Vronski e a aceitação do divórcio por Karênin; predomina, portanto, em seu reencontro, uma atmosfera carregada de paixão e sentimentos de esperança, pois “tudo passará, tudo passará, e seremos felizes” (TOLSTÓI, 1971, 405). E Vronski promete:

– Iremos à Itália. Restabelecer-te-ás.

– Será possível que possamos viver como marido e mulher, os dois sós como uma família? – perguntou Ana, fitando-nos olhos, muito próxima dele. (405)

Com mais de trinta personagens desenrola-se o enredo em infindáveis cenas no palco. Acredito que o empenho em sondar várias famílias tenha prejudicado o processo de adaptação – pouco foi reduzido para eliminar o que não era central à trama, como em *Delirium*, de Enda Walsh. O trajeto do romance para o palco, como lembrou Virginia Woolf em um ensaio, define o romancista e o dramaturgo. Ao discutir a diferença, Woolf alega

que “o dramaturgo, é claro, não tem volumes para preencher. Ele é forçado a contrair. Mesmo assim, tem a capacidade de iluminar, revelar o principal para que se possa adivinhar o restante” (WOOLF, 1957, 77). Tomando *Ana Karênina* para ilustrar, Woolf prossegue: “A mulher russa feita de carne e osso, nervos e temperamento, tem coração, cérebro e mente” (1957, 78) e, portanto, é vista em profundidade no romance de Tolstói. Se comparado com uma peça elizabetana, por exemplo “as diferenças vêm à tona: o longo romance escrito vagarosamente cresce, mas a peça é pequena e contraída; a emoção, desintegrada, dispersa e depois entretida lenta e gradualmente no romance; a emoção, concentrada, generalizada, intensificada na peça” (1957, 78).

O ensaio de Virginia Woolf nos convence de que a dramaturga irlandesa perdeu o rumo ao incluir todo o romance no palco, acompanhando a complexidade de cada uma das famílias, embora usando recursos próprios do teatro. É verdade que se escolhesse como alvo o conflito familiar entre Ana, Karênin e Vronski, num processo de “contração”, ou redução, perderia o contraste daquela com as outras famílias. Da abordagem escolhida decorrem vários problemas. Para acompanhar cada núcleo familiar, três horas não seriam suficientes. Stiva, por exemplo, que não é protagonista como Ana e Vronski, é figura bastante complexa no romance. Matthew Arnold só tem elogios para o talento de Tolstói em sua construção. Comenta ele em seu ensaio “Count Leo Tolstoy”:

O livro tem início com Stiva; será alguém capaz de esquecê-lo se o tiver conhecido? [...] Seu ‘air souriant’, sua aparência atraente, seu contentamento; sua ‘luz própria’ que alegrava o garçom do clube só de vê-lo; seu prazer com ostras e champagne; o prazer de fazer pessoas felizes e de prestar serviços; sua falta de dinheiro, sua paixão pela governanta

francesa, seu desespero pelo desespero da esposa, sua afeição por ela e pelos filhos; sua emoção e olhar marejado quando ele simplesmente descarta a preocupação de arranjar dinheiro para as despesas da casa e para a instrução dos filhos. (ARNOLD, 1972, 457)

Tomando certas características de Stiva, Carr dá ênfase aos aspectos degradantes do marido de Dolly, com o objetivo de expor a questão da emancipação feminina, presente na obra de Tolstói, mas que não constitui a preocupação central do livro. Na peça, Stiva é lembrado pelo cinismo, luxúria e gulodice extremas, sem nenhuma sensibilidade pelo sofrimento da esposa.

Stiva – Dolly está envelhecendo, coitadinha.

Liêvin – Ela tem 33 anos. Pelo amor de Deus, ela é mais jovem que você.

Stiva – Sim, mas ela sempre parece estar grávida.

Liêvin – De quem é a culpa?

Stiva – Eu sei, eu sei, amo minha Dolly. Mas não *daquele* jeito. Madame Roland olha-me *daquele* jeito e estou perdido.

Perdido. Uma tragédia. (CARR, 2016, 22)

A ênfase nesse casamento desastroso aumenta o escopo e também a extensão da peça. Na resenha escrita alguns dias depois da *première* da adaptação no Abbey Theatre, lemos que ela “invoca impressionante série de cenas, mas cambaleia em caracterizações individuais” (*Irish Independent*, 19 dez. 2016, 1). O mesmo texto explica a afinidade com o romance de Tolstói “por seu interesse em heroínas socialmente excluídas e que têm tendência ao suicídio” (1). O texto jornalístico define ainda a produção de 2016 “como uma viagem cheia de solavancos rumo a uma conclusão otimista em que falta a profundidade emocional desejada” (2). “Ao destilar as 800 páginas para o teatro”, continua

a resenha, “Carr e o diretor Wayne Jordan seguem outras adaptações para o palco e cinema, e concentram-se em dois fios narrativos: o escandaloso caso extramarital entre Ana e Vronski e o namoro e o casamento do idealista Liêvin, dono de terras, com a cunhada de Ana, Kitty”. Embora não mencionando um terceiro casamento, o de Stiva e Dolly, a resenha é importante porque é um espelho da primeira performance: elogia o cenário, quase vazio com longas cortinas de veludo e um lustre refletido no assoalho brilhante onde dançam Ana e Vronski, quando incendeia-se sua paixão; critica, porém, as cenas com casacos de pele e a neve caindo, numa adaptação “que escorrega para fora e para dentro do foco, com caracterizações apenas esboçadas” (2). Penso que os “escorregões” se referem a alguns cortes em detrimento do foco principal, como a não referência à tentativa de suicídio de Vronski. Carr opta, às vezes, por aspectos menos significativos e corriqueiros, mas que reforçam a questão da mulher, assunto frequente nos dias de hoje, como antes. Desse modo, quando Kitty pergunta a Dolly se deve aceitar a proposta de casamento de Liêvin, ela responde:

Se eu fosse honesta eu lhe diria para fugir, fugir para tão longe quanto suas pernas gorduchas a levassem. O amor! Os homens! O casamento! Tudo bobagem! Se eu tivesse sua idade novamente e Stiva, de joelhos, me pedisse em casamento, eu tomaria este atizador e apunhalá-lo-ia no coração. De joelhos, lágrimas nos olhos, o sorriso largo. Mentiroso! (CARR, 2016, 90)

Durante o casamento, uma das convidadas comenta com a amiga: “Pobre menininha! Que Deus a ajude, um cordeiro indo para o abatedouro”. Ao que a outra retruca: “Não estamos todos nós no abatedouro do Amor?” (CARR, 2016, 115).

Outra resenha, do *Irish Times*, escrita por Sara Keating, elogia a produção: “Carr demonstra grande talento na estruturação da peça e usa justaposições para dar forma ao difícil texto de Tolstói numa corrente narrativa cênica que, com três horas e meia de duração, nunca é enfadonha” (KEATING, 2016, 1). Entretanto, a mesma resenha assinala que “a paixão irracional da relação [entre Ana e Vronski] empalidece em comparação com a complexidade das vidas emocionais das outras personagens [...] as supostamente personagens secundárias roubam o show” (2). Deve ser esse o aspecto da adaptação que a enfraquece: o “empalidecer” a paixão dos protagonistas para dar lugar a personagens secundárias, sem densidade. Sua interpretação minimiza o conflito que é o centro da narrativa a fim de desenvolver em detalhes as discussões sobre a condição feminina, apenas implícitas no romance do século XIX, porém de imenso interesse nos dias de hoje. Assim, na peça, quando o amigo de Stiva conta que esteve em uma reunião sobre a questão da mulher, Dolly ironicamente replica:

Dolly – Oh, a questão da mulher, você nem sorri? E a que maravilhosas conclusões vocês chegaram sobre a questão da mulher? Evidentemente não havia uma única mulher à vista enquanto vocês se debruçavam sobre a questão da mulher.

Stiva – Dolly surpreende quando fala da questão da mulher.
 Prince Sherbatsky – Ah, a questão da mulher! Por que vocês não aceitam sua condição de mulheres? Nada de errado em ser mulher. Mulheres são mulheres e homens são homens desde o começo dos tempos. (CARR, 2016, 93-95)

Tendo escolhido a condição feminina como um dos temas principais de sua adaptação, Carr mostra longa e minuciosamente o “martírio” de Kitty para dar à luz seu bebê.

Na cena dezenove, como em um melodrama, Kitty se vê cercada por instrumentos de tortura medievais, vê sangue no avental do médico que tem um fórceps nas mãos, e grita, aterrorizada: “Pelo amor de Deus, o que você vai fazer com a tenaz?” (CARR, 2016, 167). Nasce o bebê e o médico, com agulha e linha, a costura (168).

Como se pode verificar no texto, a insistência em dar destaque a Dolly, Stiva, Kitty e a outras personagens e enredos do romance, o uso de anacronismos, de linguagem contemporânea e outros recursos cênicos, como o “ensemble” de crianças durante o fatal baile, pouco ajudaram na trajetória de *Ana Karênina* em sua adaptação para o palco, e na busca de “algo novo”. Marina Carr não foi tão bem-sucedida quanto em suas recriações anteriores da tragédia grega e de Shakespeare.

O Voo da Imaginação: *Ana Karênina* em Dublin

O exame do conto irlandês contemporâneo inspirado na narrativa russa do século XIX, visto na primeira parte deste volume, revelou que é possível tomar de empréstimo um texto russo e, como Friel o fez, transformá-lo através da imaginação criadora: “A Dama do Cachorrinho”, de Tchekhov, transformada na peça *The Yalta Game*. Do mesmo modo, no estudo das ressonâncias do romance russo na Irlanda, destaca-se *Fox, Swallow, Scarecrow* (2007), de Éilís Ní Dhuibhne, baseado em *Ana Karênina*, de Tolstói.

Romancista, contista, dramaturga e historiadora literária com mais de vinte e cinco obras publicadas, Ní Dhuibhne escreve em inglês e irlandês. De todas essas e outras atividades, a escritora prefere a ficção, como afirmou em entrevista publicada no *ABEI Journal*, em 2016:

Escrevo em vários gêneros, mas não muita poesia. Acho que ficaria mais feliz com o rótulo de contista e romancista. Escrevo pouco para o teatro, embora goste de fazê-lo quando é preciso. Acredito que meu gênero preferido é o conto. Publiquei mais coleções de contos do que qualquer outro tipo de livro. Sinto que no conto se unem poesia e prosa [...] Adoro histórias. Algo tem que acontecer. Mas os contos também funcionam no nível da linguagem, imagens, metáforas e símbolos, e o sentido está nessas coisas assim como no enredo e na caracterização. (AQUINO; MUTRAN, 2016, 152)

Na mesma entrevista, Ní Dhuibhne respondeu à pergunta sobre o processo de reescritura de *Ana Karênina*: a ideia teria sido usar a obra de Tolstói como uma moldura, assim como James Joyce o fizera com a *Odisseia* para criar *Ulisses*? Eis a resposta:

Eu queria escrever um romance. Não sou boa em enredo. Sou contista e o enredo não é muito importante na narrativa curta [...] Então pensei tomar de alguém um romance com um bom enredo e uma boa moldura e usá-lo como base [...] de qualquer maneira eu amava o romance [de Tolstói]; é claro que isso é muito importante. (AQUINO; MUTRAN, 2016, 153)

Sobre as diferenças entre um romance e o conto, Ní Dhuibhne observou:

Um romance é coisa complexa. Às vezes me parece um prédio, uma casa – muito do que penso é em termos de casas – uma casa com muitos quartos, uma sinfonia de muitas vozes; o desafio é projetar, construir e decorar o melhor possível. (NÍ DHUIBHNE, 1997, 290)

Tal reflexão nos ajudará a examinar *Fox, Swallow, Scarecrow* como um romance criativo, embora reescreva uma obra do passado.

Ní Dhuibhne também refletiu sobre o processo de transposição em seu conto “Summer’s Wreath”, cujo enredo é justaposto ao do conto russo que a protagonista está tentando traduzir para o inglês. A narrativa da autora irlandesa é sobre uma jovem que, ao engravidar, é enviada pelos pais a uma ilha distante onde deverá dar à luz a criança e, depois, não se sabe... a desculpa para se ausentar durante esse período e ficar em uma bela e confortável casa é que está escrevendo um livro. Na

ilha onde passa a residir, ela conhece Floryan, jovem escritor que a aconselha a traduzir o conto de um autor russo pouco conhecido. Diz ele: “Uma boa maneira de aprender uma língua é traduzir [...] Este cara é bom, aprenda algo com ele” (NÍ DHUIBHNE, 2013, 148). Mas, pensando bem, continua Floryan, seria melhor escrever uma versão do conto e transferi-lo da Rússia para um lugar conhecido (151). Ao tentar, ela sente que “com as palavras certas em inglês da versão em alemão eu me entusiasmava mais do que quando tentava encontrar as palavras certas em inglês para meus pensamentos” (150). Para sua surpresa e alegria, “seu” conto, “A Criança que estava cansada”, é aceito para publicação. E é nesse momento que percebemos a justaposição do enredo da narrativa de “Summer’s Wreath” com o conto russo, cuja história pode ser assim resumida: uma menina toma conta de um bebê que chora o tempo todo e não a deixa dormir; encarregada de todas as tarefas domésticas, exausta e devido às condições desumanas em que vive na casa dos patrões, ela tem alucinações em que imagens projetadas na parede mostram cenas de seu passado, cenas de fome, de doenças e mortes; afinal, enlouquecida, ela mata o bebê. A jovem escritora grávida (sem nome) começa a sentir-se muito ansiosa quando recebe a alvissareira carta da editora e começa a ter alucinações: na parede do jardim, vislumbra a imagem de um bebê e pensa:

Esse meu bebê havia se apossado de meus contos. Segurava-os com os dedos como barbatanas. Já sabia ler antes de nascer esse meu bebê? O que ele fazia com meu livro? Começou a comê-lo [o livro]. Meus contos. Isso que os bebês fazem. Comer. (NÍ DHUIBHNE, 2013, 154)

Ocorre-lhe, então, o que fazer: “Andar de bicicleta. Andar de bicicleta durante horas, precisava ver toda a ilha, cada aldeia,

cada fazenda, cada praia, cada avenida” (154). Mas, antes disso, deveria mudar a escrivantina de lugar para não ver o bebê na parede do jardim. A escrivantina é muito pesada, mas aos poucos, lentamente, ela a empurra. Dois dias depois, “o bebê não está mais lá. Ou em lugar nenhum” (155). Durante dias, a jovem repousa e lê contos russos para tomá-los de empréstimo como seus. Compra roupas sofisticadas que realçam a cintura fina e o corpo esbelto e corta o cabelo, “um elmo emoldurando seu rosto” (157). Pergunta a Floryan se deveria contar ao editor como havia chegado a “A Criança que estava cansada”, mas ele acha que “o conto é seu agora. Seu. Sua a narrativa, você o transformou em algo novo” (157).

Ao mesmo tempo em que Ní Dhuibhne reflete sobre os diferentes aspectos de uma transposição em “Summer’s Wreath”, ela reescreve o conto russo no presente, mas o interpreta: se a menina vivendo na Rússia do século XIX é pobre, explorada, malnutrida e trabalha dia e noite numa casa hostil, a protagonista do século XXI tem todas as vantagens de uma boa formação, uma vida confortável, rodeada de amigos, mas mata seu bebê para poder desfrutar de um provável sucesso literário. O conto é um comentário sobre a Irlanda afluyente.¹

Fox, Swallow, Scarecrow transpõe *Ana Karênina*, de Tolstói, para Dublin. Na entrevista de 2016, a autora explica como o fez:

Eu também queria falar sobre a Irlanda durante o período do Tigre Celta; e, como você sabe, *Ana Karênina* é em grande parte uma espécie de olhar que observa a sociedade russa durante a época em que se passa o romance. Pensei que ele funcionaria como modelo. (AQUINO; MUTRAN, 2016, 153)

1 A prática de reescrituras deste tipo já havia sido tentada por contistas irlandeses como, por exemplo, Mary Lavin, cujo conto “An Akoulina of the Irish Midlands” inspira-se em “The Tryst”, de Turguêniev.

Ademais, diz a autora:

Fox, Swallow, Scarecrow é, de fato, uma versão atualizada de *Ana Karênina* [...] eu o escrevi porque o romance de Tolstói era uma espécie de crítica à alta sociedade de São Petersburgo no fim do século XIX na Rússia. Precisávamos de livros sobre a sociedade irlandesa, seus hábitos e costumes durante os anos do Tigre Celta [...] eu não tinha acesso à alta sociedade ou à sociedade dos ricos na Irlanda, mas conheço bem a cena literária irlandesa. (149)

Dessa maneira, o longo romance de Ní Dhuibhne, com 354 páginas, relata a vida das personagens durante um ano, com ênfase no tempo cíclico – começa no fim do verão, passando pelo outono e inverno, e termina no ano seguinte, novamente no outono. Seu aspecto mais importante é uma minuciosa descrição de época ainda pouco explorada na história literária irlandesa. Ana pertence à classe artística, a dos chamados “gliterati”, numa cidade que evoca tantos grandes talentos do passado. Em *Vive Moi!*, a Dublin literária dos anos trinta é evocada por Sean O’Faolain: “Quando resolvi explorá-la descobri que a Dublin literária consistia de uma dúzia de escritores que lá viviam e de uma eventual peça de teatro no Abbey ou no Gate Theatre” (O’FAOLAIN, 1967, 269).

Já Edward Garnett presenciou o panorama cultural da época com restrições:

Não se produz literatura em Londres, Dublin e Paris ou em nenhum outro lugar. Ela é criada por poucas pessoas sozinhas em suas casas olhando para as páginas em branco. São poucos, infelizmente, pouquíssimos, fazendo isso em Dublin; haverá uns poucos mais escrevendo sobre literatura; e uma porção de gente discutindo aqueles poucos. (citado em O’Faolain, 1967, 269)

O'Faolain, porém, não satisfeito com as observações de Garnett, contribui com seu ponto de vista pessoal:

Em todo caso, Dublin, como qualquer outra cidade, tem sua atmosfera; aqueles grupos podem, se forem sofisticados, inteligentes, esclarecidos e suficientemente sagazes, trabalhar como em canteiro de uma estufa e, como diria um jardineiro, fazer brotar com a ajuda de constante adubação da crítica a discussão sobre as artes, mas também sobre tudo o que rodeia o artista em seu estúdio. Longe de mim dizer que Dublin nos anos trinta merecia todos aqueles quatro adjetivos, mas durante cinco anos mais ou menos eu a considerei um lugar vivaz e estimulante e me senti bastante contente de fazer parte dele. (O'FAOLAIN, 1967, 269)

As reminiscências de O'Faolain sobre o contexto cultural em que viveu, produziu sua obra e avaliou a de seus contemporâneos constituem precioso testemunho para a história literária do país. O mesmo acontece, de maneira ficcional, mas ainda assim relevante, no romance de Éilís Ní Dhuibhne, de grande valor documental.

O primeiro e segundo capítulos, quando Ana vai a um lançamento de livro no centro de Dublin, realçam aspectos da cidade, de suas ruas, praças, lojas, quiosques de flores, pubs e restaurantes, museus; os músicos de rua e outros dublinenses são mostrados na maneira como se vestem, como se comportam, como falam em diferentes sotaques. No círculo de “gliterati” formado por escritores, críticos, jornalistas, artistas e intelectuais predominam, embora veladamente, a inveja, o ressentimento, a maledicência e o sarcasmo num ambiente de sorrisos fingidos. Desse modo, o convite para o lançamento de um livro de sua amiga “fez explodir em Ana forte pontada de inveja reprimida rapidamente, pois estava decidida a tentar

comemorar o sucesso da amiga com verdadeira alegria ou, pelo menos, com a falsa alegria que ela fosse capaz de juntar” (NÍ DHUIBHNE, 2007, 330).

A ida de Ana ao centro usando o Luas, uma espécie de bonde moderno em Dublin, oferece boa oportunidade para descrever a geografia daquela cidade. Sentada confortavelmente, ela olha para a nova ponte de vidro, vê os novos prédios de apartamentos e todas as ruas até chegar à parada de St. Stephen’s Green. Os passageiros parecem encantados com a Linha Verde do Luas, onde não se fala em voz alta, onde não deve haver alterações, e em cada parada uma sedutora voz anuncia a estação em inglês e irlandês. Em roupas elegantes, todos demonstram tranquilidade e autoconfiança – “somente os jovens, os velhos e os pobres usam o ônibus” (NÍ DHUIBHNE, 2007, 2). Ao descer em Stephen’s Green, Ana vai andando pela Rua Grafton, na região das compras, teatros, restaurantes e museus.

O Luas corresponde ao trem, tão relevante no romance de Tolstói e que terá papel decisivo na trama. A autora explica:

Às vezes a gente esquece como pequenas coisas podem nos inspirar. O trem é obviamente uma das imagens principais em *Ana Karênina*, que começa com o encontro de Ana e Vronski na estação de Moscou e termina com sua decapitação pelo trem [...] Os trens eram relativamente novos na Rússia quando Tolstói escreveu seu romance; ele desejava saber como tal modalidade de transporte poderia exercer influência na vida das pessoas. Do mesmo modo, tenho interesse no assunto. Escrevi *Fox, Swallow, Scarecrow* na época em que Dublin inaugurava o Luas. Ficamos tão animados! Pensávamos que agora éramos maravilhosos porque tínhamos um bonde. (AQUINO; MUTRAN, 2016, 154)

A Dublin do Tigre Celta é bem diferente daquela de *Dubliners*, de James Joyce, mas Ní Dhuibhne tem o mesmo

empenho de mostrá-la em sua totalidade contemporânea no labirinto de suas ruas.

Nas características do Tigre Celta estão implícitos contrastes entre passado e presente; assim, a variedade e quantidade de comida nos pubs, restaurantes e nas refeições familiares destoa da dieta espartana da Irlanda dos séculos XIX e XX. Exemplar é a refeição na manhã de Natal na época em que a Irlanda é muito rica. Depois de receber os presentes de sua longa lista (e alguns mais), Rory, filho de Ana e Alex, é servido com tudo que se possa imaginar para o desjejum; o menino não sente a refeição de Natal como especial porque “na casa de Ana tudo era perfeito o tempo todo [...] cada dia era Natal” (NÍ DHUIBHNE, 2007, 216). Todavia, Ana lembra que, em sua infância, a manhã de Natal era absolutamente diversa do dia a dia e isso aumentava o espírito festivo e a alegria da época; o tempo todo a comida era pouca e pouco variada.

Na época de progresso econômico, as casas, os carros, os shopping centers, “apoteoses modernas” (40), as curtas viagens para outros países ou longos períodos em lugares mais quentes e exóticos durante o inverno, fazem parte da vida de Ana e outros afortunados. No entanto, na mesma rica cidade eles convivem com centenas de excluídos vivendo nas ruas ou que devem ficar em hospitais e asilos devido à depressão, às drogas, às tentativas de suicídio ou à pobreza extrema. Assim, quando Alex vende sua propriedade que lhe custara cinco milhões por quarenta milhões, o casal vai comemorar o sucesso bem vestido e perfumado, num restaurante exclusivo. Ao aproximar-se da entrada, Ana tropeça em um homem deitado na calçada, quase perdendo o equilíbrio. Alex, nervoso, exclama: “Você não poderia dormir num pórtico, como todo o mundo?” (88). No restaurante, com sofás vermelhos em frente ao fogo crepitante da lareira, os cravos viçosos nos vasos e, nas mesas, “uma

mistura dos mais ricos de Dublin com suas mais célebres personalidades” (88), os alegra. Começam a refeição com salada de camarão, patê de *foie gras* e vinho branco, seguidos de vários outros pratos sofisticados e caros que lhes dão prazer e assunto para conversar e passar o tempo.

Outro traço típico da época afluente do Tigre Celta é a inclusão de empregadas domésticas e *au pairs* jovens, de diversos países, que passam temporadas na Irlanda para aprender a língua enquanto trabalham como babás e diaristas. Seus nomes dão um toque de humor ao dia a dia das patroas: Luz Mar, Ulla, Ludmilla. As relações entre os irlandeses e as moças são difíceis porque, no passado, as famílias nunca tinham ajuda doméstica e agora as patroas não sabem como se comportar na nova situação. Owen, por exemplo, sempre diz que Ulla é sua salvação; descobre, porém, que o marido e a *au pair* sueca mantêm um caso. Tudo se complica com choro e ranger de dentes e Gerry, não pela primeira vez, “se vê perdido na floresta de sua própria vida” (36).

Como se vê, o retrato da Irlanda na época do Tigre Celta tem momentos de humor ou até mesmo de sátira com situações difíceis. Por exemplo, a ironia a uma sociedade fútil, crítica, consumista e insensível mostra que as pessoas só estão preocupadas consigo mesmas. No entanto, sob essa camada, cada uma delas é triste, solitária e infeliz. Kate, jovem bem-sucedida em seu trabalho, fala cinicamente sobre a facilidade com que o dinheiro brota em todo lugar:

O Tigre Celta realmente fez com que tudo fosse maravilhoso, com montanhas de grana boiando na lama dos cofres do estado; eles gostam de jogar boa parte dela para as Artes. As Artes são, de certa maneira, uma boa ideia e os políticos gostam de se associar a elas. (66)

Com 25 anos, Kate, administradora ambiciosa, só se interessa por aqueles que possam alavancar sua subida em direção ao sucesso profissional. Não tem amigos. Após perder a atenção de Vincy, sua saúde mental fica abalada e permanece meses em uma instituição. Salva pelo amor de Leo, que pode ser definido como alguém que “coloca os ideais acima das coisas práticas” e, por isso, se dá mal, ela reflete sobre seus valores e sua vida pessoal.

O tempo e o espaço do romance de Ní Dhuibhne determinam a escolha de nomes (Kate/Kitty, Leo/Liêv) e a construção das personagens. Ao contrário de algumas transposições que repetem os nomes russos, a autora conservou apenas o nome da protagonista de Tolstói e elegeu nomes comuns na Irlanda para as outras personagens. Manteve, entretanto, o contraste entre os três casamentos principais: Ana e Alex; Gerry, irmão de Ana, e Owen; Kate, irmã mais nova de Owen, e Leo. Contudo, dá destaque ao primeiro, com o romance entre Ana e Vincy.

Como seria de se esperar, o grupo social em que eles se inserem, composto, como já mencionado, de intelectuais, jornalistas, críticos, escritores, artistas e homens muito ricos que apoiam as artes, possui as piores características de egoísmo, ambição e hesitação moral devido à afluência econômica jamais experimentada na Irlanda – muitos deles esquecem valores e só pensam no *carpe diem*. Ana, relativamente conhecida escritora de livros infanto-juvenis, costuma “varrer os problemas para debaixo do tapete”, passando os dias cuidando de si, indo às compras, a exposições e lançamentos de livros; sua grande ambição é “tornar-se escritora de sucesso” (NÍ DHUIBHNE, 2007, 75). Veste-se com roupas caríssimas e exclusivas, que realçam sua beleza. Alex “vive num mundo só seu” (90), o dos negócios. Embora saiba desde o início do caso entre Ana e Vincy, finge ignorar tudo. Gerry, artista fracassado, e Owen, ambos

insatisfeitos com a casa no subúrbio, o oposto da casa de seus sonhos, insatisfeitos em seu casamento e vida profissional, por motivos econômicos e apesar dos ressentimentos e silêncios, devem “remendar” a relação “em frangalhos”:

Pessoas como Gerry e Owen não podiam se dar ao luxo de se separar; o divórcio, ora possível na Irlanda, tinha chegado na mesma hora do aumento dos preços das casas. Quando as pessoas queriam o divórcio, não estava disponível e, quando se tornou possível, ficou inalcançável. Quase da noite para o dia. A economia do mercado livre conseguira o que a Igreja tinha feito durante séculos: reforçar a instituição que Joyce alcunhou de ‘casamento irlandês’ – casais que ficam juntos mesmo quando um não suporta olhar para o outro. (45)

Quanto a Vincy, jovem jornalista que inicialmente se apaixona por Ana num momento mágico quando vão assistir Hamlet, no Abbey Theatre, e “o olhar entre Vincy e Ana mostrava que estavam conectados” (111), e Kate pensa que “não havia nada que pudesse fazer, nada” (111).

As considerações sobre o contexto e as características das personagens de *Fox*, *Swallow*, *Scarecrow* trazem implícitas suas existências trágicas. A paixão de Ana a faz sentir-se feliz e infeliz: “estar com ele, respirar o mesmo ar, sentindo o calor de seu corpo tão próximo, isso era o que mais gostava [...] eram duas metades de uma maçã que se encaixam e se tornam uma” (155). Todavia, os conflitos inevitáveis, a gravidez, e sua determinação de abandonar marido e filho – tudo – e ir viver com Vincy, assustando-o, transforma a felicidade em amargura: “Ele desejaria voltar à estaca zero. Queria o que era impossível – voltar no tempo para um lugar antes de Ana onde ele nunca a conheceria, onde ele faria escolha inteiramente diversa” (276).

Além da rejeição de Vincy, Ana experimenta a repulsa da sociedade e de seu grupo. No clássico de Tolstói, a cena em que

Ana Karênina enfrenta a reação negativa das pessoas quando insiste em ir ao teatro corresponde à festa de casamento de Leo e Kate, quando todos que a conhecem a evitam. E, então, percebemos a diferença entre mulheres e homens transgressores das normas: “A adúltera: não havia lugar para ela em sua visão de mundo. Os homens que traíam eram ridicularizados, mas tolerados: o homem infiel era um tipo aceitável, comum nas novelas, na literatura popular e nos tabloides” (294). Ana pensa em Owen: enquanto o papel das mulheres enganadas é o de mártires heroicas ou vítimas involuntárias, o papel das que enganam é criticado. Pensam que ela foi “levada pela luxúria e, egoísta, colocou sua felicidade acima da felicidade do marido e do filho. E anda se exibindo com alarde” (295).

Nesta parte da trama, a questão feminina é lembrada – os convidados “sabiam que uma relação amigável com Ana era impossível [...] Ana havia rompido [uma regra moral]. Havia abandonado o lugar das mulheres. Estava se comportando como um homem. Como Gerry, seu irmão” (295). No entanto, todos perdoavam Gerry, mas Ana “deixara tudo confuso” e isso era imperdoável. Para todas as personagens, é verdadeiro o que pensa tristemente Ana: “não se pode voltar no tempo”.

Nos paralelos entre os três casamentos ocorre o principal desvio do enredo original. Se em Tolstói a questão moral se manifesta com o terrível destino de Ana, em *Fox, Swallow, Scarecrow* o problema é solucionado de outra maneira.

A traição é um dos temas mais antigos da literatura; no século XIX ela é representada em grandes romances como *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, que resultou em um enorme escândalo e um processo contra o autor, o editor e o impressor porque a obra era um atentado contra a moral e a religião. Flaubert ali mostra a decadência moral de Emma Bovary após dois adultérios, seu sofrimento e suicídio. Em 1878,

ano de publicação de *Ana Karênina*, aparece *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz. Luísa, a protagonista, é seduzida por seu primo, enquanto o marido, Jorge, está ausente. Cansado do *affair*, Basílio vai para Paris, deixando Luísa ser chantageada pela empregada, que ameaça contar o segredo para o marido. Depois de muito sofrimento e lenta agonia, ela morre. Castigo mais brando acontece em *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis: Capitu, que aos olhos do protagonista o traíra, exila-se na Europa e jamais retorna.

O que se infere dos romances citados é que a mulher adúltera não tem limites em sua paixão e deve ser punida para o bem da sociedade. Discussões dentro dos romances sobre o assunto são comuns. Desse modo, em *O Primo Basílio*, Ernestinho, uma das personagens, está escrevendo um melodrama sobre um adultério e pede à roda de amigos a opinião sobre como deve terminar a peça: com perdão? Com castigo? Jorge diz, com voz firme: “Se enganou o marido, sou pela morte. No abismo, na sala, na rua, mas que a mate! [...] Mata-a! É um princípio de família! Mata-a o quanto antes!” (QUEIROZ, 1971, 34). Em *Dom Casmurro*, Bentinho vai ao teatro ver *Otelo* e, ao final da peça, observa: “estimei a coincidência” e pergunta que, se Desdêmona era inocente e mesmo assim morre,

o que faria o público se ela deveras fosse culpada, tão culpada quanto Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção... (MACHADO DE ASSIS, [19--], 264)

As concisas referências a romances de diferentes literaturas cujo tema é o adultério complementam-se com uma obra anterior a elas, também de grande valor literário, “uma clássica

fábula da pecadora”, “uma alegoria religiosa”: refiro-me a *The Scarlet Letter*, de Nathaniel Hawthorne, escrita em 1850, mas representando a vida dos puritanos na Nova Inglaterra em 1642. Na obra, Hester, cujo marido desapareceu, tem um caso amoroso e uma filha; é obrigada a usar a letra A bordada no peito e fica na prisão por vários anos. A diferença entre esse e outros estudos do adultério no século XIX é que, após sua punição, Hester leva uma vida digna até avançada idade, enquanto seu amante logo adoece e morre; descobre-se que em seu peito ele tinha gravada a letra A.

Voltando a *Ana Karênina*, é preciso considerar que o crítico Raymond Williams, em *Tragédia Moderna*, atribui à própria Ana seu castigo. Afirmando que “um importante relacionamento termina em tragédia, numa morte que adquire significado a partir da ação como um todo” (2002, 162), Williams observa que a razão de tal tragédia é que

Ana abandona um homem inadequado por outro; mas a inadequação de Karênin diz respeito a uma mulher que não fora despertada, e a inadequação de Vronski relaciona-se a uma mulher que passou a amar e demanda a paixão como centro permanente de sua vida [...] ela precisa vivenciar os seus sentimentos de maneira imediata e profunda. Viver de acordo com um compromisso limitado foi possível uma vez, mas é precisamente disso que ela se libertou. (WILLIAMS, 2002, 171)

Se considerarmos a interpretação de Raymond Williams será mais fácil entender o final do romance do século XXI: quando Ana é salva do acidente com o Luas, ela percebe claramente que é impossível tanto para Alex quanto para Vincy conseguir que a paixão seja um ponto permanente de suas vidas. Ana, assim, considera voltar para casa, mas, no último instante, permite-se

um bom tempo para ficar sozinha e colocar no centro de sua vida a paixão por escrever. E assim termina a tragédia moderna de Ana em Dublin. Na entrevista de 2016, Ní Dhuibhne explica o desvio:

Suponho que no romance de Tolstói existe um padrão na maneira em que ele simpatiza com Ana Karênina e mesmo assim, por sua queda, ela é castigada. Quero dizer que talvez não exista um padrão separado das circunstâncias que nos envolvem. (AQUINO; MUTRAN, 2016, 154)

No seu romance do Tigre Celta, a autora apropriou-se de *Ana Karênina*, mas imprimiu características e *circunstâncias* irlandesas ao clássico; lançou mão de poucos diálogos, dando força aos monólogos e ao fluxo de consciência. As semelhanças com o romance russo ficam por conta da fidelidade ao enredo e à visão do sofrimento humano e das tragédias silenciosas das pessoas. Nesse sentido, o desvio do título original por *Fox, Swallow, Scarecrow* reveste-se do significado universal das duas obras. A escolha desse título singular sugeriu a pergunta na entrevista de 2016, com a hipótese de ver as personagens do romance como “Todomundo” (da peça medieval), universais, devido suas experiências de variados aprisionamentos.

Como Ní Dhuibhne dá bastante importância a imagens, metáforas e símbolos, a raposa, a andorinha e o espantalho remetem-nos à cena em que Kate e Leo chegam em casa e, ao abrir a porta, uma andorinha entra na sala e eles não conseguem fazê-la sair. Kate acorda de madrugada com o barulho da ave se debatendo contra a vidraça, e vê na semiescuridão: “Lá fora, olhando direto para ela, uma raposa [...] perfeitamente imóvel, como uma estátua [...] Os olhos da raposa eram penetrantes. Astutos. Concentrados” (NÍ DHUIBHNE, 2007, 306). A cena impressionante revela a raposa “paciente e astuta”, esperando

que a andorinha sáísse para devorá-la. Mas a ave, finalmente, consegue fugir para longe. Nesse momento, Kate vê no campo “um espantalho sorridente e benigno” (307), não o tipo de espantalho que assustasse alguém. Sobre esta cena, a autora afirmou:

As personagens, como todos nós, caem na armadilha da História. Você sabe como é difícil livrar-se das circunstâncias históricas em que se encontram, ou transcender seu contexto histórico. Se eu tivesse nascido no século XIII seria, em minhas atitudes e crenças, bem diferente do que sou agora, fruto do século XX. Penso que o romance é sobre isso. Quando li aquele trecho de *Fox, Swallow, Scarecrow*, que é fundamental no romance, pensei que está carregado de mistério; não sei bem o que pretendia, mas tinha de estar lá, o aprisionamento da personagem e o destino. A raposa é a História ou o destino, esperando lá fora. O espantalho é benigno. É realmente um símbolo moderno. É o espantalho bondoso que tenta salvar Kate de seu destino, destino inteiramente accidental o qual ela absolutamente não pode controlar, e que não merece de maneira alguma. (AQUINO; MUTRAN, 2016, 154)

O processo de reescritura das obras do passado foi definido em *Inventing Ireland*, de Declan Kiberd, da seguinte maneira: “o maior pecado que se poderia cometer em tais momentos seria trazer a obra dos mortos para nada. O outro grande pecado seria repetir exatamente a obra. Entre os dois extremos, é possível formar constelações” (KIBERD, 1996, 629). Como Éilís Ní Dhuibhne não incorre no primeiro nem no segundo pecados, pode-se avaliar *Fox, Swallow, Scarecrow* como uma “constelação”, com formas e elementos irlandeses baseada em outra grande constelação, o romance de Lev Tolstói.

DO TEATRO PARA O TEATRO

O Teatro de Turguêniev, Tolstói e Tchekhov na Contemporaneidade

Ao observar a presença do conto e do romance russos na formação da ficção irlandesa contemporânea, constata-se quão imprescindível para seu desenvolvimento foi o papel desempenhado pela tradição literária russa. O encontro se deu em vários momentos significativos; inicialmente, na primeira metade do século XX, a ficção curta, representada por Moore, O'Faolain e O'Connor, despontou e atingiu seu auge quando as “sombras” de Turguêniev, Gógol e Tchekhov determinaram aspectos relevantes para seu crescimento como contistas. A partir da década de 1980 ocorrem empréstimos de romances russos que são levados ao palco por grandes dramaturgos irlandeses como Brian Friel, Tom Murphy, Marina Carr e outros. No mesmo período, o teatro russo também se faz presente em produções irlandesas.

Contudo, é preciso ter em mente que, no caso do conto, as relações intertextuais foram mais difusas, predominando, pois, o processo de absorção das fontes, sem tentativas de reproduzi-las. Por outro lado, quando examinamos a transposição de romances e peças, os elos entre os textos originais e o resultado de sua reescritura são fortes e explícitos.

Devo explicar que minha análise das peças se baseia no texto dramático e não em sua produção no palco, pois existem grandes dificuldades de se ver as montagens no exterior ou no Brasil. Com raras exceções, como a de assistir *O Cerejal* em

Moscou ou *Pais e Filhos* em Londres, não é possível discutir as produções das peças, mas tentar imaginar a partir dos textos dramáticos originais e das rubricas o contexto histórico, os problemas sociais e individuais, os conflitos nas relações interpessoais e a cosmovisão das personagens.

Nos mecanismos intertextuais a serem estudados nesta parte do volume, é de se notar a variedade de abordagens e nítida preferência pela obra dramática de Tchekhov: enquanto apenas uma peça de Turguêniev e de Tolstói foram reescritas, as quatro grandes peças de Tchekhov foram escolhidas, às vezes mais de uma vez, pelos dramaturgos irlandeses. Quais seriam as causas da predileção pelo autor de *Tio Vânia*? A primeira, sem dúvida, provém do caráter inovador das peças, aspecto que atraiu a curiosidade de escritores criativos. Tal característica foi notada por Máximo Gorki, famoso contemporâneo de Tchekhov. Escreveu Gorki em uma de suas cartas:

Para mim, seu *Tio Vânia* é algo terrível, é uma forma totalmente nova de arte dramática; um martelo com o qual o Sr. golpeia as cabeças vazias do público. Entretanto, este é invencível em sua estupidez e o compreende mal tanto na *Gaiivota* quanto no *Tio*. (citado em ANGELIDES, 1979, 46)

A incompreensão do novo teatro causou muitos desgostos para o autor, especialmente após a produção de *A Gaiivota*, em 1896, que foi “muito mal recebida pelo público que ria e fazia barulho durante a apresentação [...] porque o repertório do grupo consistia de obras extremamente conservadoras quanto à forma dramática e, conseqüentemente, tanto os atores quanto o público não estavam preparados” (ANGELIDES, 1979, 48).

Como afirmou em carta de 1895, o próprio Tchekhov tinha consciência de que, ao criar suas peças, “estava contrariando todas as regras da arte dramática” (ANGELIDES, 1979, 48). A

ruptura com a dramaturgia que o precedera foi registrada pela maioria dos críticos. De acordo com A.P. Chudakov, por exemplo, o autor russo foi acusado de negligenciar os cânones do drama reverenciados havia tanto tempo:

A coisa mais irritante é que Tchekhov recusa-se a aceitar as regras do drama [...] finge não saber que o tempo é importante e o desperdiça em conversações infundáveis [...] Conversações costumeiras sobre vodca e ‘hors d’oeuvres’ já cansaram todo mundo em suas próprias casas ou na casa dos amigos e não há necessidade de ficarem sentados os quatro atos de uma ‘comédia’ para ouvir as pessoas brigando ou perguntando dez vezes sobre a saúde de um desconhecido. (CHUDAKOV, 1983, 151)

Após tal observação, no entanto, o crítico reflete sobre a completa mudança de atitude em relação às peças de Tchekhov. Segundo ele, mesmo um contemporâneo do autor de *A Gaiivota* escreveria: “o período do conflito passou. Tchekhov tornou-se um dramaturgo clássico” (citado em CHUDAKOV, 1983, 151). O dramaturgo, reforça Angelides (1995, 15), pertence “àquela linhagem de escritores que imprimiriam novos rumos à literatura”.

Se Tchekhov rompeu de forma tão completa com a tradição e “causou uma revolução na arte dramática”, quais as principais características da nova maneira de escrever uma peça? Elisaveta Fen (1959, 9) considera que uma das mais importantes é ser “tranquilamente dramático”. Ao transgredir as regras do drama de sua época, produzindo algo novo, Tchekhov provocou nos dramaturgos irlandeses contemporâneos o desejo de um diálogo com ele. Impressionados com suas quatro grandes peças, eles se apoderaram delas para fazê-las reviver em seu país, conforme veremos em seguida.

A predileção pelas peças de Tchekhov deve-se sobretudo por seu grande valor literário: enfrentar o desafio de interpretá-las e reescrevê-las dá a um escritor a oportunidade única de lidar com as questões de técnica e temática. Ademais, diante de um cenário fascinante e cheio de diferentes tipos de mudanças pelas quais havia passado o mundo ocidental na segunda metade do século XIX, mudanças que o novo tipo de drama reflete, não surpreende que os irlandeses se sentissem dispostos a compreender aquele contexto, que é discutido brevemente e com boa dose de humor por John Andersen em sua Introdução a *Sixteen Famous European Plays*:

O industrialismo espalhava-se; as máquinas se punham em marcha; [...] os três profetas da ciência, da arte e da economia [Darwin, Wagner e Marx], como se conspirassem os três, tinham liquidado o indivíduo e o acorrentado a suas glândulas e à servidão política coletivista – sem alma, sem vintém e sem um Deus que pudesse chamar de seu. (ANDERSEN, 1943, xix)

É compreensível, pois, que um contexto como esse estimulasse os dramaturgos irlandeses a estabelecer paralelos entre os dois períodos finisseculares nos dois países.

Na apresentação do teatro russo na Irlanda, considere mais proveitoso começar com as apropriações de *Um Mês no Campo* (1855) de Turguêniev, por Brian Friel, e *O Poder das Trevas* (1886) de Tolstói, por John McGahern, antes de me voltar às reescrituras da dramaturgia de Tchekhov. Isso se deu por dois motivos: seguir a ordem cronológica das peças que precederam o surgimento de *A Gaivota* em 1896 facilitaria o exame das relações que existem entre elas e, em segundo lugar, a ideia de deixar o conjunto da obra de Tchekhov para depois evitaria repetições e favoreceria as comparações entre os vários mecanismos intertextuais.

“A Alma do Outro é uma Floresta Escura”: *Um Mês no Campo*, de Ivan Turguêniev e de Brian Friel

De todos os escritores irlandeses que se apossaram da tradição russa para estabelecer paralelos com seu país, Brian Friel foi quem mais frequentemente o fez. Além de sua transposição do conto de Tchekhov, “A Dama do Cachorrinho”, para “The Yalta Game”, e de *Pais e Filhos*, de Turguêniev, para a peça de mesmo título, pode-se acrescentar *Um Mês no Campo*, de Turguêniev, três peças de Tchekhov e, ainda, a singular recriação *Afterplay*, que representa a solidão e o sofrimento humano com duas personagens retiradas de duas peças de Tchekhov. Como bem notou Richard Pine, “ao reescrever obras do passado, o artista contempla seu mundo e imagina outro mundo que é sua sombra” (KURDI, 2006, 304).

Quando Friel pela primeira vez re-concebeu uma obra da literatura russa – *As Três Irmãs*, de Tchekhov – para um público irlandês, já era dramaturgo consagrado por extensa obra criativa, da qual destacam-se *The Enemy Within* (1962); *Philadelphia, Here I Come* (1965); *Lovers* (1968); *Freedom of the City* (1973); *Living Quarters* (1977) e *Translations* (1980).¹

1 Duas teses sobre a obra de Friel foram escritas sob minha orientação: a de Thomas Van Dijck, “Permanência e a Variedade em Brian Friel: Uma Travessia Técnica” (1990) e a de Adriana Capuchinho, “Liminaridade, Sacrifício e Reciprocidade: Uma Abordagem do Ritual em Três Peças de Brian Friel” (2012).

Esse fato desacredita certas críticas pouco lisonjeiras sobre escritores que retomam os clássicos, alegando que, ao fazê-lo, demonstram falta de imaginação. A esse respeito, o dramaturgo e crítico Frank McGuinness ressaltou a grande contribuição dos clássicos para seu fazer dramático: “Preciso imergir minha paixão nas peças que seleciono para trabalhar e, depois de fazê-lo, nada que emerge em minha escrita é exatamente igual ao que era antes desse raro encontro” (MCGUINNESS, 2010, 6).

Em “Friel’s Irish Russia”, Richard Pine reforça a ideia de aprendizado implícito na afirmação de McGuinness: “Os monólogos de *Um Mês no Campo* tornam-se a ‘raison d’être’ de *Faith Healer* e *Molly Sweeney*” (PINE, 2006, 105). A tradição é valiosa, afirma Thomas Kilroy, porque “serve de ponte entre o presente e o passado” (KILROY, 1992, 136); mas é preciso lembrar que o processo intertextual “impõe um novo tipo de imaginação dramática sobre o material tradicional”, resultando na “mistura desse com a inventividade formal” (KILROY, 1992, 137). Como exemplo da combinação sugerida por Kilroy, poderíamos citar *Living Quarters: After Hippolytus*, de Friel. Baseado na tragédia grega, o exercício intertextual expõe como Friel, antes de se ocupar da literatura russa, tomara de empréstimo a famosa peça de Eurípides que discute os conflitos familiares de Teseu, Fedra e Hipólito. Tema caro a Friel e Turguêniev, a dissolução da família acontece tanto em *Living Quarters* quanto em *Um Mês no Campo*; dessa maneira, ao comparar o tratamento de uma e outra transposição, é possível avaliar as diferenças de estratégia.

Hipólito viajou no tempo e no espaço em adaptações de Sêneca, Racine, D’Annunzio, Eugene O’Neill, Derek Mahon e Sarah Kane, só para mencionar alguns que se apropriaram do texto de Eurípides antes de Friel. O foco escolhido em *Living Quarters* é a paixão de Anna pelo enteado, Ben, filho de seu marido,

Frank Butler. Em remota localidade do oeste da Irlanda, no dia 24 de maio de 1977, durante uma tarde e uma noite que anunciam o verão, vê-se o enigmático “Sir” sentado num banquinho e como um livro-razão no colo; de acordo com as rubricas, ele é “de meia-idade. Sempre no controle da situação, das outras personagens e de si mesmo. Nunca se perturba. É infinitamente paciente e tolerante.” (FRIEL, 1990, 175).

“Sir”, como Afrodite em *Hipólito*, vai nos contar toda a tragédia; ao mesmo tempo, vai ajudar as pessoas envolvidas a ensaiar o drama na tentativa de entender o que se sucedera alguns anos antes. O livro, explica ele, contém “detalhado e completo registro de tudo o que se disse e se fez [...] nele deve estar a chave para *tudo* compreender” (177, grifo no original). Afirmção irônica, está claro, visto que as diferentes verdades de cada um, mesmo somadas, jamais podem explicar tudo.

Qual seria a função de “Sir” em *Living Quarters*? Estaria ele no lugar do Coro, apresentando, explicando, comentando? Ou seria ele um psicanalista para quem as pessoas fariam na impossibilidade do esquecimento de um outro dia e lembrariam o que se disse, o que não se disse, o que se fez, o que não se fez, o que poderia ter sido feito? Parece-me que “Sir” é um diretor com um roteiro nas mãos a ser seguido pelos atores. As luzes se acendem, ele entra na sala de visitas, chama a família, ainda fora do palco. Sucedem-se as cenas como em um ritual. O papel de “Sir” como diretor fica mais claro quando ele se dirige à plateia, avisando: “Voltaremos em, digamos, quinze minutos” (215). Apesar do comportamento rebelde das personagens, a ação desenrola-se: sabe-se que, após a morte de sua primeira esposa, Frank Butler apaixonou-se por Anna, muito mais jovem que ele; logo depois do casamento, ele vai para a guerra, de onde volta como um grande herói; durante sua ausência, Anna tem um caso de amor com seu filho Ben. Naquele dia fatídico,

lembrado por todos, Anna confessa a verdade ao marido; seu suicídio, em seguida, destrói a vida das três filhas, de Ben e de Anna, pois cada personagem tem uma tristeza ou ressentimento que tornam as relações familiares dolorosas. Além de imaginar “Sir” como diretor de uma peça, há ainda a possibilidade, numa alusão à tragédia grega, que ele seja o Senhor que tem o destino nas mãos. Dessa maneira, ao ensaiar os acontecimentos – com erros e acertos –, as personagens revivem os instantes do suicídio de Butler e se perguntam se o rumo das ações daquele dia poderia ter sido mudado através da livre escolha em oposição ao destino. As mudanças efetuadas por Friel no enredo, no espaço e no tempo e, principalmente, na invenção de “Sir”, permitem-nos afirmar que *Living Quarters* é uma transposição transformadora, o que não acontece com *Um Mês no Campo*, pelos motivos que passamos a expor.

Depois do grande sucesso de *Dancing at Lughnasa*,² em 1990, Friel voltou à tradição russa elegendo, desta feita, *Um Mês no Campo*, de Turguêniev, com quem já estabelecera um diálogo ao transferir o romance *Pais e Filhos* para o palco. Friel deve ter percebido que a mais famosa obra dramática de Turguêniev seria ideal para repensar as questões que o inquietavam na década de 1990, quando deixara para trás a dimensão social e política de sua dramaturgia para se concentrar no indivíduo, como em *Molly Sweeney* (1994). Semelhante mudança de interesse de Turguêniev é inequívoca se compararmos *Memórias de um Caçador* (1852) com *Um Mês no Campo* (1855). No primeiro, o narrador descreve suas caçadas pelas regiões de Oriol e Kaluga, onde se depara com diferentes paisagens e com pessoas de várias classes sociais, levando-o a discutir atitudes relacionadas com a pobreza e a solidão do povo russo.

2 *Dançando em Lúnasa* estreou no Centro Cultural São Paulo em 2004, com direção de Domingos Nunez.

No caso de *Um Mês no Campo*, em vez das grandes extensões de terra percorridas pelo caçador, a ação transcorre em uma casa de campo em que um pequeno grupo se relaciona e entra em conflito no início da década de 1840. Espaço e tempo, definidos no título, nos permitem demorar o olhar nos protagonistas, tentando entender seu íntimo, embora a verdade não seja revelada nem para eles mesmos. Tanto que Rakitin constata que a alma do outro é uma floresta escura (TURGUÊNIEV, 1990, 23). Tal citação do texto deve ter inspirado Stanislávski, que dirigiu e interpretou a peça, a constatar em sua autobiografia que o ponto nevrálgico do texto é que “a verdadeira ação transcorre no interior dos personagens, o conflito está no coração” (citado em PEIXOTO, 1990, 11).

A peça de Turguêniev, em cinco atos, é reescrita por Friel em dois atos e cinco cenas. A trama, já bem encaminhada no primeiro ato da fonte, é seguida fielmente na transposição: Arkadi, rico proprietário de terras de 36 anos é casado com a lindíssima Natália, de 29; Rakitin, seu amigo de infância, de 30 anos, vive naquela casa e suas relações com Natália e o amigo são ambíguas. O casal tem um filho de 10 anos e é responsável por Vera, órfã de 17 anos. As personagens secundárias têm a função de estabelecer paralelos e contrapontos que iluminam ou deixam mais complexo o conflito principal. Desse modo, o triângulo formado pelo criado Matvei, a jovem empregada Kátia e o tutor alemão; o namoro do médico com Lisaveta, dama de companhia de Anna, mãe de Arkadi; e o suposto romance entre Vera e Beliaev, o jovem tutor de Kólia, representam diversas facetas de relacionamento amoroso, muito diferentes do que acontece entre Arkadi, Rakitin, Natália e Beliaev.

Por meio do comportamento e do diálogo, as personagens podem ser também apreciadas pelas rubricas que descrevem, narram, definem o local e as ações e, em especial, dão destaque

ao tom de voz, à maneira de olhar e como o riso se manifesta. O grupo de jovens – Vera, Beliaev e Kátia – é espontâneo, alegre, franco; sussurram bobagens, imitam o sotaque do tutor alemão, dão gargalhadas por qualquer motivo. Natália e Rakitin têm o riso irônico, sarcástico, falso ou forçado. Quando conversam, predominam indicações cênicas como “depois de um silêncio” ou “depois de um longo silêncio”, denotando que o diálogo continua em seu íntimo. Natália “baixa os olhos”, “não encara Rakitin”, tem o olhar “pensativo” ou “sonhador”, mas Vera e Beliaev “olham-se nos olhos” quando conversam. A partir da súbita paixão de Natália por Beliaev e de seu ciúme de Vera, as rubricas indicam que ela se torna irritadiça, grosseira, impaciente, confusa e extremamente amarga, enquanto o tom de Rakitin é “emocionado” e denota tristeza e amargura; seus silêncios alongam-se. Quando Natália propõe que Vera se case com o velho pretendente, a jovem explode em gargalhadas. Percebendo, porém, a maldade da proposta, passa a se comportar “com raiva”, “friamente”, “amargamente”, em “tom gelado” – mudou: “Hoje de manhã eu era uma menina sem juízo. Mas agora... Hoje fiquei mais velha” (TURGUÊNIEV, 1990, 153). Uma mudança ocorre também com Natália: ao se aproximar de Beliaev, “sorri”, “ri muito”, “fala timidamente”, “suspira”... Como as indicações cênicas provêm do autor para revelar a interioridade das personagens como texto de apoio, pode-se pensar que elas definem para ele próprio um retrato de Natália, que em parte provêm de memórias de sua “tragédia pessoal” recriada pela arte.

O cotidiano das pessoas naquela casa no campo, com exceção das mais jovens, consiste na rotina em que predomina o tédio e a melancolia enquanto quase nada acontece. Friel recorre à música para intensificar a atmosfera reinante nas salas, em oposição àquela dos jardins e do campo onde Vera,

Kólia, Kátia e Beliaev se sentem à vontade, como em seu meio natural. Seguindo as indicações de tempo e espaço do original, Friel escolhe os noturnos de John Field³ (1782–1837), músico irlandês, mas tem o cuidado de justificar sua escolha no texto, com um comentário de Anna, que diz: “É um noturno de John Field, não é? [...] Eu conheci John Field em Moscou, um pouco depois da morte de meu marido, 30 anos atrás! Um homem muito bonito com aquele rosto irlandês anguloso” (FRIEL, 1992a, 18). A opção pelos Noturnos deve-se, talvez, às óbvias relações entre a memória dos fatos vividos por Turguêniev e sua obra dramática. Esse aspecto é destacado por Friel em sua introdução à peça, onde ele informa que o escritor russo nunca se casou, mas “durante toda a sua vida amou fielmente Pauline Viardot, casada, sem nada exigir” (FRIEL, 1992a, 9). A triste história de amor pode ser encontrada nas biografias e na crítica. Ao citar, em seu breve texto, detalhes da vida de Turguêniev, Friel considera que eles possam ajudar na interpretação da peça, embora saiba muito bem que a realidade deve ser transformada, sintetizada, filtrada e recriada pela imaginação ao ser transposta para a arte de quem lembra, com todas as restrições da memória subjetiva.

Quando Turguêniev conheceu Pauline Viardot em Moscou em 1843, ele tinha 25 anos e ela, 21. Cantora de ópera, compositora e pianista, Pauline teve aulas com Liszt e Berlioz, tocou duetos com Chopin e transformou suas mazurcas em canções; namorou Musset aos 17 anos e, aos 18, casou-se com Viardot, diretor e dramaturgo muito mais velho que ela. Turguêniev fez amizade com o marido e filhos de Pauline e passou a morar com a família em 1845; mais tarde, comprou uma propriedade na França, próximo à família Viardot, onde viveu até sua morte em 1883.

3 É fato conhecido que John Field criou o gênero musical “noturno” e Chopin, inspirado por ele, criou os seus.

Essa história real que parece ficção é base para a história de Natália, com traços daquela fascinante mulher real, e de Rakitin, que se atormentam o tempo todo. As estranhas e enigmáticas relações mostradas na peça de 1855 são vistas por Turguêniev através da ideia de vários tipos de jogos. No início, durante o passatempo com as cartas, Lisaveta, Anna e Schaaf sorriem falsamente, fingem, irritam-se e trapaceiam em meio a certo toque de comédia devido aos erros de linguagem do tutor alemão. Enquanto isso, Natália e Rakitin, ela agressiva e cheia de tédio, e ele gentil e submisso, ocupam-se de um jogo de vida e morte, como ele próprio descreve sua “amizade”:

Rakitin – Natália Petrovna, você brinca comigo como um gato com um rato... Mas o rato não se importa.

Natália – Oh, coitadinho do meu ratinho! (TURGUÊNIEV, 1990, 24)

Não é só Rakitin que tem a sensação de que é um brinquedo nas mãos de Natália. Também o médico, sagazmente, pergunta a Lisaveta: “A senhora pensa que eu não vejo o jogo dela? [...] Arrulha, minha pombinha, vai arrulhando...” (TURGUÊNIEV, 1990, 138). O jogo entre Matvei e Kátia é cômico, em oposição ao sufocante conflito dos protagonistas; quanto aos adolescentes, brincam sempre ao imitar a maneira de falar do tutor alemão ou ao subir em árvores, fazer arco e flecha, soltar papagaios.

Tchekhov e Friel já haviam usado o conceito de jogo para representar a triste vida de “A Dama do Cachorrinho”, que Friel transpôs para o palco em “The Yalta Game”. Em *Um Mês no Campo*, repete-se a ideia de que a vida é um constante esgrimir com palavras.

No mundo fechado que é a casa de campo, joga-se sem parar e fala-se trivialidades o tempo todo. Rakitin é sensível

em relação à pequenez de sua existência: “Ficar observando da manhã até a noite as menores coisas está me deixando cada vez menor, mais mesquinho... Mas é assim! Eu não posso viver sem ela” (TURGUÊNIEV, 1990, 67). Entretanto, quando o diálogo se torna mais sério, as pessoas não ouvem, ou não querem ouvir. Geralmente, o diálogo dramático tem a função de descrever uma cena ou personagem, avançar na ação e, principalmente, lograr a comunicação. Em *Um Mês no Campo*, porém, as conversas intermináveis nada transmitem. Como notou Georg Lukács num ensaio sobre escritores modernos, “o principal propósito do diálogo agora é demonstrar como as pessoas falam de coisas inconciliáveis, sem realmente se comunicar, expondo sua solidão absoluta e sua incapacidade de estabelecer contato com o outro” (LUKÁCS, 1970, 174). Uma boa descrição de diálogos que não levam a nada é fornecida pela protagonista:

Nátália – Sabe, Rakitin... você é realmente inteligente, mas... (Ela se interrompe) às vezes, quando nós estamos conversando, é como se estivéssemos fazendo renda... Você já viu como se faz renda? A gente se senta numa sala sem ventilação e não pode mudar de lugar.... As rendas são maravilhosas. (TURGUÊNIEV, 1990, 19)

Em seu palavreado constante e tedioso, os protagonistas buscam descobrir sua verdade interior mais intensamente nos solilóquios. Rakitin, por exemplo, examina sua situação naquela casa:

Nunca alimentei ilusões; sei muito bem como ela me ama; mas eu esperava que esse sentimento, tranquilo, um dia... Eu esperava! Será que eu tenho o direito, será que eu posso me atrever a esperar? [...] Mas, enquanto espera, confesse, você fica em muito má posição e vai se cansar muito... Bom, mas é meu papel. (68–69)

Os solilóquios da fonte russa sofrem alterações na apropriação de Friel, pois se configuram como uma conversa que proponho chamar de “diálogo com o eu” e que é cheia de perguntas, comentários, negações e afirmações entre um interlocutor que é ele mesmo, mas não é. Na disposição da página, faltam os travessões e a rubrica informa que Michel/Rakitin tem “a seguinte conversa consigo mesmo em frenética velocidade”:

Oh, meu Deus!
Calma, cara
Ela está escapulindo.
Não, não está.
Você a está perdendo.
Cale a boca.
E se você a perder –
Não vou perdê-la!
– você perde o pingo de felicidade que conhece.
você chama isso de felicidade?
Refiro-me à sua vida. Se a perder, perde a vida.
Você sabe, não sabe? Mas afinal, ela nunca o amou realmente.
Não é verdade!
Afeição, talvez; mas nunca amou perdidamente.
[...]
Oh, meu Deus!
Por que está se lastimando?
Porque está fora de controle, totalmente fora de meu controle. E tudo que posso fazer é observar e aguentar.
Você está apaixonado por ela, não está?
Sim, estou apaixonado por ela.
Se você visse como é ridículo.
Desde o dia que a vi sempre o fui, nada mais. (FRIEL, 1992a, 46)

Natália também conversa consigo mesma:

Você sabe que sente ciúme dela.

Ciúme de uma criança?

Sente sim.

E pela primeira vez em sua vida você está apaixonada.

Não seja boba!

[...]

Então, por que não lhe fazer uma pergunta direta: você está apaixonado por Vera?

Meu Deus, isso não é possível, é?

Por que não? A essa altura, ainda lhe sobra algum orgulho?

Muito pouco. Nenhum.

Oh, meu Deus – meu Deus – ouça o que você diz, Natália. Se não se cuidar, vai acabar se odiando. (FRIEL, 1992a, 65–66)

As duas citações acima justificam a afirmativa de Richard Pine de que “uma das mais significativas características das peças russas de Friel é o fato de algumas personagens se dividirem em duas que falam consigo mesmas” (PINE, 1999, 332). O crítico refere-se a obras de Friel que podem ser chamadas de “russas” devido às características semelhantes, por exemplo, às de Tchekhov. De acordo com Pine, tanto Tchekhov quanto Friel mostram pessoas “escavando seu íntimo para desenterrar seus eus” (PINE, 2006, 304).

Em *Um Mês no Campo*, a principal busca dos protagonistas é pelos “eus desenterrados” e talvez seja por essa razão, entre outras, que Turguêniev seja considerado um precursor de Tchekhov. O próprio Friel confirma essa suposição e ainda acrescenta uma interessante ideia de uma relação entre os dois grandes escritores russos:

Na química, o termo metabiose denota uma maneira de subsistir segundo a qual um organismo depende do outro na

preparação de um contexto em que ele possa viver. A relação entre Turguêniev e Tchekhov foi ricamente metabiótica. *Um Mês no Campo* estava à frente de seu tempo e moveu-se vacilante através de um território desconhecido. Mas criou o ambiente necessário onde Tchekhov poderia florescer. E logo que Tchekhov alcançou toda a sua grandeza, logo que o drama tchekhoviano se estabeleceu confiantemente, o meio tornou-se propício para a recuperação, reavaliação e a completa compreensão da obra pioneira de Turguêniev. Assim, um deu vida ao outro. E um e outro mudaram o aspecto do drama europeu. (FRIEL, 1992a, 10–11)

O foco de Turguêniev na busca do eu desafiou Friel a interpretar aquele grupo isolado na casa de campo, em especial Natália, figura central para as personagens masculinas. Na peça contemporânea, de maneira semelhante ao original, distinguem-se os homens por serem mais sinceros, espontâneos, afetuosos e sensíveis do que ela. Basta citar a cena em que Arkadi, que mantém com Rakitin uma relação de respeito e até admiração, pergunta-lhe se ama sua mulher e ele francamente responde que sim. Pensando no direito à liberdade de Natália e do amigo, o marido sugere uma solução implícita, mas não presente no original:

Então, o que devemos fazer [...] devemos tentar – tentar – achar um meio de conviver juntos – nós três – da melhor maneira possível – com discrição – sem sofrer muito – o melhor que pudermos – como for possível – É isso que devemos fazer... (FRIEL, 1992a, 92)

Ao ser informado da decisão do amigo de ir embora imediatamente, Arkadi o abraça e diz: “Você é um homem muito, muito bom. Obrigado” (92).

Por outro lado, as relações de Michel/Rakitin com Aleksey/Beliaev são também baseadas na confiança e respeito mútuos.

Abrindo seu coração para que o jovem entenda como é sua convivência com Natália para que ele, talvez, se salve, ele diz no texto de 1855:

[...] todo amor, seja ele feliz ou infeliz, é uma verdadeira calamidade quando a gente se entrega todo a ele. Espera! O senhor vai saber como essas mãozinhas delicadas sabem arranhar e com que solicitude e carinho elas estraçalham seu coração. Espera! O senhor vai saber quanto ódio feroz se esconde sob o amor mais ardente [...] Espera! E o senhor vai saber o que é estar amarrado a uma saia, estar escravizado a ela e a vergonha e humilhação que essa escravidão nos faz sentir. (TURGUÊNIEV, 1990, 179)

Friel, como o autor russo, mostra que amar, nessas circunstâncias, é uma catástrofe:

Olha para mim. Um infinito processo de vergonha e tristeza e desespero quando você é desnudado – quando você se despe – de toda a aparência de dignidade e autoestima; quando você rasteja na esperança de uma eventual palavra ou de um sorriso dissimulado ou de um fortuito apertar de mão [...] Quando o amor o escraviza e você é possuído por uma mulher, então, pela primeira vez em sua vida você vai saber o que é sofrer de verdade. Sim, olhe para mim. (FRIEL, 1992a, 94)

Depois de tal confissão, o jovem tutor diz que sente muito que tenha sofrido tanto; perturbado, Michel, brincando, desmancha o cabelo de Aleksey e “espontaneamente, rapidamente, os dois homens se abraçam” (95).

A caracterização do médico segue a mesma tendência de representar os homens diferentes de Natália; o médico que se autointitula um charlatão e é responsável pela cínica proposta

de casamento de Vera com seu velho conhecido em recompensa por uma troica novinha em folha e três cavalos, fala a verdade quando a adolescente lhe pergunta sobre o futuro marido: “Ah, minha doce criança de olhos tristes, o que posso lhe dizer? Ele é velho; e gordo; e tolo; tão tolo que pensa que minhas piadas são engraçadas. E é bastante rico, sim” (99).

Aliás, da maneira como Chpigueliski é apresentado, surge a hipótese: será o médico um dos poucos a retirar suas máscaras? Insinuante, bajulador, servil e desonesto no início, revela-se sincero na proposta de casamento para Lisaveta:

Só porque eu vivo bancando o idiota na frente dos outros, só porque eu vivo contando piadas, e vivo cheio de cuidados com eles, a senhora acreditou que eu fosse realmente alegre [...] Como médico, não valho lá grande coisa. Estudei como pude [...] No que concerne ao meu caráter, devo preveni-la que na vida privada sou melancólico, taciturno, exigente e mal-humorado. (TURGUÊNIEV, 1990, 138–139)

Sensatamente, chegando à conclusão de que simpatizam um com o outro e já não são crianças, ele sugere que ela, não desprovida de defeitos e cansada da vida de dama de companhia, pense em sua proposta, pois diante de sua futura mulher ele não tem intenção de mentir nem de fingir (141). Ele e Lisaveta, e ainda Matvei e Kátia, representam pessoas menos confusas do que os protagonistas; em suas modestas ambições não românticas, tentam ter uma vida mais fácil de suportar.

O foco de interesse de Turguêniev e de Friel é, sem dúvida, Natália, caracterizada por seu comportamento, por aquilo que diz, por seus monólogos e, ainda mais, pelo que comentam as personagens a seu respeito. Se Turguêniev a apresenta enigmática, controversa e, às vezes, digna de pena, Friel a interpreta (ou julga?) de maneira bastante severa. Na fonte

rusa, alegando que Vera é uma adorável criança que poderia ser sua filha ou irmã mais velha, Natália está sempre abraçando ou beijando a menina. Friel mostra todo esse fingimento, mas explora mais intensamente seu lado cruel, egoísta e insensível. No entanto, ele preserva certo mistério sobre seus verdadeiros sentimentos quando substitui a longa história de dois amores contada pelo médico pela narrativa de Ana, que tenta confortar o filho revelando um segredo de família: seu marido, pai de Arkadi, ia a Moscou uma vez por mês para vender grãos e madeira ou comprar cavalos. E também para visitar uma senhora que ele amava. Todo mês, durante quinze anos, ele, que amava a esposa, nunca mencionara a outra, e a esposa nunca a mencionara porque “o amava muito, sem nada pedir” (FRIEL, 1992a, 90). O segredo pode minorar o sofrimento de Arkadi e de Rakitin, pois ambos amam Natália sem nada exigir. No entanto, Friel deixa claro que Natália não é digna de tanta devoção.

A inclusão de uma cena (ausente no original) sobre a frivolidade e insensibilidade da sedutora mulher é mais problemática devido ao tratamento exagerado; neste trecho, logo depois de saber que Michel vai deixá-la, diz a Aleksey: “Dê-me sua mão. Quero lhe contar o que estou planejando. Hoje à tarde vou visitar minha velha ama [...] e você vai me levar. E vamos fazer um piquenique às margens do –” (FRIEL, 1992a, 90).

Diante da reação de surpresa do jovem tutor, ela não se perturba, mas acrescenta que vão nadar e depois ficar na encantadora praia arenosa. É verdade que a própria Natália confia a Rakitin que maltrata a sogra e também Lisaveta e Schaaf e que é cruel para com seu marido. É importante, porém, ouvir a voz dessas personagens sobre ela. Ana sutilmente comenta que sua nora, sendo amada sem restrições, não acha que esse amor é suficiente e, “em vez deste amor ser satisfatório

e enriquecedor, torna-se outra forma de... asfixia. E assim, toda sua vida é infeliz e até turbulenta” (FRIEL, 1992a, 107). O médico, como já vimos, tem opinião pouco lisonjeira da “pombinha que arrulha”. E Vera, que admirava Natália, a descreve após o que considera a “armadilha” e “traição” como pessoa “que obtém ardilosamente, como num jogo, seus segredos mais íntimos para depois traí-la sem nenhuma vergonha” (81), e é “cheia de duplicidade” (98). A princípio seduzido pela fascinante mulher, o jovem tutor depois afirma que Natália foi para ele “como um rojão chinês – uma rápida, ofuscante chispa de fogo – e depois, mais nada” (100).

Todos esses pontos de vista não dão conta da personalidade de Natália, que escapa de clichês como “a mulher fatal”, tão comum na literatura do século XIX. Além disso, na visão de Turguêniev e de Friel, Aleksey Berdiaev, depois da conversa com Rakitin, representa a nova geração – mais livre, menos doentia, em busca de uma vida plena. Percebendo que seria o próximo joguete de Natália, numa atitude saudável, ele foge de sua sufocante paixão, recusa-se a fazer o jogo do gato e do rato. E está aí um dos aspectos que Friel valorizou em sua reescritura. Mas será a peça de 1992 uma transposição transformadora da obra de Turguêniev?

Embora Friel tenha introduzido alterações na linguagem e nos diálogos, e feito acréscimos ou substituições, ou suprimido algumas cenas em sua peça, são semelhantes os enredos, as alusões à vida do autor russo, as imagens, o toque de humor e a caracterização das personagens. Pode-se, portanto, dizer que na apropriação irlandesa a fidelidade a Turguêniev foi sua característica predominante. Tanto isso é verdade que Friel explica em seu Prefácio que, de uma tradução do texto de Turguêniev, “compus esta versão bastante livre. Em alguns trechos pode não ser reverente em relação ao original, mas em nenhum lugar, espero, é infiel ao espírito da obra” (FRIEL, 1992a, 8).

O Poder das Trevas, peça de Tolstói, reescrita por John McGahern

Baseado em acontecimentos da vida real que constam de um processo de 1880 contra um camponês de Tula, Tolstói criou uma obra dramática muito controversa – a censura liberou *O Poder das Trevas* para publicação em 1887, mas não autorizou sua produção no palco. Entretanto, em 1888, a peça foi representada no Théâtre Libre de Paris. Sobre esse evento, visto por August Strindberg, ele comentou, no ensaio “On Modern Drama and Modern Theatre”, que a dolorosa peça de Tolstói “não conseguiu reter o interesse do público” (STRINDBERG, 1996, 85). Do real para a literatura, o enredo descreve a vida de uma família na fazenda do ambicioso Piotre, que trabalhou toda sua vida para sair da pobreza e enriquecer. Casado pela segunda vez com Anícia, bem mais jovem, tem uma filha de dezesseis anos, Akulina, que vive em conflito com Anícia por causa de Nikita, jovem pobre que trabalha para Piotre. Como Anícia não consegue viver sem ele, aceita os conselhos de Matriona e, depois de hesitação e medo, envenena o marido, rouba todo seu dinheiro e se casa com Nikita. Todavia, revoltada com as relações do padrasto com Akulina, planeja casá-la mesmo sabendo que está prestes a dar à luz. O clímax do enredo é a morte do bebê, logo depois do parto. Mãe e esposa obrigam Nikita a cavar um buraco na adega para que a criança seja enterrada. Como se vê, predominam a violência doméstica, o adultério e assassinato e, murmura-se, o incesto. Mas o pior são

as terríveis cenas do infanticídio, contado nos mínimos detalhes e que provavelmente são a causa do despertar da consciência moral de Nikita no fim do quinto ato.

Semelhantemente a Tolstói, o sucesso e a fama internacional de John McGahern (1934–2006) se devem principalmente aos seis romances e quatro coleções de contos que escreveu. A propósito, Christopher Murray, após seu exame de uma coletânea que contém a obra dramática de McGahern para o rádio, TV e teatro, observou: “não se pensa em McGahern como autor dramático, pois é muito mais famoso pelos romances” (MURRAY, 2018, 399). Murray constata, ainda, que “foi o rádio que despertou [seu] interesse pelo teatro” (400). Na introdução à peça de 1991, McGahern relata seus esforços para entender e reescrever *O Poder das Trevas*; ainda que a ficção de Tolstói fizesse parte de sua formação, ignorava que ele havia escrito para o teatro (MCGAHERN, 1991, vii), e se perguntava quais as razões para levar aquela peça para o rádio. Conforme o autor, “ela poderia ser naturalmente traduzida para a linguagem rural irlandesa, [mas] no idioma britânico o texto poderia parecer meramente esquisito ou antiquado ou até ridículo” (vii). Quando a produção da BBC foi bem recebida, McGahern ofereceu o script para o Abbey Theatre, que não o aceitou.

Desde 1972, enquanto produzia sua própria obra, sentia que “elementos de *O Poder das Trevas*” teimavam em ali aparecer, forçando-o a refletir sobre seu envolvimento com Tolstói (vii). Compreendeu, por exemplo, que a linguagem usada na adaptação para o rádio era “idiomática e pitoresca demais, e deixava escapar o que se encontrava no coração da peça” (vii). Ao ponderar sobre os paralelos entre a obra de 1887 com o cenário de seu país, descobriu que “o coração da peça era estranhamente parecido com o clima moral em que cresci. O antigo pavor da fome se confunde com o terror da condenação

às penas eternas” (viii). McGahern também notou semelhanças entre os dois países, Rússia e Irlanda, na poderosa presença da religião, na ausência de um sistema de classes e na questão da sexualidade. Como resultado de tantas reflexões, McGahern tentou várias abordagens à peça, mas foi aconselhado a “abandonar a moldura de Tolstói [...] a considerá-la uma nova obra” (viii). E, somente depois de terminar seu romance *Amongst Women* (1990), conta ele: “voltei [à peça] pela última vez, como se fosse uma nova obra, o que era e não era” (viii).

A fim de entender tal afirmação, cabe comparar a fonte com a transposição para “a fala irlandesa”. Nesse sentido, nota-se facilmente a afinidade entre um autor e outro na maneira de ver o mundo: tanto as obras de Tolstói como as de McGahern foram consideradas “sombrias”. Assim, na coletânea *Great Russian Plays*, organizada por Norris Houghton, ele comenta que “as expectativas de humanismo [da peça] são tão angustiantes, suas personagens tão infames, seu naturalismo tão inflexível que o público de teatro, que quer ‘distração’, rejeita um espetáculo sórdido, tão sombrio” (HOUGHTON, 1960, 13). A mesma palavra é usada para definir a ficção de McGahern: em dois ensaios sobre o romancista, John Cronin, apesar da admiração por sua obra, critica “a sombria natureza da visão do autor [...] as sombrias condições de seu universo ficcional” (CRONIN, 1969, 427), e acrescenta que, para McGahern, “é impossível ter uma visão otimista do universo” (430). Cronin passa a sugerir como o escritor deveria ser – o que não é função do crítico, suponho: “ele precisa amadurecer na direção de uma visão cômica se pretende crescer e sobreviver” (432). Em ensaio posterior, Cronin volta ao mesmo ponto, referindo-se à obra de McGahern como “o evangelho da tristeza” (CRONIN, 1988, 203).

No que consiste a visão sombria de Tolstói e McGahern? Acredito que a resposta esteja nos assuntos que os preocuparam,

como a violência doméstica, a crueldade e a consciência da morte, da qual nenhum ser humano pode escapar. O escritor russo, conforme lembra Paulo Rónai, teria escrito à Condessa Aleksandra Tolstói, sua tia: “nenhum homem que tem a infância atrás de si deveria esquecer-se da morte por só um minuto, tanto mais quanto a sua espera constante não envenena a vida, mas lhe empresta firmeza e clareza” (RÓNAI, 1963, xiii). Tal obsessão com o fim de nossos dias faz de Tolstói “um especialista da morte em literatura” (RÓNAI, 1963, xv); para reforçar a ideia, o crítico menciona a curiosa coletânea intitulada *A Morte*, organizada por Halperin (o tradutor de *Ivan Ilitch* para o francês), com cenas de agonia extraídas da ficção de Tolstói. Quando nos lembramos dos suicídios de Ana Karênina ou de Evguêni, protagonista de *O Diabo*, ou do fim das personagens principais de “Three Deaths”, ou de “How Much Land Does a Man Need”, somos levados a concordar com Rónai e outros críticos. Não resta dúvida, porém, sobre qual é a mais impressionante representação daquela que todos temem: *A Morte de Iván Ilitch* – novela cujo início é a notícia de sua morte e a irônica descrição do comportamento dos parentes e amigos, dos preparativos para o enterro e da realização do ofício religioso. Em seguida, voltamos no tempo e toda a vida de Iván se desenrola até o momento trágico: sua formação, o casamento e nascimento dos filhos, o progresso na carreira, o novo apartamento cuja decoração lhe dá imenso prazer porque descobre, e compra por bom preço, objetos antigos como o relógio, muitas vezes mencionado, que marca o fluir inexorável do tempo. Sua verdadeira alegria são os jogos de “whist” com os amigos. Porém, de vago mal-estar veio a dor e o medo. Aos poucos, a doença consome seus dias e noites; sozinho, revoltado, sente raiva da mulher e filhos e dos amigos, porque sua falsa bondade o irrita. Compara a vida e a morte:

Antes eu tinha a luz pela frente, agora tenho as trevas. Eu estava aqui; agora, para onde vou? Para onde? [...] Deixarei de existir, mas que haverá depois? Não haverá nada. [...] Não é possível que todos estejam sempre destinados a conhecer este terror atroz! (TOLSTÓI, 1963, 54)

Nos momentos de desespero, ele contempla a sala que havia mobiliado e os objetos queridos, ou o álbum de retratos que organiza com fotografias em cantoneiras de cobre. Tudo aquilo amenizava seu sofrimento “porque não estava pensando *nela*, não *a* estava vendo. [Mas] de súbito ele *a* vê e então não mais pode esquecer-*la* e distingue-*a* nitidamente a espí-lo por sobre as flores” (60). Nessa agonia, as perguntas inevitáveis o assaltam: “Nenhuma explicação! Os sofrimentos, a morte... Por quê?” (85). Ao final, alguém diz: “Acabou-se. Ele ouviu as palavras. ‘Acabou-se a morte’, – disse de si para si – ‘Ela não existe mais’. Aspirou profundamente o ar, não completou a respiração, esticou o corpo e morreu” (94).

A história de Iván Ilitch nos recorda *Everyman*, famosa moralidade medieval, a mais importante obra do gênero; seu título completo é *The Summoning of Everyman*, em que a palavra “convocação” assusta. Naquela peça, um homem, no meio de uma vida de prazeres, é chamado pela Morte a empreender sua última viagem. Implora-lhe mais tempo para ordenar suas contas; oferece-lhe riquezas... em vão. Só consegue permissão para tentar convencer alguém a lhe fazer companhia na viagem – mulher, filhos, amigos e servos – todos se recusam a acompanhá-lo por um motivo ou outro. Ao recorrer aos seus Bens, eles o advertem sobre a vaidade de acumular coisas e, ademais, dizem: “se nos tivésseis amado com moderação e dado parte de nós aos pobres, agora não estaríeis sofrendo assim, nem sentindo tanta tristeza e ansiedade” (MUTRAN; STEVENS, 1988, 61).

Teria Tolstói buscado inspiração na história medieval? Sabe-se que ele usou a tradição para escrever “Folk Tales Retold”, cujo título deixa clara a ideia de “re-contar”. Ele também adaptou contos franceses como “Too Dear”, de Maupassant, narrativa cheia de humor e ironia; sobre tais adaptações, Aylmer Maude, em seu prefácio a *Twenty-Three Tales by Leo Tolstoy*, afirma que “não são meramente traduções porque Tolstói, de certa maneira [...] as modificou e as fez suas” (MAUDE, 1942, vi). O interesse de Tolstói pelo diálogo com a tradição aparece em seu ensaio “O que é a Arte?”, onde reflete, entre outras questões, sobre o “empréstimo que consiste em tomar emprestado às obras de arte do passado seja um tema completo, seja somente um conjunto de elementos poéticos consagrados, e em usá-los de maneira que, com certas adaptações, eles pareçam novos” (TOLSTÓI, 1991, 171). Tolstói exemplifica: “É assim que, em nosso meio, as lendas, as sagas, as velhas estórias de todo o tipo são consideradas como temas poéticos” (172). Além dessas fontes, acrescenta ele, “os empréstimos podem vir do mundo grego, antigo, cristão ou mitológico” (172). Dessa maneira, tanto *Everyman* quanto *A Morte de Iván Ilitch*, ao mostrar a única certeza da vida humana, como os gregos já haviam feito, livram-se de tempos e espaços específicos para adquirir características universais. A universalidade de *A Morte* foi apontada por críticos como Paulo Rónai (1963, xvii):

No fundo desse enredo quase inexistente algo que concerne ao autor e a todos nós [...] a despeito da forte cor local, o óbito do desinteressante magistrado transcende a Rússia do século XIX e transforma-se num drama patético de todos os meios e de todas as épocas.

A frequência da presença da morte na obra de McGahern realça sua afinidade com a cosmovisão de Tolstói. Em sua

autobiografia de 2006, *All Will Be Well*, o menino de nove anos segue, impotente, o sofrimento da mãe com doença terminal, e compartilha sua agonia até seus últimos instantes, aos 42 anos; sua infância e adolescência na zona rural de Leitrim, Irlanda, são sombrias devido ao comportamento do pai e à morte da mãe. Em suas memórias, ele reflete: “Chegamos da escuridão para a luz e crescemos na luz até que a morte nos leva de volta à escuridão original. Aqueles primeiros anos da vida são parcialmente escuros porque não temos forças ou compreensão e estamos desamparados perante o mundo” (MCGAHERN, 2006, 40). Mas, continua ele, percebemos “que cada dia nos aproxima mais da hora inevitável, quando tudo será escuridão novamente” (40). Entretanto, as reflexões chegam à certeza de que tudo é preferível à morte, com a alusão à *Odisseia* de Homero (125):

A verdade que o fantasma de Aquiles revelou para Odisseu no Hades adquire uma nova pungência: ‘Não me fale da morte de maneira suavizante, Ó glorioso Odisseu. Eu preferiria, se pudesse viver na terra, ser o escravo de um homem sem vintém a ser o senhor de todos os mortos’.

McGahern também apresenta afinidade com Tolstói na atenção dedicada à tradição, como se pode ver no conto “The Beginning of an Idea”, onde ele narra a história de uma jovem tradutora e escritora que deseja conceber um livro a partir de duas sentenças que ela lembra constantemente (e que aparecem em itálico): “*A palavra Ostras estava escrita com giz no vagão que carregou o corpo de Tchekhov para ser enterrado em Moscou. O caixão viajou no vagão de ostras devido ao calor intenso do início de julho*” (MCGAHERN, 1988, 11).

A obsessão com esse fato é recorrente e deverá ser o ponto de partida para o livro a ser escrito. Para tanto, a jovem se isola na Espanha, levando a obra completa de Tchekhov. Após traduzir

A Gaivota, ler toda a obra e examinar suas notas sobre “Ostras”, conto de Tchekhov, só consegue lembrar as duas sentenças que a perturbam e raciocina:

Tinha o final, o caixão do famoso escritor a ser enterrado em Moscou naquele dia quente de julho; e um começo, o menino de oito anos mastigando as conchas de ostras no restaurante enquanto seu pai, lá fora no meio da chuva, vestido com um leve casaco, sentia fome: o que ela precisava fazer era imaginar a vida no meio. (MCGAHERN, 1988, 24)

As semelhanças entre os dois escritores facilitam a abordagem de seus textos, o original e o que resultou da transposição para os dias de hoje. A peça de 1991 se baseia na fonte russa para discutir as relações entre homens e mulheres e as manifestações de extrema violência não tão incomuns como se poderia pensar, como lembra McGahern. Recorreu, então, o autor irlandês à peça de 1887 para falar de questões que preocuparam e ainda preocupam. Na transposição para a época contemporânea, ele reduziu o número de personagens e atribuiu-lhes nomes irlandeses: Peter King, Eileen, sua segunda esposa, Maggie, a filha do primeiro casamento, os trabalhadores da fazenda, o velho ex-soldado, Paddy, Paul, o jovem namorador e seus pais, Oliver e Baby. De todos esses, apenas Baby não perde a batalha entre o Bem e o Mal, porque, astuta, melíflua e maldosa, é a encarnação do demônio (alusão ao título *O Poder das Trevas*), como pensam Paddy, Oliver e Paul. Em relação às outras personagens, McGahern tenta mostrar, como o faz Tolstói, que elas podem passar da insensibilidade e crueldade para a consciência moral (como Nikita) ou, inversamente, da fraqueza e hesitação para a completa aceitação do mal (como Anícia).

O enredo, seguido fielmente, contém alguns desvios significativos – às longas cenas da morte do bebê no original segue-se uma cena breve e cheia de ambiguidade. Desse modo, na peça de 1887, quando as mulheres pedem a Nikita para enterrar o bebê, ele pergunta, horrorizado, se ele está vivo; Matriona responde: “Naturalmente [...] Desce à adega. Cava um buraco num cantinho. O chão está mole. Depois o igualarás, a mãezinha terra não o contará a ninguém.” (TOLSTÓI, 2004, 58). Quando ele ameaça ir embora, é Anícia que grita que “tem de estrangular seu rebento”. As dúvidas de Nikita são justificadas porque sabe que a mãe e Anícia mentem o tempo todo. Matriona ordena que Anícia o batize com uma cruz, mas ela se queixa que será difícil arrancá-lo dos braços de Akulina. Finalmente, quando ela atira a criança para Nikita e ele a apanha no ar e grita: “Está vivo! Mãezinha, moveu-se, está vivo!” (59), Anícia ordena: “Estrangula-o o quanto antes, assim deixará de viver. É obra tua, acaba com ele” (60). E diz a Matriona: “Pôs uma tábua e sentou-se em cima. Deve ter acabado” (60). Tremendo dos pés à cabeça, Nikita sai da adega, apavorado: “Continua vivo! Não posso! Continua vivo! [...] Que fizeram comigo? Como chorava!... Como estalou debaixo de mim! [...] Como estalaram seus ossinhos sob meu peso” (60). Cabe a Matriona, a essa altura, descer à adega “para arranjar tudo” (61).

A brevidade e o modo ambíguo com que McGahern relata a morte da criança – as mulheres alegam que Maggie teve um aborto – talvez tenha a função de evitar os detalhes e a crueza do original. Assim, em pouco mais de uma página, lemos:

Eileen – Você e Maggie se divertiram. Agora você tem de se livrar do divertimento [...] Sua mãe logo estará aqui com o pacote.

Baby – Leve-o depressa.

Paul – Está vivo.

Baby – Como poderia estar vivo depois da maneira em que veio ao mundo? (MCGAHERN, 1991, 41)

Quando Paul se recusa a enterrar o bebê, Baby se oferece para fazê-lo, e assim termina a cena.

O assassinato de crianças tem sido representado em várias literaturas – em *Medeia*, tragédia de Eurípidés; numa balada medieval, “Fine Flowers in the Valley”, ou no conto moderno, “The Playhouse in the Waste”, de George Moore, analisado na primeira parte deste volume. Mas esses fatos acontecem hoje? McGahern nos dá a resposta na Introdução, quando afirma que sua peça não se refere a “uma época remota e sombria”, mas às descobertas do “Kerry Baby Tribunal”, em 1985 (MCGAHERN, 1991, vii), a partir do qual muitas outras revelações vieram à tona sobre a morte de bebês em prisões, maternidades ou nas “Magdalene Laundries”. Dessas circunstâncias terríveis resultaram contos, romances e filmes, além de vários estudos e trabalhos científicos, como o recente “A Most Diabolical Deed’: Infanticide and Irish Society” (2016), de Elaine Farrell, que denuncia milhares de mortes de recém-nascidos na Irlanda no período de 1850–1900. O livro se baseia no “rumor de 100 línguas da comunidade”, mas principalmente em documentos oficiais, registros de prisões e de julgamentos, artigos em jornais, em diários e cartas. O “Kerry Babies Case”, citado por McGahern, tornou-se, de acordo com Farrell, “o foco de atenção da mídia e de historiadores locais [...] trazendo detalhes particulares, muitas vezes incomuns” e, na opinião da autora, o infanticídio na segunda metade do século XIX é “um aspecto de nossa história que não pode ser ignorado” (FARRELL, 2016, 3).

Outra mudança a ser registrada na transposição de *O Poder das Trevas* por McGahern diz respeito à construção da

personagem Akulina/Maggie, que tem dezesseis anos no texto fonte, é surda e algo simplória; seu envolvimento com Nikita e conseqüente gravidez demonstra a insensibilidade do rapaz. Maggie tem vinte anos, é inteligente e sabe que o comportamento de Paul para com as mulheres é desprezível. Segundo a rubrica de McGahern, “ele é uma potente mistura de beleza masculina, egoísmo sexual, fraqueza e vaidade”. As razões da mudança na caracterização da desafortunada jovem podem ser diversas: desejaria o autor eliminar o elemento melodramático? Ou queria mostrar que Paul não era tão culpado, pois Maggie reage às suas investidas sexuais em tom de brincadeira, parecendo se divertir muito? Suponho que uma das causas, não explícita, tenha a ver com o desejo do escritor de mostrar uma jovem contemporânea, que sabe bem o que quer e não é como a desamparada personagem de Tolstói. As outras caracterizações são fiéis ao original; Paddy, por exemplo, um velho ex-soldado que trabalha na fazenda e está enfrentando uma batalha contra o alcoolismo (outro paralelo entre Irlanda e Rússia), gradualmente assume a “voz moral” da peça.

Além dos desvios mencionados, a longa cena do quinto ato, que termina com a prisão de Nikita, é encurtada por McGahern, que omite os comentários, exclamações e ameaças de Baby, Eileen, Maggie, Oliver e da polícia. A confissão de Paul é breve e ele vai embora com o pai aos gritos de “agarrem-no”, “terrível” e “Deus o perdoará” (MCGAHERN, 1991, 52). Cabe a Paddy concluir: “Paul, você é um pobre tolo [...] só se pode morrer uma vez. Você experimentará uma morte insignificante [...] e então estará ao lado de reis e seus conselheiros” (52).

No decorrer do cotejo entre o clássico russo e sua transposição para nossos dias, a afirmação de McGahern sobre o resultado do processo intertextual – “como se fosse uma nova obra, o que era e não era” (1991, viii) –, e diante da análise dos dois

textos, eu diria que não é uma nova obra, mas uma aculturação da peça de Tolstói. Todos os “ajustes” realizados não fazem a peça de 1991 ser nova. Cabe aqui lembrar a definição de Heinz Kosok: “o processo de aculturação pode ser principalmente baseado em aculturação linguística, geográfica, histórica ou social” (KOSOK, 2004, 49). É o que faz McGahern: o enredo acontece na Irlanda rural através da linguagem típica dessa região e às vezes são inseridas palavras do idioma irlandês no diálogo. Ademais, ele dá nomes irlandeses às personagens – tais mudanças colocam a peça de Tolstói no nosso tempo e espaço. Apesar do valor literário do fazer dramático de McGahern, sua adaptação, em síntese, apenas nos ajuda a compreender e refletir sobre questões que não podem ser deixadas de lado; é também uma homenagem a Tolstói ao colocá-lo, mais de cem anos após sua publicação na Rússia, no palco irlandês.

Os Fios e o Novelo: As Quatro Grandes Peças de Tchekhov

Friel interessou-se por Tchekhov ao reescrever *As Três Irmãs*, em 1981; alguns anos depois, em 1998, foi a vez de *Tio Vânia*; em 2001, sua escolha por reescrever *O Urso*, peça humorística, surpreendeu a crítica porque sua obra criativa não mostra inclinação para o gênero. Em 2001, Friel acrescentou à sua lista a peça *The Yalta Game*, baseada no conto “A Dama do Cachorrinho”, já examinada na primeira parte deste livro. *The Bear*, *The Yalta Game* e *Afterplay* foram publicadas em volume único em 2002.

Segundo minha proposta de examinar as transposições de peças russas por dramaturgos irlandeses a partir da data de publicação dos originais, *Tio Vânia*, de 1897, deveria vir logo depois de *A Gaivota* (1896). No entanto, antes de iniciar a discussão de *Tio Vânia*, é necessário voltar no tempo, para bem antes das quatro grandes peças de Tchekhov a fim de perguntar por que Friel teria transposto *O Urso* (1888) em 2001. Embora a peça humorística tenha alcançado grande sucesso popular, Tchekhov a ela se referia com displicência ou embaraço. Em carta de 1888 a Suvórin, ele comenta: “A segunda edição de *O Urso* está sendo impressa [...] quando eu me esgotar, posso escrever uma centena delas por ano. Temas para *vaudevilles* jorram de mim como o petróleo do subsolo de Baku” (ANGELIDES, 1995, 120).

A resposta para a pergunta sobre a razão da opção de Friel por um *vaudeville* pode ser encontrada em sua nota para *O Urso*, na qual o autor nos informa que Tchekhov tinha 28 anos quando concebeu um “gracejo”, um “chiste” ou um *vaudeville*. Como peça de juventude, comenta Friel, é “atrevida e experimental, enfadonha e imatura, tecnicamente derivativa, mas já emitindo sinais daquela voz tchekhoviana inconfundível” (FRIEL, 2002, 37). Como Friel se refere ao *vaudeville* como uma categoria dramática que não existe mais, por que teria ele pensado em divulgá-la no teatro contemporâneo? Para ele, esse tipo de *vaudeville/sketch* “tem a mera ambição de prender nossa atenção brevemente, nos divertir e nos fazer rir das pessoas cujo comportamento afetado mal disfarça seus terrores e esperanças confusas” (37). Tais características já não seriam suficientes para fazer de *O Urso* obra bem-sucedida tanto no fim do século XIX quanto no início do XXI? Ainda mais que atualmente existe forte tendência na literatura e no cinema a representar acontecimentos trágicos e violentos, tais como os conflitos na Irlanda do Norte, por meio do humor e do absurdo.

O valor literário de *O Urso* é averiguado no ensaio “Bernard Shaw’s Dialogue with Chekhov”, de Anna Obraztsova (1993, 46):

Levando em conta as diferenças, Shaw e Tchekhov foram os dois dramaturgos europeus da virada do século que mais desenvolveram o senso de humor. Alguns dramaturgos contemporâneos careciam completamente de humor; em outros, ele era parcamente desenvolvido. Todavia, Shaw, o satirista, é impensável sem suas farsas de um ato e “extravaganzas”; e as peças longas de Tchekhov surgiram dos *vaudevilles* e de “chistes” de um ato que ele escreveu na juventude.

As peças de um ato produzidas no período que vai do fim de 1880 ao início de 1890 são avaliadas por Arlete Cavaliere em seu livro *Teatro Russo: Percurso para um estudo da paródia e do grotesco* (2009, 181):

O estudo mais atento de seus primeiros textos teatrais evidencia experimentação da linguagem teatral do humor e do riso não apenas pelo enfoque crítico e irônico com relação à realidade social focalizada em seus textos, mas sobretudo pela paródia a estilos, formas e gêneros da tradição literária teatral.

A citação acima torna-se muito significativa ao lado de outra observação de Cavaliere: “a comicidade tchekhoviana não constitui, assim, apenas uma etapa de sua criação, mas a dimensão estrutural de toda a sua obra” (2009, 187).

Em *O Urso*, peça de um ato, a jovem proprietária de terras guarda luto profundo pelo marido que morreu há um ano; jurou, então, enclausurar-se em sua própria casa em respeito à sua memória. Luka, o velho criado, preocupa-se com sua saúde e bem estar, aconselhando-a:

Isto não está certo, madame. A senhora está se acabando! A criada e a cozinheira estão colhendo frutos silvestres no campo; tudo o que respira está contente da vida; até o gato sabe ser feliz [...] e a senhora enfurnada dentro desta casa, como se estivesse num convento. (TCHEKHOV, [20--], não paginado)

Aos conselhos de Luka, a Senhora Popov reitera: “E nunca sairei daqui. Por que deveria? Minha vida acabou. Ele jaz em seu túmulo e eu entre estas quatro paredes. Ambos mortos”.

Está, pois, estabelecida a atmosfera romântica/decadente de alguns melodramas do fim do século XIX. E, de repente,

entra intempestivamente na casa (e na vida da viuvinha) o proprietário de terras, Smirnov, camponês rústico e agressivo que insiste em receber o dinheiro que lhe é devido para poder saldar suas dívidas. Sua entrada abrupta interrompe o diálogo da jovem com o retrato do marido: “Você verá, Nikolai, como sou capaz de amar e perdoar! Meu amor morrerá somente quando meu pobre coração parar de bater [...]. Continuo sendo uma esposa fiel e bondosa. Enclausurei-me aqui e permanecerei fiel até a morte [...]”.

O conflito que se inicia entre duas pessoas tão diferentes é terrível e engraçado; não chegando a nenhum acordo sobre a dívida, Smirnov decide se instalar na sala, até receber o que lhe é devido. A dona da casa lhe pede para não gritar, pois não estão em um estábulo, que não seja mal educado, que não se dirija a uma dama de forma tão grosseira. E o embate continua... cerrando os punhos e batendo os pés, ela grita: “O senhor é um grosseiro! Um brutamontes! Um urso ensandecido!”. Ele conseguira, afinal, fazer desaparecer a compostura da bela dama. E a desafia para um duelo – tendo sido insultado, ela não pode ficar impune. A cena do duelo é a mais engraçada. Depois de buscar as pistolas do marido, ela lhe pede que a ensine a atirar. Ele pensa: “Isso sim é que é mulher de verdade. Sem fricotes ou chiliques... é puro fogo, pólvora e explosão!”. O velho criado, quase desfalecendo, suplica de joelhos para que ele vá embora. Todavia, durante a “aula” sobre pistolas, ele admira seus olhos, sua beleza e desiste do duelo. Ao sair, diz por que o faz: “Gosto da senhora! Compreende? Eu... eu estou quase apaixonado”. Seguem-se cenas hilariantes em que a viuvinha fiel quer e não quer que ele vá embora. Quando chegam o criado, com um machado; o jardineiro, com um rastelo; o cocheiro, com um forcado, e serviçais carregando estacas, eles testemunham “um longo beijo”. Luka, contente, exclama: “Deus seja louvado!”.

Não há dúvida de que *O Urso* nos diverte e também prenuncia características que apareceriam nas peças de fôlego posteriores, principalmente o humor e a ironia. Friel enxergou o valor de *O Urso* e de toda a obra de Tchekhov: “é uma das primeiras peças do homem que deu nova forma ao teatro do século XX” (2002, 37).

A Gaivota Irlandesa

As impressões de Górkí sobre os contos e peças de Tchekhov, em suas cartas e artigos, podem guiar nossa percepção de sua obra. Em artigo de 30 de janeiro de 1900, ele define as personagens do grande dramaturgo como “pessoas que deixaram a vida escapar”,

[são] vidas isoladas como fios, e todos juntos formando um enorme novelo terrivelmente emaranhado. Este novelo se agita em algum lugar no espaço e estremece todo pela força das ambições e paixões contraditórias. O mesmo fiozinho é levado para diversos lados. (ANGELIDES, 1979, 132–133)

Ainda que não esteja se referindo especificamente à peça *A Gaivota*, a imagem pode ser aplicada a essa ou mesmo às três outras peças que Tchekhov escreveu: os fios de cada uma delas se aproximam e se entrelaçam (num movimento notado pela crítica) e demarcam o progresso da grande obra dramática desde 1896, com *A Gaivota*, até a última peça, *O Jardim das Cerejeiras*, de 1904. Em seu livro *The Chekhov Play: A New Interpretation*, Harvey Pitcher sugere que aquela peça foi um terreno de experimentação para as outras escritas depois. A fim de comprovar sua hipótese, Pitcher discute as peças anteriores *Ivanov* e *O Demônio da Floresta*, para então demonstrar que *A Gaivota* contém elementos que parecem vir do drama tradicional, mas inclui aspectos experimentais (PITCHER, 1985, 36).

Do mesmo modo, Vladimir Kataev assinala que, depois das primeiras peças, Tchekhov “deu sequência ao desenvolvimento de uma nova linguagem dramática” (KATAEV, 2002, 172). As considerações de Pitcher e Kataev justificam o motivo pelo qual as transposições irlandesas a serem discutidas são abordadas pela data de publicação da fonte: começar nosso estudo com *A Gaivota* favorece a compreensão do desenvolvimento técnico das quatro peças, ainda que seja de interesse saber, como informa Nicholas Grene (2012, 140), que “Tchekhov, constrangidamente irlandês”, só chegou ao palco em apropriações irlandesas em abril de 1981, na adaptação de *A Gaivota*, por Thomas Kilroy, e de *As Três Irmãs*, em setembro do mesmo ano, por Brian Friel.

Desde sua primeira representação em 1896, a obra surpreendeu pela falta de ação. No entanto, Stanislávski, como ator que representou Trigorin na segunda apresentação de *A Gaivota*, em 1898, rebate a crítica:

Seus peças são muito ativas, mas essa atividade não está na forma externa mas em sua evolução interior. Na própria inatividade das criaturas por ele criadas reside a complexa ação interna. Tchekhov demonstrou melhor do que ninguém que a ação cênica deve ser entendida do sentido interno e que só neste, livre de qualquer pseudo-representação cênica, pode-se construir e fundamentar a obra dramática no teatro. (STANISLÁVSKI, 1989, 302)

Ainda discutindo ação interna e externa, Stanislávski esclarece:

Enquanto a ação externa no palco distrai, diverte ou incita os nervos, a ação interna contagia, abrange a nossa alma e toma conta dela. É claro que melhor ainda acontece quando as duas ações, a interna e a externa, estão presentes na obra de forma intimamente ligada. (302)

Na descrição da vida externa, o ator e crítico elogia a maneira como Tchekhov explora objetos, som e luz no palco:

O lusco-fusco, o nascer e o pôr do sol, a tempestade, a chuva, os primeiros acordes matinais dos pássaros, o tropel dos cavalos pela ponte e o ruído da carruagem que se afasta, o badalar dos relógios, o cri-cri do grilo e o badalar dos sinos são necessários não para produzir um efeito cênico externo, mas para revelar a vida do espírito humano. Como separar a nós e tudo que aconteceu dentro de nós dos mundos da luz, do som e dos objetos, entre os quais vivemos e dos quais tão intensamente depende a psicologia humana? (304)

A Gaivota inicia-se no parque da propriedade de Sórin, irmão de Arkádina, tio de Trepliov, rapaz de vinte e cinco anos. Enquanto o sol se põe, ouvem-se marteladas e conversas dos trabalhadores que estão montando um tablado onde será apresentada uma peça de Trepliov para a família e amigos. O recurso de uma peça dentro de outra peça – alusão a Hamlet ensaiando os atores – determinará uma das preocupações centrais de *A Gaivota*: a natureza da arte e do artista e as diferenças entre o teatro tradicional e o novo teatro que o jovem pretende mostrar naquela noite, com a participação da linda jovem Nina, por quem Trepliov está apaixonado. Chegam o administrador da fazenda, sua esposa Polina e a filha Macha, o pobre professor e o médico. A entrada triunfal de Arkádina, famosa atriz, e de seu companheiro, conhecido escritor, provoca comentários sobre literatura e teatro. Mãe e filho, ao se encontrarem, recitam um diálogo entre Gertrud e Hamlet, mas o que falam é bem a propósito, devido à hostilidade que existe entre eles. Ao som de um clarim, Trepliov, no palco, anuncia o início do espetáculo: “Ó, veneráveis sombras antigas, que nas horas noturnas pairam sobre este lago, façam-nos dormir e sonhar com aquilo que há

de acontecer daqui a duzentos mil anos” (TCHEKHOV, 2004a, 20). Sua fala é recebida com comentários sarcásticos, mas “a cortina se levanta, surge a vista do lago, e a lua, logo acima do horizonte, reflete-se na água; sobre uma pedra grande, está sentada Nina, toda de branco” (20). Para compreender a sensação de estranhamento ou as exaltadas manifestações da plateia, faz-se necessário citar extensamente (20–21):

Homens, leões, águias e perdizes, cervos de grandes chifres; gansos, aranhas, peixes silenciosos que habitavam as águas, estrelas do mar e criaturas que os olhos não eram capazes de ver – em suma, todas as vidas, todas as vidas, todas as vidas, depois de concluírem seu triste ciclo se extinguíram... há muitos milhares de anos não existe uma única criatura viva sobre a terra e esta pobre lua acende sua lanterna em vão [...] Frio, frio, frio. Deserto, deserto, deserto. Horror, horror, horror.

Uma longa pausa, e Nina continua: “Os corpos dos seres vivos se desfizeram em pó e a matéria eterna os transformou em pedra, água, nuvens, e as almas de todos os seres vivos fundiram-se numa só”. Não se contendo, Arkádina manifesta seu desagrado; os outros, indiferentes, conversam sem parar, provocando a ira do autor, que interrompe a representação e manda baixar a cortina.

Após esse início, todos se esforçam por fingir que a vida continua igual; à medida em que se desenrola a peça, as personagens falam sobre seus pensamentos e sonhos, mas os conflitos nunca se resolvem. Polina, mulher do administrador, sempre amou o médico; Macha sente imenso amor por Trepliov, apaixonado por Nina, que se envolve com Trigórin, amante de Arkádina; o pobre professor quer se casar com Macha, mas não é correspondido... Todas as personagens estão insatisfeitas e infelizes. Sórin, por exemplo, confessa várias vezes sua tristeza,

mas sempre rindo ou sorrindo. Diz ele a Dorn que trabalhou vinte e oito anos numa repartição de Justiça e, no final das contas, sente que não viveu: “ainda não experimentei coisa alguma, sinto uma enorme vontade de viver” (TCHEKHOV, 2004a, 38). Assim, mesmo em tom de brincadeira, ele sugere o tema para uma história cujo título poderia ser “O Homem que Queria”:

Nos bons tempos, quando era moço, eu queria ser escritor, e não fui; queria falar bonito, e falava pessimamente (zombando de si mesmo) [...] Queria casar, e não casei; queria muito viver na cidade, e fui acabar minha vida no campo, e assim por diante. (80)

Conforme observou Kataev (2002, 173), os momentos de revelação como esse indicam que, ao contrário das primeiras peças, que tinham uma personagem central, Tchekhov tentou usar a estrutura que havia planejado para seus contos por meio da qual o conflito é igualmente distribuído. Para o crítico, o “envolvimento geral de todas as personagens em um único círculo de relações fornece toda a base para a peça” (KATAEV, 2002, 177). A “distribuição da atenção para cada uma das personagens” (KILROY, 1993, 11) foi seguida fielmente na adaptação irlandesa. Desse modo, um momento epifânico é experimentado no palco por todos eles, protagonistas e personagens secundários.

Nina, que fugiu de casa, foi viver com Trigórin e tentou realizar seu sonho de ser atriz famosa, só experimenta o fracasso, como conta Trepliov: “Trigórin se cansou dela e voltou para seus amores de antes como era de esperar” (TCHEKHOV, 2004a, 82). Ela agora sobrevive, atuando em pequenos teatros de província, diante de uma plateia vulgar. Na cena final, quando conversa pela última vez com Trepliov, ela cita um trecho de

Turguêniev: “feliz de quem, numa noite como esta, tem um teto para se abrigar e um cantinho aquecido [...] e que Deus proteja todos os desabrigados que vagam sem rumo...” (93). Por sua vez, Trepliov fala de seu desespero:

Desde que perdi você e desde que meus textos começaram a ser publicados, a vida para mim se tornou insuportável... eu sofro... De uma hora para outra minha juventude foi como que arrancada à força, e eu me sinto como se já tivesse vivido noventa anos neste mundo. (94)

Como se vê, o tema do “mistério insondável do sofrimento”, tão presente nos contos de Tchekhov, transborda para suas peças, evidenciando as relações temáticas entre sua ficção curta e o teatro.

No Posfácio à tradução de *A Gaivota*, Rubens Figueiredo cita um trecho de carta de Tchekhov de 21 de outubro de 1895 em que ele comenta que a peça “tem três papéis femininos, seis masculinos, quatro atos, uma paisagem (a vista para um lago) e muita conversa sobre literatura, pouca ação e cinco arrobas de amor” (FIGUEIREDO, 2004, 102). O amor, ou sua ausência, é a razão da infelicidade das personagens. Contudo, existem outras variadas facetas do enredo que levam a diferentes aproximações críticas. Um dos temas centrais é lembrado por Vladimir Kataev, que se baseou nas anotações de 1894 do dramaturgo sobre o jovem que odeia a arte tradicional: “é ingênuo e puro aquele que pode antecipar novos caminhos para a arte, enquanto conservadores como você – que arrebatou todo o poder, que aceita somente sua própria arte como legítima, tudo o mais você esmaga” (citado em KATAEV, 2002, 173). Afirmando que essa anotação é o germe de um tema importante em *A Gaivota*, Kataev discorre detalhadamente sobre a figura do artista e suas relações com as pessoas:

A rebelião é, a um só tempo, justa e cega; ataca ídolos e fetiches... e, mesmo assim, obedece às eternas leis da arte; não tem apenas um efeito devastador nas forças da rotina e da moderação que são hostis ao talento, mas pode também resultar em desastre para o rebelde, que não poupa nem as pessoas à sua volta nem a ele próprio. (KATAEV, 2002, 173)

Existem, certamente, outros métodos de interpretação de *A Gaivota*. O livro de Vera Zubarev, por exemplo, propõe uma aproximação às grandes obras dramáticas de Tchekhov através da mitopoética; visto que *A Gaivota* é ainda “uma das mais enigmáticas das peças e a mais misteriosamente difícil de compreender”, a autora propõe estudar as alusões mitológicas da obra (ZUBAREV, 1997, 41). Manifestando-se de maneira mais subjetiva, Stanislávski optou por uma interpretação na “linha da intuição e sentimento” sugerida pelo próprio autor:

Para interpretar Tchekhov, é preciso, antes de tudo, escavar até atingir seu veio aurífero, entregar-se ao poder do sentido da verdade que o distingue aos encantos de seu charme, crer em tudo e então, juntos com ele, seguirmos a linha espiritual de suas obras em direção às portas secretas da própria supra consciência artística. Ali, nas misteriosas oficinas da alma, cria-se o clima tchekoviano [...]. (STANISLÁVSKI, 1989, 305)

Dentre muitas outras interpretações críticas de *A Gaivota*, saliento e prefiro debater a busca do autor de definir a cena literária do fim do século XIX, quando acontece a luta entre as estéticas realista, naturalista e simbolista,¹ tema central de ensaios dos escritores irlandeses Oscar Wilde, W.B. Yeats, George Moore, George B. Shaw e James Joyce. Sendo assim,

1 Sobre o assunto, veja meu livro *A Batalha das Estéticas*.

Tchekhov estava refletindo sobre as novas formas dramáticas em oposição àquelas que existiam no teatro de sua época e também sobre a natureza da arte e do artista. O início de *A Gaivota*, como vimos, com o teatro no teatro, é cenário apropriado para tais discussões, pois conta, entre as personagens, com duas atrizes e dois escritores. Outra razão para eleger o conflito literário como foco de *A Gaivota* reside na afinidade de Kilroy com Tchekhov – os dois são escritores-críticos. Ainda que o autor de *A Gaivota* não tenha suas reflexões sistematizadas, ele escreveu 4400 cartas, reunidas em trinta volumes, muitas delas sobre a criação de uma nova forma de arte literária, inicialmente sobre o conto, depois o drama. Kilroy destaca-se por interesses semelhantes. Pertence à tradição de autores irlandeses que se ocuparam em questionar, em ensaios e artigos, o que é a arte e como ela representa a vida. Iniciada na virada do século XIX para o XX por Wilde e Yeats, a tradição de escritores-críticos tem continuidade na contribuição de Seamus Heaney, Frank McGuinness, Brian Friel e Tom Murphy, por exemplo.

Kilroy divulga suas reflexões sobre o processo criativo ou sobre suas várias apropriações de obras canônicas em Introduções, Prefácios, entrevistas ou ensaios. Manifestando sua crença na inevitabilidade do contato entre literaturas, Kilroy lembra que, no processo de adaptação de *A Gaivota*, “estava ciente que a história do drama é uma história de adaptações” (1993, 12). Em um de seus mais conhecidos ensaios, “Groundwork for an Irish Theatre”, de 1959, o dramaturgo discute o que é uma peça em relação ao romance e ao conto; as figuras do diretor e do ator, e o que pensa do drama da geração mais jovem. Também muito influente foi o ensaio de 1992, “A Generation of Irish Playwrights”, que delinea o drama irlandês do século XX, seus autores e obras, e conclui que a nostalgia do passado não é mais necessária para o tipo de drama que se coloca no presente

(KILROY, 1992, 141). Diante da enigmática peça de Tchekhov, tantas vezes alvo da crítica ao longo de mais de cem anos, como Kilroy decidiu fazer sua transposição para a Irlanda? Quando perguntado em entrevista por que decidira colocar o enredo famoso na região oeste de seu país, ele respondeu:

Esta adaptação foi principalmente um exercício para visitar a cultura Anglo-Irlandesa num momento de crise quando o poder dos proprietários de terra estava claramente escapulindo. Essa perda do poder político foi substituída por uma extraordinária liberação de poder artístico dentro da mesma cultura. Exatamente como Tchekhov suavemente zomba da vanguarda, eu zombo do início da visão romântica da mitologia celta à Yeats. Acho que Tchekhov tinha um imenso respeito pela emergente arte do futuro. Eu certamente tenho por Yeats. (KILROY; KURDI, 2002, 264)

Em sua decisão de aculturar *A Gaivota*, outro motivo deve ter pesado: Kilroy acredita que ele e outros dramaturgos irlandeses pertencem a uma cultura tradicional em que ocorreram grandes mudanças que causaram “um problema peculiar para estabelecer pontes entre o presente e o passado” (KILROY, 1992, 136). Supõe-se, pois, que a fim de evitar a dificuldade, ele usou um olhar oblíquo para falar do passado de seu país por meio do suporte de um clássico. Em sua apropriação, a Irlanda apresenta os conflitos do fim do século XIX e, ao mesmo tempo, o surgimento de um movimento cultural, o Irish Literary Theatre, iniciado por Yeats e Edward Martyn. Embora o nome de Yeats não seja mencionado, muitas alusões nos levam a pensar nele como o jovem rebelde de *A Gaivota* no texto de Kilroy: o poeta romântico envolto em seu manto, desesperado por não ter seu grande amor correspondido pela linda jovem (Maud Gonne), decidido a usar a tradição oral irlandesa para

escrever sua poesia e suas peças. Além disso, Constantine, como Yeats, publica ensaios sobre folclore e mitologia celtas (KILROY, 1993, 77). Sua peça, tão desprezada, espelha as novas maneiras de representar a realidade por meio do simbolismo e do mito.

Na fonte e em sua reescritura, o uso de símbolos como o sol, a lua, o lago e, sobretudo, a gaivota revelam uma nova espécie de arte. Boa parte da crítica tem se ocupado com sua decifração. Segundo Thierry Dubost, *A Gaivota* “oferece paralelo entre o trágico destino da ave com uma mulher decaída”, figura comum na pintura e literatura finisseculares (DUBOST, 2007, 116), o que parece fugir um pouco do contexto. Outros veem a gaivota do ponto de vista da multiplicidade do símbolo, como Vladimir Kataev (2002, 186):

Os críticos literários até hoje argumentam se Nina ou Kostya é a gaivota que foi destruída [...]. Mas o papel do simbolismo na peça de Tchekhov é muito mais amplo do que aquele comentário sugere ou uma analogia indireta dos acontecimentos. A gaivota é também símbolo de pureza, frescor, juventude e amor que desapareceram sem volta. É também símbolo do sonho antes que ele entre em choque com as asperezas da vida. Esses significados mais amplos lançam luz sobre os destinos de *todas* as personagens.

É difícil, porém, diante das evidências do texto, não pensar que a gaivota é de fato Nina/Lily, a primeira a fazer alusão a si mesma como ave “que conhece todos os segredos do lago”, no texto de Kilroy (1993, 52). E, no texto fonte, “Sinto-me atraída para cá, para o lago, como uma gaivota” (TCHEKHOV, 2004a, 16). Mesmo depois de seus trágicos dois anos de sofrimento, longe do lago, ela continua, dizendo: “Sou uma gaivota” (93; 95). As outras personagens, tanto no original quanto na adaptação, pensam na ave quando veem Nina/Lily. Trigórin, por exemplo,

faz anotações para um conto ao ver a gaivota morta: “Uma jovem vive à beira de um lago, como uma gaivota, e é feliz e livre como uma gaivota. Mas de repente aparece um homem, ele a avista e, por pura falta do que fazer, ele a destrói...” (51).

A caracterização de diferentes figuras do artista em *A Gaivota* revela a complexidade, ou impossibilidade, da completa dedicação à arte, já que se vive em sociedade. Segundo a peça de Tchekhov, o artista pode ser vítima de seus anseios em alcançar a perfeição (Nina e Trepliov) ou tornar-se um predador implacável (Arkádina e Trigórin). Assim, Arkádina/Isobel, grande atriz no palco, é egoísta, cruel, vaidosa e invejosa na sociedade. Sobre o esforço do filho de criar algo novo na arte, ela diz: “Aquele lixo celta, aquele disparate irlandês. Poupe-me, por favor” (KILROY, 1993, 29).

Trigórin/Aston, embora também egoísta e cruel, tem algumas inquietações de ordem moral e pessoal, mas é obcecado por sua arte, “meu demônio, meu açoitado” (49). Tem, porém, consciência de que suas obras, que podem “dar luz, doçura e beleza para o mundo”, o forcem, ao criá-las, a deixar “algum ser sem viço, sem vida, como se um predador, algum inseto, estivesse em ação” (50). A característica do artista que vai deixando muitas vítimas em seu caminho é evocada por Trigórin/Aston mais de uma vez: “para fabricar o mel que entrego, no vazio, a pessoas que nem sei quem são, eu retiro o pólen de minhas melhores flores, arranco da terra essas mesmas flores e pisoteio suas raízes” (TCHEKHOV, 2004a, 47). Tais artistas, e suas discussões sobre a arte, são o centro da preocupação de Kilroy, assim como haviam sido de Tchekhov.

Numa propriedade rural, Desmond House, no oeste da Irlanda, Kilroy mostra o drama humano por meio de grande fidelidade ao original. Da translocação da peça resultam nomes não-russos – James, Peter, Lily, Mary – e muitas referências à

zona rural ou às metrópoles Dublin e Londres, com suas ruas, praças, hotéis, lojas e teatros. Era ali que os Anglo-Irlandeses costumavam morar, apesar de serem proprietários de terra na Irlanda. No caso de Peter, dono de Desmond House, seu sonho impossível é morar na cidade e abandonar o tédio do campo.

Em sua Introdução à peça, Kilroy relata suas descobertas e começa a transferir o enredo da obra russa para um cenário irlandês: “paralelos me ocorreram de súbito, como se estivessem esperando por mim o tempo todo” (KILROY, 1993, 13). *A Gaivota* irlandesa começa com a representação teatral com todos os incidentes, diálogos e paisagem da fonte; a única diferença é o texto de Constantine, lido por Lily que, segundo a rubrica, “está vestida com um longo manto verde e usa uma espécie de coroa como nas representações nacionalistas contemporâneas da Irlanda” (27). Pedindo que a voz dos antigos seja ouvida, Constantine dá início à apresentação:

Lily – Sou Macha, Rainha de Uladh, sou Morrighu, o corvo que voou sobre o campo de batalha. Sou Eire e Fodhla e Banbha, as filhas de Dagda. Sou todas as mulheres de Tuatha Dé Danann, o povo da Luz e do Ar. (27)

Irrompem comentários sarcásticos, mas a atriz continua:

Lily – Na planície de Moytura eles caminham um em direção ao outro, um que nasceu do outro, a Luz e a Escuridão, Lugh da Mão Comprida e Balor, do Olho Sinistro. Mil anos atrás, e a mil de agora eles caminharão um em direção ao outro, o jovem radiante do rosto iluminado, o velho com a pálpebra caída sobre o olho terrível. (27)

Conversa prosaica, banal na plateia; a atriz continua:

Lily – Vejo, agora, o lugar desolado, sem nada vivente, nem galho, nem flor, nem ave, nem inseto [...]. É o começo do mundo, frio, frio, frio [...]. Onde está Lugh, o iluminado, para lançar sua funda no olho terrível e fulminá-lo?

Contrariada pelas vozes indignadas da plateia, Lily interrompe a apresentação. Tudo o que acontece desde esse início da peça até o fim – o enredo, a caracterização, os diálogos, o tom e os temas – segue muito de perto a fonte. Nota-se, porém, o desvio na linguagem para atender às exigências “na transformação da Rússia em Irlanda” (DUBOST, 2007, 115).

A adaptação de Kilroy foi interpretada principalmente do ponto de vista da história colonial do país. Se na leitura de *A Gaivota* de 1896 transparecem a decadência das propriedades, a pobreza do dono de terras, antes tão rico, a ascensão de figuras como a do administrador, com consequentes conflitos entre patrão e empregado, a penúria em que vive o professor, o mesmo se pode afirmar sobre a região rural irlandesa do mesmo período. Nas mansões dos Anglo-Irlandeses, os senhores, assustados, presenciam acontecimentos sociais e políticos que determinam grande mudança. O povo está cada vez mais pobre e os arrendatários já não pagam os aluguéis; fala-se na Land League, no Coertion Act e, o que é pior, as propriedades mal administradas passam por um processo de decadência. Diz Sórin, em 1896, na Rússia:

Não tenho nada, nem um centavo [Ri]. O administrador fica com todo o dinheiro de minha aposentadoria e gasta na lavoura, no gado, nas abelhas, o meu dinheiro vai-se todo, em vão. As abelhas morrem, as vacas morrem, nunca me trazem cavalos, quando peço... (TCHEKHOV, 2004a, 60)

Peter, dono de Desmond House no oeste da Irlanda, no fim do século XIX, queixa-se:

O primo Gregory gasta toda minha pensão em seus loucos planos agrícolas. Tentando cultivar linho, você acredita? Não recebo mais aluguéis. Os arrendatários se rebelaram. Esse tal de Parnell. Na verdade, acabei de descobrir que temos que vender – (KILROY, 1993, 59)

O contexto histórico descrito nas citações suscitou abordagens de *A Gaiivota* como sendo um estudo da Irlanda colonial. Nessa linha, Thierry Dubost examina o texto de Kilroy e propõe que, na “reescritura da história colonial [...] através desse diálogo com Tchekhov, Kilroy encontrou meios para redefinir as relações Anglo-Irlandesas do passado e do presente” (DUBOST, 2007, 109). Dubost não ignora a importância das reflexões sobre a arte na peça reescrita, mas dá ênfase aos paralelos históricos. Ainda que a interpretação do crítico seja valiosa, continuo acreditando que nos dois textos, original e adaptação, a representação da atmosfera dos “anos crepusculares” constitui o grande mérito e foco de interesse de *A Gaiivota*, onde aparecem questões instigantes como “o que é o novo?” no teatro.

Na fonte, o teatro tradicional é representado por Arkádina, famosa atriz. Entretanto, não é lisonjeira a opinião de seu filho, jovem escritor em busca de uma nova forma:

Para mim o teatro contemporâneo não passa de rotina e superstição. Quando a cortina sobe e, à luz da noite, entre as três paredes, esses talentos formidáveis, os sacerdotes da arte sagrada, representam como as pessoas comem, bebem, amam, andam, vestem seus casacos; quando, das cenas e das frases mais banais, tentam desencavar uma moral – pequenina, fácil de entender, útil para fins domésticos; quando, em mil variantes, me apresentam sempre a mesma coisa, a mesma coisa, e a mesma coisa, então eu fujo correndo. (TCHEKHOV, 2004a, 14)

Em *A Gaivota* de 1981, Constantine exclama:

Desprezo o teatro londrino, isto é, o tipo de teatro que ele representa. Todas aquelas enfadonhas imitações de comédias francesas [...]. Tudo servido naquela língua morta e cortês. Sem raízes, nenhum contato com a natureza, com as pessoas... (KILROY, 1993, 21)

No ambiente de Desmond House, as duas atrizes e os dois escritores tentam impor sua visão do que é a arte, como no seguinte diálogo:

Lily – O problema é que sua peça não tem pessoas comuns.
Constantine – Quem diabos haveria de querer pessoas comuns? Não, não é poético. A poesia é sobre os nossos sonhos.

Lily – Mas nada acontece na peça, só continua e continua com palavrório. (24)

É de notar, porém, que em suas reflexões finais, Trepliov/Constantine percebe a inutilidade de discutir o novo ou o velho na arte. No original, ele pensa: “Cada vez mais me convenço que a questão não consiste em formas novas ou velhas, mas sim que a pessoa escreva sem pensar em formas, sejam quais forem, que ela escreva porque isso flui livremente de sua alma” (TCHEKHOV, 2004a, 91). A conclusão de Constantine em seu escritório em Desmond House é semelhante: “Novas formas! O que tudo isso importa, desde que seja verdadeiro o que se sente?” (KILROY, 1993, 82).

Tendo optado por se aprofundar no cenário de debate sobre a natureza da arte e sobre os desdobramentos que a pergunta enseja em *A Gaivota*, quais foram os benefícios do encontro literário de Kilroy com Tchekhov? Como escritor criativo, Kilroy

já se preocupara com o assunto ao produzir *Tea and Sex and Shakespeare* (1976), uma farsa surrealista sobre a “impotência criativa” (DUBOST, 2007, 36) de um jovem dramaturgo perseguido o tempo todo pela presença de Shakespeare. No entanto, o diálogo com *A Gaivota* em 1981 intensificou seu interesse pela “batalha das estéticas”. Minha hipótese é de que a busca de uma interpretação para a peça de Tchekhov inspirou o dramaturgo irlandês a explorar em profundidade algumas obras criativas que se seguiram à adaptação do tema do artista.

The Madame MacAdam Travelling Theatre (1991), sobre uma companhia inglesa de teatro itinerante viajando pela Irlanda durante a Segunda Guerra que se vê impedida de prosseguir por falta de gasolina, tem muitos enredos envolvendo a comunidade de uma cidadezinha onde a trupe é obrigada a permanecer. Com o passar dos dias, atores, atrizes, diretor e encenador sentem muitas dúvidas sobre o sucesso e o fracasso e o valor de sua arte. Perguntas os afligem: “Por que este frenesi, esta compulsão? Mostrar-nos todas as noites outros diante de outros?” (KILROY, 1991, 2). Ou: “O que acontece naquele palco e o que acontece aqui embaixo é muito diferente” (11). E ainda: “Onde estão nossos sonhos? As alturas a que aspirávamos chegar? Deixamos que o triturador de toda noite nos desgastasse? Nós nos entregamos à medíocre repetição?” (13). No entanto, conjecturas mais otimistas sobre a função do teatro vêm à tona: “Nossa única esperança é que a arte seja capaz de transformar o animal humano” (25). Sobre o ator ou atriz, a opinião não é nem um pouco animadora: “Toda noite mergulho no vazio! Ao fundo! Ao fundo! E eu – talvez? Talvez não! Posso trazer de volta dessas profundezas o ramo de prata com folhas delicadas, preso com firmeza entre meus dentes.” (28). O ramo de prata será trazido das profundezas se houver talento; mas Madame

MacAdam esclarece: “Não temos muito talento, que tristeza, somos meramente dedicados. E às vezes inspirados” (37).

Em *The Secret Fall of Constance Wilde*, encenada em 1997 e em *My Scandalous Life* (2004), biografias ficcionais de Oscar Wilde,² o foco na primeira é em sua esposa, Constance e, na segunda, em Lord Alfred Douglas (Bosie) que, passados muitos anos, lembra seu caso com o autor de *The Picture of Dorian Gray*. As duas peças mostram o artista/poeta/dramaturgo que passa a vida como se estivesse em um palco, esquecendo que Constance e seus filhos são seres reais.

A mais surpreendente peça criada por Kilroy sobre o artista, *The Shape of Metal* (2003) conta a vida de uma escultora de 82 anos, tão famosa que já tem uma sala com seu nome e obra em um museu. O conflito entre ela e suas duas filhas coloca os problemas de ser artista, mãe e esposa. O caráter predatório de Nell destrói a vida do marido, dos amantes, dos amigos e das filhas. A mais velha, Judith, que não perdoa a mãe por ter feito da vida de Grace, a mais jovem, um inferno (agora ela finalmente descansa em paz) queixa-se: “O Ego. Um ego monstruoso. O mesmo ego que a levou a produzir sua arte” (KILROY, 2003, 49). Não contente com essa acusação, Judith insiste, falando como se fosse a escultora:

Sou a única que tem importância. Estou no alto da pirâmide!
Vou apagar todos eles da face da Terra. Ouvi você falar assim
por trás das pessoas. Os seus ditos amigos. Outros artistas!
Competindo com você! É tudo o que eles significam para
você! (49)

2 “Da Biografia para o Palco: Três Peças de Thomas Kilroy” (2012), dissertação de Adriana Torquete do Nascimento Justino, realizada sob minha orientação, trata de *Double Cross* (1986), *The Secret Fall of Constance Wilde* (1997) e *My Scandalous Life* (2004) como biografias no palco.

A caracterização de Nell deixa entrever, todavia, que ela também sofre; a escultora, como Trigórin em *A Gaivota*, tem consciência de sua crueldade; sua tragédia é saber que tudo o que Judith já lhe falou é verdade: “Nada do que você acabou de dizer é novidade para mim. Sei de tudo isso. Tenho que viver com isso dia e noite. Porque eu sou o que sou” (KILROY, 2003, 49). Aos oitenta e dois anos, a artista é assombrada pelo medo da velhice e da morte, e lamenta: “Minha mente fervilha com ideias! As mãos estão mortas” (23).

Parte do valor literário das peças de Kilroy sobre o artista (aqui apenas mencionadas) deve-se, acredito, à inspiração de Anton Tchekhov, pois a reescritura de *A Gaivota* contribuiu para o desenvolvimento de sua obra criativa. Foi uma experiência de grande valia para o autor irlandês estabelecer o diálogo com o dramaturgo russo. Sua admiração por ele pode ser lida em sua Introdução à peça (KILROY, 1993, 12): “A boa adaptação é sempre um tributo considerável ao original e deve nos levar de volta àquele original com uma visão aperfeiçoada”.

“Sombras Cinzentas Vagando ao Léu”: *Tio Vânia*

A segunda grande obra dramática de Tchekhov tem origem numa peça escrita por ele entre 1888 e 1890, como nos informa Aleksandr Chudakov:

Encontramos um herói em *O Demônio da Floresta* – talvez o primeiro na literatura russa cujo propósito na vida é a preservação da natureza. Ele é médico, mas considera seu principal trabalho proteger a floresta do desmatamento plantando novas árvores [...]. Essas ideias são desenvolvidas depois em *Tio Vânia*, uma reescritura de *O Demônio da Floresta*. (CHUDAKOV, 1983, 210–211)

Em uma carta de 30 de setembro de 1889, Tchekhov relata o processo de criação da obra que resultou em sua segunda grande peça:

Imagine você que estou escrevendo uma grande comédia-romance e já rabisquei, de um fôlego, dois atos e meio. Depois de uma novela, é muito fácil escrever uma comédia [com] pessoas boas, saudáveis e meio simpáticas; o final é feliz. O tom geral é de um lirismo contínuo. Ela se chama *O Silvano*. (ANGELIDES, 1995, 152)

Um mês depois de terminar a peça, Tchekhov se mostra ansioso para saber que destino teria seu texto ao ser julgado por um comitê, em carta de 21 de outubro de 1889: “Não

consgo explicar o silêncio persistente dos senhores membros daquela corte marcial que julgou o meu *Silvano* [...]. Quem é que sabe? Talvez a minha peça tenha sido considerada genial... não é delicioso fazer conjecturas?” (ANGELIDES, 1995, 157). Na verdade, sabe-se que, ao término da leitura, constatou-se que “*O Silvano* não era uma peça, e sim uma novela, não podendo, portanto, ser encenada” (154, nota 4).

A propósito do trajeto entre *O Silvano* e *Tio Vânia*, Harvey Pitcher dedica um longo capítulo de *The Chekhov Play* para comentar a transformação do que veio a se chamar *O Demônio da Floresta* na magnífica peça de 1887, detalhando enredo, personagens, temas, tom e outros aspectos da peça rejeitada. Pitcher registra “certa superficialidade” nos diálogos e explica que “Tchekhov ainda não era o mestre na arte de escrever o diálogo que é trivial e revelador ao mesmo tempo” (1985, 71). Para aqueles que gostariam de aprofundar o cotejo entre as duas obras, o capítulo citado é bastante esclarecedor quanto ao método e aos seus resultados. As alterações principais, de acordo com Pitcher, estão na mudança de tom, antes leve, depois mais sombrio; quanto às personagens, antes focalizadas conforme o tipo de pessoas que eram e, em *Tio Vânia*, no que elas sentem, ou seja, “nas suas preocupações emocionais” (PITCHER, 1985, 8).

Como em *A Gaivota*, a ação em *Tio Vânia* acontece em uma propriedade rural onde parentes, amigos e serviçais convivem desde o verão até o outono. O subtítulo da peça, “Cenas da Vida do Campo em Quatro Atos” nada esclarece, pois não vem acompanhado de adjetivos, deixando o leitor descobrir que, longe de ser um lugar bucólico e romântico em oposição à cidade, o ambiente em que vivem é sufocante, com a tensão chegando ao máximo no início do outono. São “vidas desperdiçadas”,

como definiu Kataev ao usar a expressão como título do capítulo dezenove, sobre *Tio Vânia*.

A casa onde se encontram é sempre concebida como prisão, labirinto ou túmulo. Como o eminente professor e sua jovem e belíssima segunda esposa não têm meios para ficar na cidade, que ele adora, eles devem morar no campo, que ele odeia, embora diga a todos que “Oh, como isso aqui é bonito. Que paisagem maravilhosa” (TCHEKHOV, 2011, primeiro ato).¹ Todavia, a sensação de ali estar é desagradável: “Eu não gosto desta casa, parece um labirinto – vinte e seis quartos gigantescos [...] nunca se sabe onde encontrar ninguém” (terceiro ato). Quando sozinho com Helena, não conseguindo dormir, queixa-se:

Depois de consagrar toda minha vida à cultura [...] é duro ser lançado assim, subitamente, neste túmulo, obrigado todos os dias a só me encontrar com pessoas tolas, que falam apenas trivialidades. Eu quero viver. Eu amo o sucesso. Adoro ser uma pessoa conhecida, gosto de provocar agitação em torno de mim – e eis-me aqui, um exilado. Isto é o exílio! (segundo ato)

As “pessoas tolas” mencionadas por ele são a filha do primeiro casamento, Sônia, sua sogra, Maria e seu cunhado, Vânia. Enquanto ele morou na cidade e recebeu mesada, Vânia e Sônia trabalharam sem um minuto de descanso na administração da propriedade que ele herdara de Vera, sua primeira esposa. Helena, que morre de tédio naquela casa, fala trivialidades também como “Que lindo dia, hoje... uma temperatura tão agradável!” (primeiro ato), mas o que pensa é bem diferente, e chega a desabafar:

1 A edição de *Tio Vânia* utilizada está em formato de ebook e, por isso, a paginação é irregular. A referência será dada pelo número do ato.

As coisas não vão nada bem aqui nesta casa. Sua mãe detesta tudo, com exceção lá dos seus panfletos e do professor. Este vive irritado [...] Sônia está cheia do pai e tem raiva de mim [...]. E você detesta meu marido e despreza abertamente sua mãe. [...] As coisas não vão bem nesta casa. (segundo ato)

Astrov, médico da família, costumava visitá-los raramente; agora instalou-se na casa por causa de Helena. Entretanto, percebe a frustração de cada uma das pessoas da casa, e diz para Sônia: “eu não vivia nesta casa nem um mês – ficaria sufocado nesta atmosfera!” (segundo ato).

De acordo com Harvey Pitcher, um dos temas de *Tio Vânia* é a frustração (1985, 75). Os trechos citados evidenciam tal afirmação, mas é difícil decidir qual das personagens é mais afetada por sentimento tão negativo. Vânia, talvez – ele passou toda sua vida “sem viver”, como acredita: por amor à irmã, doou sua parte da propriedade para que seu dote pudesse ser adquirido, e trabalhou 25 anos para pagar a hipoteca e ainda enviar os meios de subsistência para o cunhado; com amargura, descobre que o professor é uma farsa e que destruiu sua vida para nada:

Estou com 47 anos. Até o ano passado procurei jogar poeira nos meus próprios olhos [...] para não ver as realidades da vida [...]. Mas hoje – se você soubesse! Passo as noites em claro cheio de frustração e ódio por ter deixado o tempo passar estupidamente. (TCHEKHOV, 2011, primeiro ato)

A frustração do professor é causada por sua velhice e doença; é um déspota que não respeita horários, solicita atenção incondicional de todos, não deixa ninguém dormir porque sente dor e desconforto, e demonstra egoísmo insuportável. Nas noites insones, revolta-se: “Maldita velhice [...]. O diabo que

a carregue! Quando fiquei velho me tornei repugnante até para mim mesmo” (segundo ato).

Não só Vânia e o professor ressentem-se com o passar do tempo e a juventude perdida. Conversando com Marina, a velha ama, Astrov, que ainda não tem quarenta anos, lhe pergunta: “Você acha que eu mudei muito?”, ao que ela responde: “Ah, muito! Você era moço e bonito”. Ele concorda:

É... Dez anos me transformaram em outro homem. A causa? Trabalho demais, mãezinha. Sempre de pé, de manhã à noite, o dia inteiro, sem um minuto de descanso. E mesmo debaixo dos cobertores, na hora de dormir, não consigo paz, com medo de ser arrancado da cama para atender um doente [...]. Como não envelhecer, em tais condições? Além disso, aqui a própria vida em geral é tediosa, estúpida, suja. Sufoca! (primeiro ato)

A questão do trabalho e do ócio permeia toda a peça, mostrando que Vânia, Sônia e Astrov têm necessidade de trabalhar para sobreviver ao desespero, enquanto Helena sente tédio e frustração, mas não faz nada e, por isso, é criticada por Vânia: “Deus do céu, que indolência! Tem preguiça de viver!” (primeiro ato). Ela própria confessa que não pode –ou não quer – trabalhar, quando Sônia sugere que ela poderia ajudar na casa, cuidar de doentes ou de crianças (terceiro ato). Embora Astrov admire a beleza de Helena, ele também a acusa por não fazer outra coisa “a não ser comer, dormir, passear e nos encantar com a beleza dela – mais nada. [...] Uma vida ociosa é uma vida impura” (primeiro ato). Não seria o professor o pior tipo de trabalho diário e cansativo mais do que suficiente para provar que sua vida não é ociosa?

As aparências são sempre enganosas em Tchekhov – isso nos lembra que Harvey Pitcher discute, em seu livro, o que ele chama

de “emotional network”, uma rede de emoções em *Tio Vânia*, “que sugere, por meio de poucas, simples falas, as complexas vidas interiores das personagens” (PITCHER, 1985, 22). Vidas interiores que vêm à tona parcialmente no meio de conversas banais. Como em *A Gaivota*, não há protagonistas em *Tio Vânia*, mas cada um tem o direito de revelar, em algum momento, sua desdita. Vânia, por exemplo, no auge do desespero: “Oh, meu Deus! Se eu viver até os sessenta ainda tenho que enfrentar mais treze anos. É muito tempo! Como é que vou atravessar mais treze anos?” (TCHEKHOV, 2011, quarto ato). Helena revela que se casou com o professor por amor: “Fui deslumbrada pela sua auréola de sábio, pela sua fama. Não era um amor de verdade, tudo artificial, mas para mim era verdadeiro” (segundo ato). Além de seu trabalho incansável como médico, Astrov trabalha por um sonho – reflorestar a Rússia para as gerações futuras. Conforme suas ideias obsessivas, o desmatamento deixaria o país como um deserto, e ele desenhou mapas para provar o que diz. Seu entusiasmo ao falar do assunto não parece contagiar ninguém, a não ser Sônia.

A preservação da natureza é assunto que ocupa cada vez mais toda a comunidade internacional, e o fato de ser discutida em uma obra literária do fim do século XIX faz de *Tio Vânia* uma peça contemporânea, em que Astrov fala em “multiplicar o legado da terra em que vive”, mas vê que “cada dia é menor o número de florestas, há enchentes e secas em toda a parte, espécies animais são exterminadas, o clima se torna hostil ao homem, e a terra mais triste, pobre, feia” (primeiro ato). Sônia, de apenas 20 anos, é a única a valorizar o sonho de Astrov; apaixonada pelo médico desde a adolescência, é inteligente, carinhosa e dedicada, mas sabe que desperta nele apenas sentimentos de amizade. Ela tem ao menos dois momentos

reveladores. No primeiro, um monólogo após Astrov despedir-se com “Adeus, minha querida amiga”:

Não me disse nada. Sua alma e seu coração estão totalmente fechados para mim e, no entanto... por que me sinto tão feliz? [...] Oh, que desgraça que eu não sou bonita. Que desgraça! Eu sei que sou feia, eu sei, eu sei – eu sei que sou feia. (segundo ato)

No final, cabe a Sônia definir para si e seu tio Vânia como será sua vida depois de tudo voltar ao que era antes:

Que é que se pode fazer, tio Vânia? Continuar vivendo (*Pausa*). Nós vamos continuar vivendo, titio. Vamos atravessar uma feira interminável de dias tediosos. E noites tediosas. Vamos aceitar com toda paciência as provações que o destino nos impuser. Trabalharemos para os outros, agora, e mesmo quando formos velhos. Jamais descansaremos. (quarto ato)

Três das personagens que poderíamos chamar de secundárias, Marina, Teléguine e o vigia noturno, estão muito presentes em toda a peça e são necessários à trama porque oferecem algum tipo de contraste com as personagens principais. Marina, mais velha e doente que o professor, trabalha muito e tem senso de humor e sabedoria; é carinhosa com todos e transmite paz na adversidade. A cena em que acalma o insuportável professor ilustra o contraste entre os dois:

Tá doendo de novo? Eu também ando com umas fígadas na perna – uma dor horrível! [...] Os velhos são iguaizinhos às crianças, gostam muito que a gente tenha peninha deles – mas ninguém tem pena dos velhos. [...] Vamos para a cama, patrãozinho... vamos, minha luz. (segundo ato)

Teléguine, que perdeu tudo, propriedade e esposa, vive de favor por ser padrinho de Sônia e se ressentido de ser chamado de “parasita” na comunidade. Quem, portanto, poderia ser mais infeliz que ele? Porém, ele não se debate ou se queixa; conviver com ele é fácil; refugiou-se na música, às vezes alegrando as pessoas. O vigia noturno, que nunca é visto em cena, mas é mencionado nas rubricas frequentemente indicando sua presença, principalmente no fim, desperta nossa curiosidade: por que Tchekhov daria destaque a esse homem que vaga lá fora, na noite, às vezes tempestuosa, que bate seu bastão ritmicamente para anunciar sua presença e às vezes canta? Harvey Pitcher sugere que na madrugada em que o professor atormenta a todos, “o vigia noturno começa a cantar no jardim; e o contraste é aparente entre a liberdade lá fora e a atmosfera opressiva de doença e frustração lá dentro, onde as personagens estão confinadas, irritando-se uns com os outros” (PITCHER, 1985, 71).

Essa leitura introdutória de *Tio Vânia* desperta o desejo de penetrar ainda mais em tantos outros aspectos da peça apenas vislumbrados, e aumenta a curiosidade, por exemplo, sobre as relações entre as pessoas que vivem naquela casa e a tempestade, ou sobre a aparente polaridade entre o professor e Vânia. O mergulho de Tchekhov na personalidade de cada um nos lembra o monólogo de Helena, em que se compadece de Sônia por viver cercada não de seres humanos, mas de “sombras cinzentas vagando ao léu”. Em relação a *A Gaivota*, *Tio Vânia* avança na tentativa de compreender o ser humano e, sobretudo, preocupa-se com o futuro da humanidade.

Tio Vânia no Espelho de Friel

Tio Vânia resultou de uma reelaboração do próprio autor e, desde aquela época, tem sido reescrita inúmeras vezes ao longo de mais de um século – um clássico que não pode ser ignorado, inesgotável para diferentes interpretações. Na Inglaterra, por exemplo, as primeiras produções da peça no início do século XX demonstram atitudes diferentes; de acordo com Robert Tracy, elas alternam “leves intervenções ou reformatação ou grandes transformações” (1993, 65). Tracy ilustra uma dessas tendências com a produção de *As Três Irmãs* por Komisarjevsky, em 1926, com o “intuito de fazê-la mais aceitável para o gosto e as expectativas do público britânico” (65). O diretor mostrou, então, “um Tchekhov seletivamente anglicizado” para evitar surpreender a plateia com o “exoticamente russo” (65) e, ao mesmo tempo, atender “às necessidades sentimentais dos britânicos” (65).

A versão de Brian Friel, de 1998, é bastante fiel ao original; tal comportamento é sugerido em meu título acima, pois a versão é a imagem da peça original no espelho. Diante da obra criativa de Friel, supõe-se que sua atração por *Tio Vânia* pode ser entendida porque os temas – o desencontro amoroso de seres solitários, seu sofrimento inexplicável, o medo da doença e da velhice, a lenta destruição da natureza – que independem de tempo e lugar, são de primordial interesse para o dramaturgo irlandês.

Tio Vânia, como também *Um Mês no Campo*, foram transpostas por Friel sem alterações significativas, diferentemente de *The Yalta Game*, que recriou “A Dama do Cachorrinho”, e de *Pais e Filhos*, reescritura transformadora do romance de Turguêniev. Versão baseada na tradução literal de Una Ní Dhubhghaill, *Tio Vânia* reproduz bem de perto o enredo (que, afinal, tem pouca importância em Tchekhov), o tempo e o espaço, as personagens e os temas. Contudo, já na versão de *As Três Irmãs*, em 1981, Friel demonstrara insatisfação com o inglês usado em traduções anteriores da obra de Tchekhov. Seu desejo era usar a linguagem conhecida do público irlandês, um idioma diferente do inglês britânico. Friel comentou sua tradução de Tchekhov, como relata Paulo Eduardo Carvalho (2006, 264):

Estamos de volta para o problema político – tem a ver com a Inglaterra, tem a ver com como nós fomos pigmentados em nosso teatro pela língua inglesa, pelo uso da língua inglesa, a compreensão das palavras, toda a carga cultural que cada palavra do idioma inglês carrega é levemente diferente de nossa carga.

Ao empregar a linguagem com seu próprio ritmo e vocabulário, Friel espera que as gerações mais jovens compreendam e admirem Tchekhov e possam perceber os elementos universais de sua dramaturgia, extremamente significativos hoje.

O cotejo dos textos pode servir de ilustração. No original, por exemplo:

Há exatamente 25 anos – bodas de prata! – ele masca e remasca ideias alheias (*Sinal de roubo com a mão*) sobre realismo, naturalismo e outras patacoadas. Durante 25 anos conferencia e escreve coisas que as pessoas medianamente

inteligentes já estão enojadas de saber e pelas quais as pessoas burras não têm o menor interesse. Quer dizer, 25 anos arrombando portas abertas. Vinte e cinco anos exauridos entre o nada e a coisa nenhuma. (TCHEKHOV, 2011, primeiro ato)

Na versão de Friel (1998, 15):

Meu cunhado é um imbecil. Um imbecil aposentado. Um imbecil fossilizado. Um imbecil com gota, reumatismo, enxaqueca e um fígado inchado devido à inveja e frustração. Um imbecil que vive na propriedade de minha irmã, sua primeira esposa, não porque gosta daqui, mas porque não tem meios para viver na cidade com sua aposentadoria. [...] Ele conhece arte como eu conheço medicina. Por vinte e cinco anos! E, agora que o imbecil se aposentou, foi esquecido, e todas aquelas palestras e toda aquela furiosa pesquisa e todas aquelas insípidas publicações e ensaios – sumiram! – estão enterradas – nunca aconteceram. Nenhum traço do imbecil existe.

Quase sempre as poucas alterações se relacionam com questões da linguagem, que consistem em adições ou exclusões. As longas intervenções são, muitas vezes, interrompidas por travessões ou por reticências, pausas e silêncios. Os diálogos, mais curtos, geralmente são interrompidos por outra fala. Um aspecto diferente é a introdução de diálogos com o eu em monólogos existentes no original. Desse modo, Sônia fala consigo mesma: “Mas, por alguma razão estou feliz. Você está? Sim, estou, acho que estou muito feliz” (FRIEL, 1998, 44). Helena faz perguntas a si mesma:

E ouvindo o que você diz, Helena, desconfio que você não está de todo imune. Por que está sorrindo? Vânia diz que

you have blood of sereia in your veins, isn't it? Then, why don't you dive every time in the sea of dark wine? Why not? And in that challenging dive to escape for ever from this damned prison and of all its prisoners?

O recurso da repetição de palavras é bastante comum na versão: Sônia, em seu desespero, abraça a ama e sussurra: “Nanny, Nanny, Nanny, Nanny”; quando o irritado professor pede o vidro de remédio, no original, ele reclama: “Que imprestável – nem para me dar um vidro certo” (TCHEKHOV, 2011, segundo ato), enquanto que em Friel, ele grita: “O vidro verde – verde – verde! Você sabe identificar o que é verde?” (1998, 31). O tom irônico e sarcástico da fonte é usado com mais frequência por Friel: “Olhe para esse céu! Ouça estes pássaros! Nós aqui somos tão felizes – em tanta – em tanta harmonia! Pode-se pedir algo mais?” (14).

Se, por um lado, Tchekhov usa poucas e breves rubricas, as de Friel são descritivas, narrativas e mesmo interpretativas. Terá isso a ver com o cuidado com que o autor define como suas peças devem ser produzidas? Suas indicações cênicas informam ainda sobre gestos, interrupções e como a personagem se sente. Vânia, por exemplo, é “um homem à beira de um ataque de nervos: sua fala é rápida, seus modos, melancólicos e exuberantes – pressagiam a explosão que virá mais tarde” (FRIEL, 1998, 49). Nesse aspecto, acho um tanto arriscado usar as rubricas para uma interpretação pessoal que reduz a complexidade da personagem.

Em transposições de clássicos para o palco contemporâneo, geralmente se buscam paralelos entre o passado e o presente. Todavia, em *Tio Vânia* os paralelismos são poucos e se restringem à menção dos terrores da epidemia pelo médico,

e que podem ser vistos como o cenário da Grande Fome na Irlanda, certamente reconhecida pelo público:

Nunca na minha vida vi tanta miséria: choupanas cheias de fumaça – sujeira – o fedor das coisas em decomposição – aquelas vozes sussurradas pedindo socorro – crianças morrendo no chão e porcos e carneiros andando entre eles. (FRIEL, 1998, 12)

Alguns traços típicos da Irlanda aparecem: à frase de Marina, “Deus perdoe os nossos pecados” (TCHEKHOV, 2011, quarto ato), corresponde, na versão, uma prece que crianças e adultos costumam rezar antes de dormir: “Agora que vou adormecer/peço ao Senhor minh’alma proteger/ E se eu morrer antes de acordar/ Rezo ao senhor minh’alma levar. Amém” (FRIEL, 1998, 85).

Mantendo as referências ao tempo cíclico, o abafado, sufocante verão, com seus relâmpagos e trovões, vento e tempestade, que dá lugar ao outono e ao inevitável temor da chegada próxima do inverno (mas nunca a primavera é mencionada) – Friel, assim como Tchekhov, estabelece um elo entre as estações com a vida interior das personagens, e pode-se pensar que para aqueles seres a vida não vai reviver. Também são mantidos, com grande efeito, os detalhes da vela, do lampião, da gaiola com um pássaro, do mapa da África, dos sininhos dos cavalos a partir, da tempestade e, sobretudo, das “rosas de outono” que Vânia pretendia ofertar a Helena – esses pormenores, repetidos, carregam algum significado ou emoção, como a vela que Marina traz durante a tempestade, com a imagem da paz que ela transmite.

Na versão de Friel, os personagens têm as mesmas características do original, inclusive suas analogias com bichos. Para descrever Helena, Astrov explica que “ela é como um

zangão, na linguagem de quem cria abelhas. Não trabalha [...]. Quando seus serviços não são mais necessários, quando o fluir do mel chega ao fim, as abelhas-operárias o matam” (FRIEL, 1998, 41). Na cena de amor com Astrov e Helena, ele a chama de “gatinha esperta” e de “belo filhote de jovem falcão” (57), “uma doninha de pelo macio e acetinado pronta para devorar suas vítimas” (57). Os homens, como os define Marina, são “galos [que] cacarejam um pouco, dão umas bicadas uns nos outros e aí param [...] eles se cansam” (TCHEKHOV, 2011, terceiro ato). No texto de Friel, são outras as aves, mas o contexto é o mesmo: “Gansos, todos eles. Grasnam e grasnam e finalmente param. É assim que os gansos se comportam” (FRIEL, 1998, 67).

Como *Tio Vânia* é a respeito da condição humana, Friel tem grande empatia pela peça e, por essa razão, sua reescritura demonstra grande fidelidade à obra que admira; persistentemente ele mantém um dos temas, tão caro em nossos dias: o da sobrevivência do planeta. O discurso de Astrov não poderia ser mais atual, com sua principal pergunta: “essa devastação pode ser contida?” Vejamos como Friel transpôs a cena de Astrov com os mapas na mão, tentando explicar o que os homens vêm fazendo com a natureza. No primeiro mapa, ele mostra a região cinquenta anos antes: toda a área coberta pela floresta com lagos, alces, cabras selvagens, cisnes, gansos, patos selvagens e poucas vilas ou moinhos; no segundo mapa, a mesma região vinte e cinco anos depois: as florestas encolheram um terço do que eram; existem ainda alguns alces, mas as cabras sumiram. No terceiro mapa, no presente:

Uma faixa de verde aqui e ali – que estou defendendo com minha vida [...] os alces sumiram. E também os cisnes. E os patos selvagens. Até o lago secou. As vilazinhas desapareceram. E os mosteiros. [...] E se algum tolo decidir

daqui a 25 anos desenhar o mapa número quatro, será um quadro de desolação total. Uma superfície cinzenta, vazia, talvez. Essa devastação pode ser contida? (FRIEL, 1998, 54–55)

A devastação já tinha sido anteriormente debatida quando as palavras aflitas de Astrov convencem Sônia e Helena, mas não Vânia, que ouve o debate com olhar irônico.

Astrov – No fogão, queime carvão, Vânia. Construa seus telheiros de pedra. Você sabe bem que as florestas deste país são sistematicamente violadas.

Vânia – Deus do céu, por mim?

Astrov – A cada ano, milhares, milhões de árvores estão sendo abatidas. Isso tem importância? Você sabe que tem. [...] Uma magnífica paisagem foi mutilada para sempre. Nossos rios ficaram mais rasos e, no fim, vão secar. O habitat dos animais e das aves foi tão abalado que eles não poderão voltar. [...] Mas é razoável, é criativo destruir o que *nós* não podemos criar? (23–24)

Tal debate, iniciado por Tchekhov em 1897, é mais do que oportuno nos dias de hoje. Em seu comentário sobre esse assunto em *Tio Vânia*, Chudakov explica que “no século XX, a preservação da natureza tem sido e será cada vez mais a medida pela qual o potencial moral de cada pessoa é testado” (CHUDAKOV, 1983, 212). O crítico constata o pioneirismo de Tchekhov ao abordar o problema sob o ponto de vista moral. Nossa preocupação, segundo ele, é ver como as descobertas do cientista afetarão o futuro do planeta; em que grau as indústrias terão efeito na natureza; até que ponto o funcionário público se preocupará com as atividades dos dois primeiros em sua relação com a natureza e, por último, qual é a relação cotidiana

de qualquer indivíduo em seu vínculo com o mundo vegetal e animal (CHUDAKOV, 1983, 212). Nunca é demais repetir, como o fez Chudakov, quão valiosa foi a contribuição de Tchekhov sobre o tema:

Na literatura ele foi o primeiro a colocar a relação do homem com a natureza *na esfera da ética*. Justamente como Tchekhov via cada indivíduo em sua totalidade, em sua unidade com seu contexto material, assim também ele pensava no futuro da humanidade somente em comunhão com o mundo natural no qual ele vive. [...] Ele se inquietava com o futuro de todo o planeta; tinha visões de uma terra deserta, sem nenhum ser vivente, girando sem sentido e sem propósito em torno do sol no vazio cósmico. (212, grifo nosso)

O sofrimento humano e a relação do homem com a natureza e a ética refletem-se no espelho de Brian Friel, como se pode ver pelas citações de seu texto, e fazem de *Tio Vânia* uma obra essencial para o século XXI.

Tio Vânia em 2020

Mais de dez anos após a produção de *Tio Vânia*, de Brian Friel, outro conhecido dramaturgo irlandês, Conor McPherson, aventurou-se em uma “nova adaptação” daquela peça de Tchekhov. Encenada em 14 de janeiro de 2020 em Londres, e publicada antes do término dos ensaios em ebook, texto base para minha análise, é ainda obra muito recente para ter merecido a atenção da crítica, com exceção de algumas resenhas breves em alguns jornais quando de sua apresentação. De sua leitura, percebe-se que a característica principal, como na versão de Friel, é a fidelidade ao enredo, tempo e lugar em que a ação acontece, à caracterização e aos temas. O que se pode considerar como diferencial é a linguagem, que reproduz o inglês falado na Irlanda. O diálogo entre Astrov e Helena ilustra o tipo de mudanças na linguagem:

Helena – É claro que todos nós gostamos de vê-lo, Doutor. O que quer dizer “vê-lo assim?”

Astrov – Assim! Assim como um animal desamparado, perdido na floresta à noite. Mas a raposa sabe exatamente onde estou, você não sabe?

Helena – Que raposa?

Astrov – Você! É isso aí – não há mais nada para dizer. (McPherson, 2020)¹

1 Como o livro utilizado está em formato digital, a paginação é irregular e, por isso, será omitida nas referências.

São esparsas as alterações de alguns detalhes, como o bigode de Astrov, substituído por uma barba, ou Helena, “personagem secundária” aqui, “uma nota de rodapé na vida do professor”. Enquanto no original há poucas rubricas, McPherson usa as indicações cênicas para descrever, explicar ou interpretar. Seria, pois a segunda rubrica sobre Astrov desnecessária? “Astrov, um médico de cerca de 40 anos, está andando para lá e para cá. É um homem bonito, mas a sensação de sua mortalidade paira sobre ele, dando-lhe energia sombria”. Esses são apenas detalhes; o desvio mais significativo da adaptação de McPherson é certamente sua interpretação pessoal das personagens do professor e de Vânia, tradicionalmente vistos como “vilão” e “vítima”. É verdade que o dramaturgo retrata o professor como egoísta, déspota e velho insuportável, mas também reforça seu asco pela doença e velhice e seu terror ao pensar na morte. Vânia, também como no original, passou os vinte e cinco anos trabalhando na propriedade e sua sensação de não ter vivido o deixa amargurado e o leva a atacar o professor, causa de toda sua infelicidade, segundo ele.

Todavia, como sempre na obra de Tchekhov, tudo isso é superfície: o interior das personagens é algo misterioso. McPherson tenta se aproximar o mais possível da verdade subterrânea daqueles que geralmente estão em situação de polaridade. Para ele, o velho professor, visto por Vânia, não é o verdadeiro, mas é digno de compaixão: deixou a cidade em que se sentia bem e foi morar no campo, que não suporta; sente-se gelado, não consegue dormir; diz ele sobre si: “Mas você não consegue desligar seu cérebro. Você está numa corrida contra o relógio”. Para ele, “os velhos perdem o direito de viver” e “de repente você está velho! É isso aí! Você vem do passado e o passado já era”.

Quanto à sua atuação na carreira acadêmica, o que Vânia aponta como nulidade e desonestidade seria verdadeiro? A certeza de que o professor é construído com simpatia por McPherson está em um gesto seu que não aparece no original: quando Marina o leva para o quarto, ele se volta para Vânia e lhe oferece o relógio – pede-lhe que o aceite, porque foi um presente de Vera, irmã de Vânia, para ele. Ao dizer “Eu quero que seja seu”, ele mostra o único momento em que demonstra sensibilidade para com o próximo.

A interpretação de McPherson se assemelha com a análise do relacionamento e conflito entre o professor e Vânia por Vladimir Kataev, que conclui que a verdade nunca será conhecida e que, embora tenhamos simpatia pelo desespero de Vânia, não é possível aceitar que todas as suas acusações contra o cunhado sejam verdadeiras. O crítico não concorda com a imagem do professor como “uma espécie de aranha sugando o sangue de Vânia e de Sônia, ou um usurpador dos direitos dos outros” (KATAEV, 2002, 200), nem concorda com ideias como “o bem destruído pelas forças do mal”, acrescentando que os críticos gostam de empregar esse tipo de polaridade ao analisar as personagens de *Tio Vânia* (201). Kataev lembra ainda que

Essa é exatamente a convenção do teatro tradicional que Tchekhov tão firmemente rejeitava [...]. Quando escreveu *A Gaiivota*, Tchekhov estava elaborando um tipo de conflito radicalmente diferente em que era importante descobrir a *semelhança entre os antagonistas*, perceber o que personagens e situações muito diferentes tinham em comum. (201, grifo nosso)

Para começar, continua o argumento de Kataev, “não se espera objetividade de personagem consumida pelo ódio e que não faz nenhum segredo disso” (201) e, ainda, Tchekhov

demonstra que tudo o que Vânia fala sobre o professor “deve ser encarado como parcial e, portanto, relativo” (202). Notando que os antagonistas têm “semelhanças escondidas”, o crítico lembra a afirmação de Helena ao defender o marido: “Ele é igual a todo mundo. Não é pior que você” (203).

Sobre a adaptação de *Tio Vânia* por McPherson, pode-se perguntar por que outro *Tio Vânia* em 2020. Mesmo conhecendo a excelente versão de Brian Friel, ele se envolveu no exercício de reescrever a peça por acreditar que seus *significados são inesgotáveis*. David Lan, dramaturgo inglês que produziu uma versão da peça no mesmo ano em que Friel fez a sua, descreve *Tio Vânia* como “a primeira peça modernista, a primeira peça do século XX” (LAN, 1998, x). Na lista de reescrituras que recebeu *Tio Vânia* e das muitas outras que virão, todas homenageiam e divulgam uma obra tão perfeita.

“Uma Complexa Sinfonia de Emoções”: *As Três Irmãs*

Escrita em 1900 e encenada em 1901, *As Três Irmãs*, se comparada com *A Gaivota* e *Tio Vânia*, apresenta novos temas e diferentes tipos de personagens, quase todas introduzidas no início da peça. As irmãs do título, Olga, Macha e Irina, e Andrei, seu irmão, perderam o pai há um ano; agora, num dia alegre de maio, tentam retomar a vida normal depois do luto, oferecendo uma festa no dia do santo de Irina. Diferença significativa é o cenário, agora urbano, em vez da região rural das outras duas peças. A família Prozorov vive em uma cidade provinciana, mas é vista apenas na casa e no jardim; a cidade se faz presente por meio de sons diversos, como “na rua soa uma harmônica” (TCHEKHOV, 2004b, 97); a “chegada de uma troica com guizos” (95), ou as sirenes dos carros de bombeiros (102); o som de um tiro (149), ou mesmo o som da banda militar ao deixar o local (151). Quais seriam as funções desses efeitos sonoros? Uma delas, notada por Harvey Pitcher, é o contraste, como no exemplo: “o animado rebuliço dos fantasiados lá embaixo na rua contrasta com a atmosfera desanimada que atingiu a família Prozorov” (PITCHER, 1985, 116); outra função, como a das sirenes, seria “induzir e ao mesmo tempo reforçar as perturbações emocionais do terceiro ato” (116). A descrição da cidade em que vive a família, no diálogo entre Andrei e Ferapont, nos convence que a vida das pessoas será cheia de tédio e solidão:

A nossa cidade existe há duzentos anos, tem cem mil habitantes e não há ninguém que não se pareça com os outros, não há nenhum militante, nem no passado, nem no presente, nenhum cientista, nenhum pintor, nenhuma pessoa notável [...] Só comem, bebem, dormem e, para não ficarem embotados de tédio, quebram a monotonia de suas vidas com fofocas, vodca, jogo de cartas, chicanas; as mulheres traem seus maridos e os maridos fingem, fazem de conta que não veem nada, não ouvem nada; e a irresistível influência dessa vulgaridade estraga as crianças, nelas apaga-se a centelha divina, e elas acabam se transformando em mortos vivos tão miseráveis e parecidos um com o outro quanto seus pais... (TCHEKHOV, 2004b, 143)

Outra característica que distingue *As Três Irmãs* é a predominância de personagens jovens; talvez para deixar isso bem claro, Tchekhov, por meio dos diálogos, informa a idade de cada um. Diz Olga: “Tenho vinte e oito anos apenas... Tudo está bem, tudo vem de Deus” (33); em outra cena, Irina fala: “Você se acostumou a me ver como menina e parece-lhe estranho que eu tenha ar sério. Eu tenho vinte anos!” (36). Quando propõe casamento para Natasha, Andrei exulta com a “juventude maravilhosa, bela juventude” (63). Dos convidados que chegam para a festa, Tuzenbach ainda não completou trinta anos, os dois subtenentes são bem mais jovens e Verchínin tem cerca de quarenta e dois anos. Da geração de idosos, provavelmente para contraste com suas maneiras de ser, a Babá tem oitenta anos e Tchibutíkin, de sessenta, descreve-se como “um velho solitário, insignificante” (41). Nesse grupo de jovens incluem-se Macha, que casou quando tinha dezoito anos e agora tem vinte e cinco, e Natacha, a jovem noiva de Andrei. É de se esperar, portanto, que todos eles sonhem com algum tipo de futuro feliz; para as irmãs, o principal sonho é voltar para Moscou de

onde saíram há onze anos. Em seu uniforme azul-marinho de professora do colégio feminino, sempre muito cansada, Olga sente “uma vontade louca de retornar para sua terra natal” (32) e diz: “Sinto que cada dia, gota a gota, abandonam-me as forças e a juventude. Apenas cresce e torna-se mais forte o único sonho...” (32). A resposta de Irina revela que elas têm um só pensamento: “Ir para Moscou. Vender a casa, encerrar tudo aqui e ir para Moscou” (32). “Sim, o quanto antes para Moscou”, responde Olga. Ao saber que Verchínin é de lá e que lá conheceu seus pais, o entusiasmo das irmãs é enorme: “Pois nós vamos mudar para lá”, diz Olga, e Irina completa: “Pensamos estar lá antes do outono. É nossa cidade natal... nascemos lá... na Rua Stáraia Basmânaia...” (43). Lembram as ruas, as pontes, os rios de Moscou... como anseiam pela volta.

O grande sonho de Macha – infeliz na vida conjugal – é o de conhecer o amor; e isso acontece quando encontra Verchínin, casado, pai de duas filhas e que já se sente envelhecido pela árdua vida ao lado da esposa neurótica. Surge um grande amor entre os dois; prova de que se entendem é que se comunicam com palavras cujo significado só eles sabem. Por exemplo, Verchínin explica a Macha: “Tenho uma diabólica vontade de viver”, ao que ela responde (112-113):

Macha – Tram-tram-tram...

Verchínin – Tam-tam...

Macha – Tra-ra-ra?

Verchínin – Tra-ta-ta (Ri)

[...]

Verchínin – Tram-tam-tam?

Macha – Tram-tam.

Mas não era para ser. Quando os militares deixam a cidade e eles pressentem que nunca mais vão se ver, ele diz na triste

despedida: “Tram-tam-tam” e Macha responde alto, “Tra-ta-ta” e, fitando-o, diz “Adeus... (Um beijo prolongado)” (147). Reconhecendo a realidade da vida que “está indo e não voltará jamais, nunca, nunca, iremos a Moscou... estou vendo que não iremos...” (116), Irina decide casar-se com Tuzenbach. No último ato, passados quase cinco anos daquele alegre dia de maio, Olga tornou-se, a contragosto, diretora de um colégio onde passa a morar; Irina trabalhou no telégrafo e na administração municipal, mas se queixa que seu trabalho é “sem poesia, sem ideias...” (76). Tuzenbach é morto em um duelo, o casamento não se realiza e ela vai trabalhar como professora. Macha volta para casa, com o marido.

O sonho das três irmãs de se mudarem para Moscou é tão presente na peça que suscitou da crítica uma pergunta: “afinal, se queriam tanto ir, por que não foram?” (PITCHER, 1985, 162). Na argumentação de Chudakov, somente a minoria exigiu “uma detalhada e lúcida motivação” (CHUDAKOV, 1983, 162) pois a crítica percebeu que a “falta de motivação era uma característica de um novo método artístico, o ‘simbolismo’” (162):

À esta peça, essencialmente realista em seu conteúdo, não faltam elementos simbólicos. O anseio das três irmãs por Moscou é um símbolo... Moscou é uma ilusão, uma miragem; para o viajante em um deserto sem esperanças é uma visão de uma vida melhor que existe fora dos limites daquele deserto. (citado em CHUDAKOV, 1983, 162)

Segundo Chudakov, “a falta de motivação” foi inteligentemente explicada por L.S. Vigotsky em *The Psychology of Art* (1925), onde ele censura afirmações humorísticas que viam *As Três Irmãs* como “o drama de uma passagem de trem”:

Tchekhov eliminou desta peça [...] todos os elementos que poderiam, de maneira inteligível e completa, motivar a nostalgia das três irmãs por Moscou; precisamente porque Moscou representa apenas um fator constitutivo para as irmãs e não o objeto do desejo real; a peça produz, em vez de comicidade, uma impressão profundamente dramática [...] A Moscou das três irmãs [...] continua sem motivação, assim como a impossibilidade de as três irmãs chegarem até lá continua sem motivo: a impressão geral da peça depende dessa falta de motivação. (citado em CHUDAKOV, 1983, 163)

O drama sobre os jovens não se limita ao sonho de Olga, Macha e Irina, pois sonhos grandiosos, pequenos ou absurdos, todos têm. Tuzenbach, pode-se lembrar, nunca trabalhou em sua vida porque “nasceu numa família que nunca conheceu o trabalho nem preocupação alguma”. Seu sonho é trabalhar e dormir contente com a tarefa realizada. Ele avisa: “Chegou o tempo; aproxima-se de todos nós algo enorme [...] que exterminará de nossa sociedade a preguiça, a indiferença, o preconceito contra o trabalho, o podre tédio. Eu vou trabalhar” (TCHEKHOV, 2004b, 36–37). Irina acredita no trabalho para sobreviver, dar um sentido à vida: “O ser humano deve trabalhar, mourejar seja quem for e é só nisso que está o sentido e o objetivo de sua vida, sua felicidade e seus enlevos” (35). Como em *Tio Vânia*, esse é um dos temas que percorre toda a peça. O sonho de Andrei, por exemplo, é ir para a Universidade de Moscou, onde será “um cientista famoso do qual se orgulha a terra russa” (70), mas acaba sendo um funcionário do Conselho Municipal da cidade provinciana, e cujo presidente é o amante de sua esposa.

E aqui torna-se necessário entender o sonho da “pequena burguesa”, como Macha descreve Natacha. Após o casamento, sua ambição pelo poder se manifesta; enquanto beija e acaricia

as cunhadas, consegue tudo o que quer: ordena que a festa dos fantasiados seja cancelada, para decepção de todos, ou seja, manda embora a alegria que iria entrar na casa melancólica; pede a Irina que divida o quarto com Olga porque é perfeito para o bebê; trata os serviços de modo grosseiro e autoritário, chegando a exigir que Olga mande embora Anfisa, a babá de 80 anos, porque não entende a razão de manter “essa velha em casa, não entendo. É uma camponesa e deve morar na aldeia” (104). Cada vez mais, apossa-se de tudo (106):

Temos que chegar a um acordo, Ólia. Você no ginásio, eu na casa, você se ocupa do ensino e eu da economia doméstica. E se digo alguma coisa a respeito da criadagem é porque sei o que digo; eu – sei – o – que – di – go... E que amanhã mesmo não esteja mais aqui essa velha ladra, essa velha coroca (Bate os pés). Essa bruxa! E não se atreva a me irritar. Não se atreva!

Seu desejo de poder realiza-se plenamente, pois Olga vai morar no colégio, Irina deixa a casa para trabalhar como professora e o marido é colocado no quarto de Irina. Venceu. “Quer dizer que amanhã já estou sozinha aqui. (Suspira). Antes de tudo, vou mandar cortar aquela alameda de pinheiros, depois aquele bordo [...]. Aqui vou mandar plantar florzinhas, muitas florzinhas e vai ter aroma...” (151). As árvores, tão amadas por todos, serão destruídas! Verchínin, ao chegar à casa dos Prozorov, descreve a região afetuosamente: “Há florestas, rio... e há bétulas também. Adoráveis e singelas bétulas; eu as amo mais do que todas as outras árvores” (45). Tuzenbach admira tanto as árvores que as humaniza: “Sinto-me alegre. Olho para esses pinheiros, bordos, bétulas, como se os visse pela primeira vez e tudo olha para mim com curiosidade e aguarda. Que belas árvores” (142). Até o jovem subtenente olha para o jardim,

ao partir, e diz carinhosamente: “Adeus, árvores!” (128). A intenção de Natacha de cortar as árvores nos remete ao tema bastante explorado em *Tio Vânia*, a preservação da natureza, ligada à ética que Natacha desconhece. Aliás, é difícil lembrar em toda a literatura de personagem que cause tanta repulsa quanto ela, insensível e cruel.

Devemos notar, todavia, que não existe na peça uma batalha entre o Bem e o Mal, mesmo porque, como já foi discutido anteriormente, Tchekhov rejeitava esse aspecto do teatro tradicional. As irmãs não são vítimas indefesas, mas, por sua natureza e formação, não reagem ao comportamento de Natacha, embora percebendo suas maldades. Irina, por exemplo, lamenta que seu irmão “ficou mesquinho [...] esgotou-se e envelheceu perto dessa mulher” (116). Elas tentam explicar à cunhada que sofrem com sua “grosseria, mesmo a mínima, uma palavra dita de maneira indelicada, perturba-me” (105). Cabe, porém, a Andrei, sempre tão calado, fazer o julgamento mais severo sobre Natacha: “há nela um animalzinho cego, mesquinho, rugoso. De toda forma, *ela não é um ser humano*” (138, grifo meu). Ao ouvir suas palavras, o amigo Tchibutíkin, que bem conhece Natacha, dá sua opinião: “Meu irmão, deixe-me aqui meu conselho: ponha seu chapéu, pegue nas mãos um bordão e vá embora... vá embora, andando, andando, sem olhar para trás. E quanto mais longe você for, melhor” (138).

Se, em *Tio Vânia*, podemos duvidar das acusações do cunhado, talvez não confiáveis porque odeia tanto o professor, no caso de Natacha não existe nada no texto que a possa redimir ou explicar – Tchekhov quis, dessa vez, acreditar, reconhecer a existência do mal sem atenuantes. Tanto que ele afirma que a caracterização de Natacha alude a Lady Macbeth: Kataev alega que o dramaturgo insinuou a comparação em carta a Stanislávski, quando sugeriu que, no terceiro ato, Natacha

deveria “andar pelo palco em uma linha reta, não olhando para ninguém nem para nada, segurando uma vela à Lady Macbeth” (citado em KATAEV, 2002, 252). Na peça, encontra-se a rubrica informando tal ação e Macha comenta: “Anda como se tivesse sido ela que provocou o incêndio” (TCHEKHOV, 2004b, 118). Na referência ao perambular como sonâmbula, Tchekhov aproxima Natacha da personagem shakespeariana que é, sem dúvida, a encarnação do mal. Basta lembrar seu solilóquio antes do assassinato do Rei:

Vinde, espíritos que zelais pelos pensamentos de morte, esvaziai-me neste instante de minha feminilidade, deixando-me plena, da cabeça aos pés, da crueldade mais terrível. Espessai-me o sangue nas veias, obstrui o ingresso e o escoamento do remorso, para que nenhum sentimento natural de compaixão venha abalar meu desígnio cruel, nem se interpor entre ele e sua execução. Vinde, transformai o leite dos meus seios em fel, oh espíritos do mal. (MUTRAN; STEVENS, 1988, 115)

Tal invocação de Lady Macbeth não deixa dúvida quanto à intenção do dramaturgo russo ao fazer alusão à Rainha da Escócia para definir Natacha. Contudo, Vladimir Kataev não aceita a similaridade entre as duas, alegando que “ambas amam o poder e usurpam a autoridade e uma casa/um reino, causando danos aos outros” (KATAEV, 2002, 252), mas as diferenças não se encontram apenas nas ações – “mais monumentais e sangrentas”, de Lady Macbeth, e as crueldades cotidianas de Natacha. Pensa o crítico que, se o mal é da natureza da primeira, “Natasha faz o mal inconscientemente, sem intenção maligna” (252):

Como outras personagens ‘negativas’ das peças de Tchekhov, ela não é uma ‘vilã absoluta’, mas é uma vilã funcional, por assim dizer. O mal nas peças de Tchekhov é uma função de ter confiança cega na justiça de nossas convicções ou crenças. (254)

Quando Kataev afirma que “é muito simples ver Natasha como encarnação do mal” (254), é provável que as evidências do texto de Tchekhov foram desconsideradas pelo crítico. Natacha não é, evidentemente, responsável pela infelicidade existencial e pelo triste destino das três irmãs e de Andrei, mas é essencialmente má no que faz, mesmo que em pequena escala, se comparada à personagem shakespeariana. “Essa cunhada vulgar”, de acordo com Elena Vássina, “pouco a pouco ocupa todo o espaço da casa e as irmãs deixam-na tornar-se a única dona”; todavia, as irmãs “acabam se tornando vencedoras por ter preservado os eternos valores morais e espirituais” (VÁSSINA, 2004, 21). Ainda na interpretação de Vássina, “quanto mais decepções, dores e quedas aconteciam na vida das irmãs, tanto mais fortes e corajosas espiritualmente elas se tornaram” (22).

Como em outras peças de Tchekhov, as personagens passam o tempo todo conversando – às vezes sobre a vida ou bagatelas, ou, mais frequentemente, “filosofando”, como Tuzenbach e Verchínin descrevem seus debates sobre suas mais variadas inquietações. Se é próprio dos jovens acalentar sonhos, é também de sua natureza tentar compreender o que é a vida e por que vivemos, e saber no que consiste a felicidade.

As Três Irmãs “têm um avanço considerável em relação às peças anteriores, com profundidade emocional muito maior” (PITCHER, 1985, 113). Do ponto de vista emocional, a peça “pode muito bem ser descrita como uma complexa

sinfonia de emoções” (156). Assim, a releitura dos trechos sobre os problemas existenciais que preocupam cada uma das personagens pode nos oferecer um conjunto de visões contrastantes sobre a existência humana. Verchínin é aquele que mais pergunta e o que mais expõe seus pensamentos. Sobre o sentido da vida, ele afirma: “quanto mais vivo, mais tenho vontade de saber” (TCHEKHOV, 2004b, 79); sobre a felicidade, tenta convencer Macha; “Como eu gostaria de lhe provar que a felicidade não existe, não deve existir e não existirá para nós... Devemos trabalhar, apenas trabalhar; a felicidade é destinada a nossos descendentes” (79). Entretanto, ele se contradiz quando faz conjecturas sombrias sobre o futuro das filhas: “Meu Deus, pensei, quanto essas meninas terão de sofrer ainda durante a longa vida!” (110). Em outra conversa, Verchínin pergunta como seria “se pudéssemos recomeçar a vida, e ainda conscientes? Como se a vida já vivida fosse um rascunho, como se diz, e a outra, passada a limpo?” (53). Ele se refere, é claro, a um tema muito frequente na literatura, da oportunidade de uma segunda chance. Na vida, uma vez feita uma escolha, é difícil voltar e tomar o caminho não escolhido antes. Seria ideal poder usar uma das vidas como exercício para a outra vida... Como Verchínin, Tuzenbach também possui “uma tremenda sede de vida, de luta, de trabalho” (58) e acredita que, no futuro, a vida continuará igual:

Uma vida difícil, cheia de mistérios e feliz. E daqui a mil anos o ser humano estará suspirando do mesmo jeito: ‘Oh, como é duro viver!’ E, ao mesmo tempo, exatamente como agora, ele vai temer e não querer a morte. (78)

Para reforçar a ideia de que tudo será igual, Tuzenbach invoca uma imagem: “Os pássaros migrantes, as cegonhas, por exemplo, voam e continuarão voando, sejam altos ou baixos os

pensamentos que passam por suas cabeças, sem saber por quê e para onde” (80). Durante os trágicos acontecimentos do fim da peça, o velho médico se sente como “um pássaro migrante que envelheceu e não pode mais voar” (132). Em sua longa vida, ele adquiriu uma visão do mundo que chega a ser um pouco cínica, transmitida por expressões usadas recorrentemente, como “tanto faz” (136 e 149), ou perguntas como “não dá tudo na mesma?” (56 e 92). Diz ele: “Talvez eu nem seja um ser humano, apenas faço de conta que tenho braços, pernas, a cabeça; talvez eu não exista mesmo e só me parece que eu ando, como e durmo. (Chora) Ah, se eu não existisse” (107).

No quarto ato, um tema importante desde o início é acentuado – não se pode vencer o Tempo. O “até a vista” de Irina para o subtenente é respondido: “Até a vista, não, adeus! Nunca mais nos veremos” (127). Tira uma foto, como se pudesse deter o Tempo. Rodé abraça Tuzenbach: “Não nos veremos mais” (128). O tempo das estações, circular, que anuncia a morte, com o inverno, e a ressurreição, a primavera, é lembrado muitas vezes na peça, sempre com relação aos acontecimentos e emoções. Sucedem-se as estações até no quarto ato, quando Macha nota que os pássaros migrantes “já estão indo... (Olhando para cima) Cisnes ou gansos... Meus queridos... Meus felizardos...” (137), e sente a diferença entre sua vida de prisioneira e a liberdade das aves. “De uma hora para outra pode cair neve”, lamenta (137). Todos sentem a urgência de viver, sentem que o tempo passa e se perdem as oportunidades. E, por isso, dentre tantos outros objetos, é o relógio o mais mencionado, porque marca a vida de cada um e para o qual eles se voltam a todo momento – quando o relógio toca doze horas no início da peça, Olga lembra que, no dia da morte do pai, “tocava também” (31). O tempo cronológico é a preocupação de expressões como “Ora, ora! Como o tempo voa!” (42), ou “O relógio de vocês está adiantado sete minutos”

(55), ou ainda “Já passa das quatro. Está amanhecendo” (108). Representando a passagem inexorável do tempo, o relógio adquire significados com elos entre a existência de jovens e velhos, como no momento em que Tchibutíkin “pega nas mãos o relógio de porcelana, examina-o”, mas o deixa cair e este se quebra, causando sua amargurada exclamação: “Em mil pedaços!”. Todos ficam confusos e tristes, e vem à memória de Irina “que é o relógio da falecida mamãe” (110); o velho responde, pesaroso: “Talvez eu não o tenha quebrado. Talvez pareça-nos que existimos, mas, na realidade, não existimos” (110).

A existência, com as perguntas e dúvidas que ela suscita, constitui o centro das discussões de *As Três Irmãs*, como a arte e o artista em *A Gaivota* e a preservação da natureza em *Tio Vânia*. Para Tchekhov, não existe uma resposta, uma verdade; o máximo que ele se permite é apresentar diferentes interpretações do problema, cabendo ao leitor/espectador identificar-se com uma delas. Desse modo, no final da peça, abraçando as irmãs, Olga exprime sua visão da vida (153):

Oh, meu Deus! O tempo vai passar e nós iremos com ele, para sempre [...] Oh, minhas queridas irmãs, nossa vida ainda não terminou. Vamos viver! A música é tão alegre, tão feliz, parece que mais um pouquinho e saberemos por que vivemos, por que sofremos...

Logo em seguida, Tchibutíkin, cantarolando baixinho, comenta: “Tanto faz, tanto faz!”. Mas as últimas palavras são de Olga: “Ah, se pudéssemos saber, se pudéssemos saber!” (154)

As Três Irmãs no palco irlandês

O histórico de transposição de *As Três Irmãs*, de Tchekhov, por Brian Friel tem interesse porque fornece dados que explicam o entusiasmo do dramaturgo irlandês por aquela peça e, mais ainda, a política de tradução por ele adotada. Um fato digno de atenção é relatado por Anthony Roche no segundo capítulo de seu livro, *Brian Friel: Theatre and Politics*. De acordo com Roche, o então jovem dramaturgo foi convidado por Tyronne Guthrie, famoso diretor teatral de origem inglesa, escocesa e irlandesa, a visitar seu recém-fundado teatro nos Estados Unidos. Friel conta, em seu “Auto-Retrato”, por que decidiu aceitar o convite:

Aos trinta anos de idade me vi embarcando numa carreira teatral, quase totalmente ignorante da escrita e da produção do drama, a não ser um conhecimento intuitivo [...] Então fiz as malas e, com mulher e dois filhos, fui para Minneapolis em Minnesota, onde um novo teatro estava sendo criado por Tyronne Guthrie, e lá vivi por seis meses. (citado em ROCHE, 2011, 35–36)

Durante esse período, Friel teve o ensejo de observar os ensaios de um *Hamlet* moderno e o de *As Três Irmãs*, de Tchekhov, que Guthrie estava dirigindo em preparação para a abertura de seu teatro. A experiência, de tanto valor, contribuiu para a formação de Friel como dramaturgo. Entre muitas questões provocadas pelos ensaios, a atitude de Guthrie em relação ao teatro, aos atores e ao público impressionou Friel:

Aprendi, nas palavras de Guthrie, que o teatro é uma tentativa de criar algo que, nem que seja por um breve momento, transportará nossos poucos companheiros de jornada para a nossa estranha, divertida, perigosa viagem [...] aprendi que a primeira função do dramaturgo é entreter, divertir e emocionar o público. (citado em ROCHE, 2011, 38)

As ligações entre Friel e Guthrie duraram muitos anos. Durante esse período, a arte dramática era fonte de seu debate; todavia, nossa discussão deve centrar-se na aprendizagem de Friel durante os ensaios de *As Três Irmãs* em 1963, quando ele teria observado o diretor efetuar diversas mudanças no texto de sua própria tradução de Tchekhov, com o intuito de criar diálogos que facilitassem o trabalho dos atores (ROCHE, 2011, 56). A grande influência de Guthrie no fazer dramático de Friel é reconhecida por Nicholas Grene, quando ele afirma que “a decisão de escrever a versão de *As Três Irmãs* pode ter sido, de maneira indireta, uma espécie de homenagem a Tyronne Guthrie” (GRENE, 2012, 140). No entanto, é relevante notar que, para o autor de *Translations*, não é fácil encontrar diretores como Guthrie e Hilton Edwards. Em seus escritos sobre a função de diretor, ele discorre longamente sobre os aspectos negativos na maioria deles, mas conclui:

É claro que existe um punhado de diretores magníficos [...] pessoas como Stanislávski, Guthrie, Grotowski, Brook. Todavia, seu talento não consistia em oferecer uma interpretação pessoal do texto, mas em explodir uma tradição totalmente calcificada, em colocar de cabeça para baixo toda a prática da apresentação teatral, para que pudéssemos ver com novo olhar. Eles não nos ofereceram profundas revelações pessoais, mas uma espécie inteiramente nova de experiência no teatro. Mas inovadores como eles aparecem muito raramente. (citado em ROCHE, 2011, 33)

Como se sabe, o interesse de Friel por uma nova experiência no teatro será uma das características de suas peças criativas, como *Translations*, *Dancing at Lughnasa* e *Molly Sweeney*, por exemplo.

Quase duas décadas após o encontro com Guthrie, Friel colaborava com a companhia de teatro Field Day, sediada em Derry, na Irlanda do Norte, inaugurada com *Translations*. A peça foi recebida com enorme entusiasmo tanto no norte quanto no sul, e foi considerada um “clássico nacional, um marco no teatro irlandês” (RICHTARIK, 2004, 196). Para a segunda peça a ser produzida pelo Field Day, instalou-se entre todos grande ansiedade para evitar o que Friel chamou de “azar do segundo romance”, ou seja, fugir das expectativas de uma obra tão fascinante quanto a primeira ou superior a ela. Assim, resolveu-se produzir um clássico universal e a escolha recaiu sobre *As Três Irmãs* (RICHTARIK, 2004, 196). Outra vantagem por optarem pela peça é sugerida por Richtarik ao observar que “há muito tempo Friel sentia admiração pelo dramaturgo russo, e muitas de suas peças, mais especificamente *Aristocrats* (1979), comprovam a influência de Tchekhov” (196). Não só essas razões pesaram na escolha, porém; a intenção do Field Day de divulgar peças de valor literário para o grande público e de poder insinuar paralelos com a Irlanda foram importantes. Entre os paralelos, Richtarik salienta que o “desejo não realizado das três irmãs de irem para Moscou não era muito diferente do anseio frustrado da maioria das pessoas da Irlanda do Norte de dar um basta à violência e ao impasse político” (196).

Escolhida a peça, de que maneira Friel concebeu sua “tradução”? Para começar, o emprego dessa palavra no subtítulo não significa que ele tenha optado por uma “tradução literal”, e muito menos por uma adaptação. Como em *Tio Vânia*, que ele reescreveu em 1998, Friel fica muito próximo do original, fiel ao

enredo, caracterização, tempo, espaço e temas, mas, desta feita, as alterações que se permite fazer estão mais ligadas ao tom da peça. Acredito que essa atitude se deve à formação obtida com Guthrie que, como diretor, valorizava o cenário, os movimentos e gestos dos atores, a maneira como os diálogos eram falados, os efeitos cênicos. Desse modo, as rubricas, geralmente mais extensas na versão, narram, definem, interpretam o que não está explícito no original. Na representação de seus textos, Friel considera de essencial importância os atores, como comprova sua afirmação: “talvez o prazer que senti com aquelas quatro peças russas tenha relação com os atores [...] Com atores como aqueles de Derry, Dublin e Londres qualquer tradução razoavelmente decente seria excitante” (citado em ROCHE, 2011, 32).

Semelhantemente a *Tio Vânia*, *As Três Irmãs* foi escrita no inglês falado na Irlanda contemporânea. Friel justificou seu procedimento ao constatar que “com as traduções inglesas, os atores irlandeses ficam mais e mais deslocados. Eles têm que fingir, primeiramente, que são ingleses e, depois, que são russos” (citado em RICHTARIK, 2004, 197). Nicholas Grene, que conhece profundamente a obra do dramaturgo, reforça a ideia de que a tradução de Friel de *As Três Irmãs* “para o inglês com sotaque de Donegal era exatamente o que a agenda do Field Day se propunha a fazer, dar ao público irlandês o drama que lhes falava em sua própria língua” (GRENE, 2012, 140). Friel busca uma tradução apropriada para o público porque não aprova as já existentes:

Acho que as versões de *As Três Irmãs* que vemos ou lemos nesse país [Irlanda] sempre parecem ter a fragrância da Inglaterra eduardiana ou do círculo de Bloomsbury. De certa maneira, os ritmos dessas versões não combinam com as

estruturas de nossos ritmos e eu acho que, de certo modo, deveriam. (citado em RICHTARIK, 2004, 56)

Valendo-se de sons, ritmos e estruturas da linguagem falada em Donegal, Friel usa o “método de aculturação linguística” sugerido por Heinz Kosok, que classifica a linguagem de *As Três Irmãs* como “a conquista original da peça” (KOSOK, 2004, 44). O exemplo mais evidente de aculturação linguística é o de Natacha, pois além de intensificar sua maldade, Friel acentua seus modos vulgares nas ações, no vestuário e, principalmente, sua ansiedade em falar num sotaque que ela considera *chic*; mas, muitas vezes, sua fala descamba para a verdadeira linguagem que é própria de uma “pequena burguesa” em ascensão, cujo uso do idioma francês é lamentável e embaraçoso. Nas ações, suas preocupações com o cabelo são constantes. Quando chega à casa dos Prozorov pela primeira vez, fala consigo mesma: “Minha doce mãe de Deus, estou atrasada – já estão jantando. (Breve olhar no espelho. Arruma o cabelo). Dá para o gasto. (Vê Irina e vai ao seu encontro. Seu sotaque fica levemente *chic*)” (FRIEL, 1992, 36).

Já casada, anda pela casa de roupão e *bobs*; toca a toda hora o cabelo, temendo que ainda esteja úmido, pois vai mais tarde passear de troica com o amante, quando usará caríssimo casaco de pele com gorro e regalo de pele combinando (71). Mesmo durante o incêndio, sua mania de estudar cuidadosamente sua imagem no espelho é fora de hora, e inoportunas são suas palavras: “Doce mãe de Deus, olhe para esse cabelo! Você acha que engordei? Talvez um tiquinho” (76). Entretanto, sua genuína maneira de falar aparece nos momentos em que a fúria a faz esquecer o *chic*. Chama Anfisa de velha imprestável, bruxa desonesta e explode (76):

Ela não serve para nada! É uma camponesa e é para lá que deve ir – já para os pântanos [...] Se esta casa algum dia for administrada direito, não podemos carregar uma mala velha e sem alça como essa.

Ao se ver dona absoluta da casa dos Prozorov, seu discurso é revelador de sua natureza (120):

Então, a partir de amanhã, devo ficar completamente sozinha? Tá bem – *c'est la vie*. A primeira coisa que vou fazer é mandar cortar aquela avenida de pinheiros e depois me livrar daquele bordo – é um troço velho e deprimente nas noites escuras [...] Quero todo o jardim cheio de aromas-aromáticos.

Ainda para explorar a linguagem, Friel dá muito mais espaço para Anfisa, a babá querida das três irmãs, pois sua fala de faixa etária e classe são diferentes. Falando pouco no original, ela é mais tagarela: “Chegou um coronel Sicrano-Beltrano. Nunca o vi mais gordo” (21). Ao mesmo tempo, com essa Anfisa um pouco mudada, acentua-se a grande ironia da peça, pois a velha, despejada e humilhada, com pavor de ser mandada embora – para onde? – é a única personagem que encontrou a felicidade, como se vê em sua detalhada descrição da nova vida (114-115):

Irina – Você está muito bem, Nanny.

Anfisa – E como não havia de estar? Claro, não estamos as duas felizes como dois cachorrinhos num cesto? E não estou vivendo a vida que pedi a Deus? Você deve nos visitar e ver com seus próprios olhos: o apartamento é tão espaçoso quando um palácio [...] E você nem vai acreditar, querida: tenho um quarto grande, lindo, só para mim (Para Olga), não tenho? O quarto mais quente e mais claro. Graças a Deus, graças a Deus todo-poderoso, Ele que me fez uma velhinha

muito contente, muito mais contente do que tenho o direito de ser ou de esperar [...] Graças sejam dadas a Deus e sua santa mãe, eu sou a velhinha mais feliz do mundo.

Quanto às outras personagens, elas apresentam pequenas alterações ou recebem mais destaque conforme a interpretação pessoal de Friel, que depende de questões da peça no palco. Quanto ao cenário, a rubrica que inicia o primeiro ato é ampliada por Friel tendo em vista como as salas estão decoradas: “Há, tanto na sala de visitas quanto na de jantar, flores da primavera por toda a parte – flores nas mesas, flores no piano, flores na lareira, flores em vasos no chão; uma profusão de flores, quase um excesso de flores” (11). Vestida de branco, Irina carrega “um cesto cheio de flores, e as está arrumando em vasos pela sala” (11). Radiante, ela parece uma flor. Pode-se imaginar o efeito de um palco transbordando de flores que sugerem a beleza, as cores, a primavera de alegria, a primavera da vida. Com todas as janelas abertas, a luz e o calor do sol penetram no ambiente, causando nas pessoas exaltação e alegria de viver. Na sequência chegam Fiedótik e Rodé, carregando um enorme cesto de vime, cheio de flores. Fiedótik traz uma câmera com tripé e Rodé, uma guitarra (38). Na peça original, a cena resume-se a: “Fiedótik (Falando alto) – Espere um minutinho! (Tira uma foto) Uma! Espere mais um minutinho... (Tira outra foto) Duas. Agora pronto.” (TCHEKHOV, 2004b, 61). Tal cena é bastante expandida por Friel com o fim de salientar a juventude de cada personagem e como o grupo de jovens se comportaria numa ocasião como aquela:

Fiedótik – Olhe aqui, todo mundo, por favor! (Reação do grupo – mistura de surpresa e prazer e embaraço. Fiedótik desaparece por detrás do pano preto.)

Rodé – Acho que todos estão absolutamente lindos!
Fiedótik – Só um segundo. Sorriam! Vamos lá – Dá para melhorar! Sorria, Andrei! Sorria! Isso aí! Lindo! Maravilha! (Tira a foto – um sopro de fumaça da câmera. Reação a isto)
Não se mexam – mais uma – só mais uma. Isso aí. Não se mexam. Por que essas caras tristes? Vamos, aniversariante!
Vamos lá! Maravilhoso! (Mais um sopro de fumaça. Risos. Aplausos). (FRIEL, 1992, 38–39)

O efeito dessa cena no palco é de movimento, gestos, risos, comentários, em que o grupo interage e se diverte.

A atmosfera alegre do primeiro ato muda a partir do segundo, no fim de janeiro, em pleno inverno, um ano e meio depois daquele dia primaveril, quando as personagens sentem agudamente a passagem do tempo e as incertezas da vida acentuadas pelo frio, a música melancólica e “a repentina rajada de vento lamentoso” – tudo é sombrio.

As palavras “cansada”, “exausta”, “extenuada” tantas vezes repetidas na peça original por Olga, Irina e outras personagens são ainda mais frequentes na versão, às vezes substituídas por “acabadas” e “despedaçadas”, que denotam cansaço e tédio extremos. Um desvio significativo do original encontra-se no caso de amor entre Macha e Verchínin, nos inúmeros gestos de carinho, de afeto, de entendimento. Quando ele está infeliz, ela toma seu braço ou sua mão; depois de beijar a mão da amada, ele a coloca em seu rosto (48); beija suas mãos, rápida e repetidamente, dizendo: “Amo você, Macha, amo você, amo você, amo você. Amo seus olhos. Amo seu jeito de andar. Tudo, tudo o que você faz é prodigioso, maravilhoso, maravilhoso, prodigioso. (Um longo beijo)” (49). Durante o diálogo com outros personagens, os dois trocam olhares, às vezes irônicos, às vezes divertidos. Como no texto de Tchekhov, criam uma linguagem só sua, sons que têm significado só para eles.

As Três Irmãs tem sido criticada porque consiste de conversas banais ou sérias, sobre sonhos não realizados ou sobre o significado da vida. Embora Friel siga fielmente os diálogos “filosóficos” ou tristes, ele os mescla com instantes de leveza. A rubrica da página 55 indica, por exemplo, que no meio de um debate sobre “ou você sabe porque está vivendo ou então – nada tem importância, tudo é absurdo” (54), Irina cantarola uma melodia, Rodé a acompanha na guitarra, Irina deixa as cartas do baralho e canta novamente; agora ela e Fiedótik cantam juntos, acompanhados por Rodé. A rubrica descreve (55):

Pausa. Há a sensação de que este momento poderia fazer florescer a esperança de todos se unirem num coro – e dançar – e que a sala poderia vibrar com música e riso. Todos estão atentos a essa expectativa quase palpável se algum meio de a realizar puder ser encontrado. Verchínin aproxima-se de Macha. Se o momento florescer, eles certamente vão dançar. Fiedótik se aproxima de Irina (para profundo desgosto de Rodé); eles também dançarão.

No entanto, “o momento se perdeu; Irina pega o baralho, Macha afasta-se de Verchínin” (56). Mais uma oportunidade perdida – alusão à pergunta de Tuzenbach se é possível para o ser humano ter uma segunda chance, poder escolher.

Além do uso frequente da música, outros recursos sonoros são utilizados por Friel, como no final da peça, durante as despedidas (96):

Rodé – (Andando pelo jardim) Adeus, árvores (Grita) Adeus!
 Eco – Adeus – adeus – adeus
 Rodé – (Grita) Adeus, Eco!
 Eco – Eco – eco – eco...

Acredito que das alterações citadas, e de muitas outras, o efeito principal almejado é o tom. A atitude de Tchekhov em relação ao assunto e aos temas de sua peça resultou em um tom várias vezes considerado sombrio, mas que Elena Vássina define de maneira mais sutil: “o poeta do cotidiano” (2004, 15); “o escritor não gosta de usar cores fortes, sua paleta é de tons pastéis, ele prefere o jogo de luz e sombra” (2004, 16). Se Friel, pois, ao transpor *As Três Irmãs*, foi extremamente fiel ao original, ousou expandir e inovar em algumas cenas no sentido de deixar a produção da peça com um pouco de luz em certos momentos. Justamente por esses desvios que *As Três Irmãs* de Friel foi considerada não uma tradução, como informa o subtítulo, mas uma adaptação. Invoco aqui a opinião de Heinz Kosok, que afirma que o dramaturgo preserva quase tudo do original. Para ele, o elemento de originalidade está no uso da linguagem para alcançar uma “aculturação linguística” (KOSOK, 2004, 44) a fim de facilitar a divulgação do drama de Tchekhov na Irlanda.

Entre Dois Mundos, um Cerejal

O cerejal é o símbolo mais importante da última peça de Tchekhov – ao seu redor, e por sua causa, tudo acontece. Sabemos que uma das características do símbolo é sua multiplicidade de sentidos – a partir de algo do mundo real, ele revela outros mundos que não são transitórios. No caso das cerejeiras em flor, pensa-se logo na beleza, mas também na transitoriedade da vida – pois elas florescem por pouco tempo –, no mistério da natureza e ainda em muito mais. Visto pelas personagens, o cerejal adquire para cada uma delas um sentido que, por sua vez, desperta diferentes emoções. No começo da peça, Liubov Ranevscaia, a dona da propriedade rural em que o cerejal se encontra, chega de Paris com sua filha Ania, de dezessete anos, o criado Iacha e Charlotta, a governanta. Na volta à casa de madrugada, a visão do cerejal a encanta: “Ai, minha infância, ai minha inocência! Era aqui que eu dormia, daqui que olhava o cerejal; a felicidade me acordava todas as manhãs e, naquele tempo, o cerejal era assim mesmo, nada mudou” (TCHEKHOV, 2000, 35). Para Varia, sua filha adotiva que cuida da propriedade, as flores representam a beleza da Criação: “Olhe só, mamãe, que árvores lindas! Meu Deus! E que ar! Os passarinhos estão cantando!” (35). As cerejeiras fazem parte da memória de Gaev, irmão de Liubov que ali vive: “O cerejal está todo branco.¹ Você não se esqueceu, não é, Liuba?

1 Em *Moby Dick*, de Herman Melville (1851), o longo capítulo XLII, “The Whiteness of the Whale”, trata dos infinitos significados da cor branca.

Da imensa alameda reta, parecendo uma seta que resplandece nas noites de luar” (35). Liuba não se contém e exclama: “Que cerejal deslumbrante! Esse mar de flores! Esse céu azul...” (36). Todo esse deslumbramento está, porém, ameaçado, porque Gaev não trabalha, Liubov gasta demais e, apesar dos esforços de Varia de bem administrar a casa, a família encontra-se em uma situação insustentável, cheia de dívidas que não pode pagar. Cabe a Lopakhine, um negociante rico e empreendedor, tentar convencê-los a arrendar suas terras e derrubar a casa e o cerejal para que ali sejam construídos chalés de veraneio, visto que a estrada de ferro passa perto e a cidade está a menos de trinta quilômetros da propriedade. No entanto, sempre que sua sugestão é lembrada, Gaev, em seu desamparo, reage a ela como “grandíssima asneira” (30), “quanta bobageira” (32) ou elogia absurdamente o cerejal, afirmando que ele é mencionado na “Enciclopédia” (31). Lopakhine é muito prático em relação ao cerejal: “De dois em dois anos ele dá uma safra de cerejas, com as quais ninguém pode fazer nada, porque ninguém quer comprar” (31). Firs, o velho mordomo, recorda que o cerejal dava muito lucro, dizendo: “Antigamente, faz quarenta, cinquenta anos, secavam as cerejas, depois punham de molho para fazer geleia ou conserva e costumavam [...] mandar as cerejas para Moscou ou Harkov, carroças e carroças” (31). Perguntam-lhe onde está a receita, mas ele lamenta que “foi esquecida. Ninguém se lembra” (31).

A voz de Trofimov (Petia), ex-tutor do filho de Liubov, destoa muito daquelas vozes que admiram as cerejeiras. Para ele, “eterno estudante”, como Lopakhine repete, as árvores lembram sofrimento:

Pense nisso, Ania: seu avô, seu bisavô e todos os seus antepassados eram donos de escravos – donos de seres

vivos – e de cada cerejeira em cada folha, em cada tronco, criaturas humanas estão olhando para você. Será que não ouviu suas vozes? É tão terrível? Seu cerejeal é uma coisa aterradora e, quando no crepúsculo ou à noite se anda por ele, as cascas dos troncos brilham tenuemente na escuridão e cada cerejeira parece estar sonhando com os séculos que se passaram, torturadas por visões dantescas. (59–60)

Por influência do jovem, Ania muda de atitude em relação ao cerejeal: “Petia, você fez com que eu não amasse mais o cerejeal como eu amava. E eu o amava tanto. Costumava pensar que não havia lugar no mundo que se comparasse a esse nosso imenso jardim” (59).

Com emoções tão diferentes no texto, o que pensa a crítica sobre esse elemento simbólico e como o interpreta? O belo cerejeal é “pano de fundo para as personagens que não conseguem entender para onde as coisas estão indo ou têm tão somente uma compreensão limitada”, escreve Kataev (2002, 279). Para Harvey Pitcher, “nada mais vital está em jogo do que o futuro do cerejeal” (1985, 200).

Outro símbolo de destaque na peça é a casa com todos os seus objetos. Imensamente feliz ao chegar, Liubov não pode se conter: “Meu quarto de brinquedos, meu quarto querido...” (TCHEKHOV, 2000, 22), ou “A *minha* estante [Beija a estante] A *minha* mesinha” (29). Gaev, na sala, acariciando a estante de cem anos, a ela se dirige como se fosse uma pessoa: “Prezada e louvada estante” (32). Prestes a perder tudo, Liubov tenta explicar para Trofimov o significado da casa para ela (71):

Eu nasci aqui, sabe, meu pai e minha mãe viveram aqui, meu avô viveu aqui, eu amo esta casa. Não consigo conceber a vida sem o cerejeal e se realmente for necessário que ela seja vendida, então é melhor que me vendam com ele.

O estudante, porém, não a entende; faz Ania prometer que, se ficar com as chaves da casa, “atire-as no poço e parta. Seja livre como o vento” (60). Ania lhe dá sua palavra que deixará a casa. Aliás, quando Lopakhine compra a casa e o cerejal, Varia “tira as chaves da cintura e atira-as no chão, no meio da sala de estar e sai” (79), reforçando o simbolismo das chaves.

Ao contrário de *As Três Irmãs*, as personagens de *O Cerejal*, com exceção de Ania e Trofimov, são de meia-idade ou velhos, como Firs, e representam o passado cuja sociedade consistia em aristocratas e servos com uma classe intermediária de pequenos comerciantes, professores e médicos. A destruição do cerejal será o golpe de misericórdia a um microcosmo em transição, com diferentes e às vezes irreconciliáveis temperamentos. A respeito das personagens de *O Cerejal*, Kataev observa que ali “Tchekhov nunca antes foi tão generoso e inventivo na arte de individualização” (2002, 281). De acordo com o crítico, nessa série de personalidades, Tchekhov insiste na importância de Lopakhine: “Em várias ocasiões ele salientou que o papel de Lopakhine era ‘central’, que ‘se não fosse bem sucedido, isso significaria que toda a peça seria um fiasco” (KATAEV, 2002, 284). O crítico, com razão, afirma que Lopakhine é construído com diferentes nuances, não sendo apenas um homem de negócios bem-sucedido, mas também um homem sensível, “um negociante com alma de artista” (284). Da mesma opinião, Harvey Pitcher observa que, enquanto Natasha, de *As Três Irmãs*, é unidimensional, Lopakhine é um homem “que saiu das mais humildes origens [...] mas possui um lado emocional e até mesmo um lado artístico” (PITCHER, 1985, 185). Todavia, apesar da relativa complexidade das personagens, Tchekhov depende de todas elas para criar a atmosfera de transição. Depende também da “maneira como sua obra está estruturada e suas

personagens se correlacionam, em sua arte de individualização e como ele combina o cômico e o sério” (KATAEV, 2002, 288).

Na citação acima aparece um dos problemas da peça: apesar de Tchekhov considerá-la uma comédia, as opiniões críticas divergem. Parece, entretanto, predominar a ideia de que há momentos engraçados na peça, mas de que ela não pode ser considerada uma comédia. Rubens Figueiredo, por exemplo, no posfácio de *A Gaivota*, mas que é adequado também a *O Cerejal*, observa (2004, 109):

No geral, Tchekhov insistia em que os atores evitassem toda a ênfase sentimental. Isso talvez ajude a esclarecer uma dúvida frequente entre seus leitores: a rubrica que Tchekhov acrescenta ao título da peça – comédia. Afinal, são raros os momentos de riso ou mera alegria em *A Gaivota*, ao passo que não faltam para as personagens motivos de tristeza ou mesmo para o desespero.

Lembrando “momentos aflitivos” em *O Cerejal*, Arlete Cavaliere pondera:

O Jardim das Cerejeiras, texto considerado pelo dramaturgo como comédia, farsa e mesmo vaudeville, e no qual a oscilação tragicômica alcança seu mais alto grau, o motivo da festa comparece no 3º ato em um dos momentos mais aflitivos do enredamento dramático, isto é, no exato momento em que a propriedade, o legendário jardim das cerejeiras, vai a leilão. (CAVALIERI, 2009, 207)

No Prefácio de *O Cerejal* em francês, Jacques Lasalle enfatiza que Tchekhov sabia escrever comédias como *O Urso* e que ele “frequentemente lamentava o gosto dos atores do Teatro de Arte pelo drama e pelas lágrimas” (LASALLE, 1988, 11). Lasalle adverte, todavia, que com o apoio de certas cartas do autor para

seus intérpretes, não se deve descobrir nas peças “uma máquina de fazer rir”, porque em *O Cerejal* “o riso se reduz ao sorriso” (11). Um dos únicos a destoar nesse coro sobre a comédia na peça de Tchekhov é Jean Vilar em seu “Prefácio” (1964, 7–8):

Através de suas personagens do cotidiano, Tchekhov, sorrindo, exorciza os romantismos do fracasso. Vamos, é preciso brincar e é preciso ler, amigo leitor, as peças de Tchekhov como comédias. Elas são engraçadas. Elas zombam de si mesmas. Elas são vivas.

A exortação de Jean Vilar é incisiva, mas ele não explica como “ler as peças de Tchekhov como comédias”. Penso que, em *O Cerejal*, o sério e o cômico se misturam, como na vida, mas predomina o primeiro elemento. Inclino-me a aceitar as ponderações de Vladimir Kataev (2002, 280): “Geralmente concorda-se que a tarefa de qualquer produção teatral de *O Cerejal* é conseguir o equilíbrio entre o triste e o cômico. A peça não oferece uma única leitura como somente cômica ou somente triste”.

Se aceitarmos os elementos cômicos, como eles se apresentam? A meu ver, por meio das personagens como Charlotta, Epihodov, o guarda-livros, Duniasha, Pichtchik, um proprietário, Iacha e até mesmo Gaev, Lopakhine e Trofimov. Cada um tem seu lado cômico, mas suas vidas são tristes. Só para ficar com um exemplo: Charlotta, com seus truques e brincadeiras, revela-se, no segundo capítulo, muito infeliz:

Charlotta [Divagando] – Eu não tenho um passaporte meu, de verdade, não sei a minha idade e sempre me senti uma coisinha jovem. Quando eu era menininha, meu pai e minha mãe viajavam de feira em feira fazendo seu número [...] E eu dançava o ‘salto mortale’ e uma porção de coisas. Quando

papai e mamãe morreram, uma senhora alemã me pegou e educou. E aí eu cresci e virei governanta. Mas de onde eu venho ou quem eu sou, não tenho ideia [...] Eu não sei de nada [Pausa] Querer falar e não ter ninguém com quem falar... eu não tenho ninguém. (TCHEKHOV, 2000, 45-46)

Não se pode incluir nessa lista o mordomo de oitenta e sete anos, engraçado, às vezes, mas personagem bem construída e complexa porque simboliza muitas coisas. É servo fiel, dedicado, amoroso; ama a patroa, chora de alegria quando ela chega, coloca uma almofada debaixo de seus pés enquanto ela toma café. Deve-se notar também o carinho de Liubov para com ele: “Obrigada, meu amigo. Muito obrigada, meu velho querido” (28).

A longa rubrica inicial do segundo ato descreve as personagens em um campo aberto que tem “um velho santuário, há muito abandonado” e “um poço com grandes pedras que aparentemente outrora foram lápides”. De um lado desse local “erguem-se álamos escuros e é neste ponto que começa o cerejal” (45). Ao fundo, pode-se ver uma fila de postes de telégrafo e “muito, muito mais longe, a silhueta de uma cidade grande” (45). Assim, na detalhada descrição do lugar, o santuário e o poço antigo representam o passado e, após o campo aberto, está o cerejal; mais adiante, sinais de progresso e modernidade. Na atmosfera crepuscular, ouve-se algo triste numa guitarra. “Imersos em pensamentos”, encontram-se sentados em um banco Charlotta, Duniasha, Epihodov e Iacha. No diálogo que se segue, cada um tem um momento em que revela seus anseios e seus problemas. Chegam Liubov, Gaev e Lopakhine, que continua insistindo no arrendamento das terras para evitar a venda da propriedade em leilão com data marcada. A afirmação de Liubov, “Temos sido grandes pecadores”, inicia uma cena que

sugere o ato da confissão de cada um deles. Gaev, colocando uma bala na boca, afirma que “comeu toda sua fortuna em balas” (51). A confissão de Liubov consiste na narrativa de sua trágica existência:

Meus pecados! Sempre joguei dinheiro fora como uma louca. Casei-me com um homem que só me deu dívidas. Meu marido morreu de champagne – bebia como um louco. Para desgraça minha, apaixonei-me por outro homem e imediatamente – foi minha primeira punição – o golpe feriu-me aqui mesmo, neste rio... meu filho se afogou e eu fui embora [...] *ele* atrás de mim [...] roubou tudo o que eu tinha e me abandonou por outra mulher; e eu tentei me envenenar [...] Senhor! Senhor, tende piedade! Perdoai os meus pecados! Não me deis mais castigos. (51)

Logo depois, Lopakhine segue o exemplo, confessando:

Meu pai era um mujique, um idiota; não sabia nada e não me ensinou nada, só fazia me surrar com sua bengala cada vez que ficava bêbado. E, na verdade, eu sou tão cabeçudo e idiota quanto ele. Não aprendi nada direito. (52)

Com a chegada de Firs, que traz um casaco para Gaev, temos a última confissão:

Minha vida já é muito longa. Já estavam arranjando meu casamento antes de seu pai nascer... [Ri]. Eu era primeiro-copeiro quando veio a emancipação. Mas naquele tempo eu não permiti que me libertassem; fiquei com o velho amo... [Pausa]. Lembro-me muito bem de todas aquelas comemorações que fizeram, sem ter a menor ideia do que estavam comemorando. [...] Os mujiques sabiam qual era o lugar deles; mas agora está tudo de pernas para o ar, ninguém sabe mais de nada. (53)

Chegam Varia, Ania e Trofimov; a conversa começa com hostilidade entre o jovem e Lopakhine: “o nosso eterno estudante está sempre com as senhoritas”, diz ele; o outro reage agressivamente: “Dir-lhe-ei qual a ideia que faço de você [...] Pois bem, do mesmo modo que na economia da natureza a fera tem sua utilidade, devorando tudo que lhe passa por perto, também você tem sua própria utilidade [Todos riem]” (54). Muda-se de assunto, fala-se na morte, na necessidade do trabalho, das benesses da natureza e, então, ficam em silêncio. Segundo a rubrica, “todos estão perdidos em pensamentos. Há uma perfeita quietude [...]. Repentinamente há um som na distância, como se viesse do céu – o som de uma corda de harpa que se quebra, morrendo tristemente” (57). Esse som vai ser repetido no final da peça e seu efeito nas personagens, assim como seu significado, tem ocupado a crítica, que sugere diferentes interpretações. Se nos basearmos no texto, as explicações diferem: Liubov pensa que “em algum ponto distante uma caçamba caiu e se espatifou no fundo da mina. Mas foi muito longe”; Gaev acha que “poderia ter sido algum tipo de pássaro”, e Trofimov completa: “Ou uma coruja”. Quanto a Firs, ele lembra: “Aconteceu a mesma coisa antes da calamidade – as corujas gritavam e o samovar não parava de ferver, sibilando...”. À pergunta “Que calamidade?”, ele responde: “Da emancipação” (57).

A principal função do segundo ato é penetrar no íntimo de cada personagem, visto que, para Tchekhov, todas elas são importantes; além disso, a atmosfera prenuncia o desastre iminente e inescapável. O capítulo começa durante o crepúsculo, ao som de uma música nostálgica, e termina quando “a noite já vai cair” e a “lua está subindo” (57), enquanto se ouve a música triste na guitarra e o “som da corda de uma harpa que se quebra” (60) – uma era crepuscular que se vai? No terceiro ato, na noite do leilão, contratam os músicos para um baile.

Dançam e conversam; preocupada, Liubov reconhece que não é hora para bailes, mas “pouco se importa” (67). Na verdade, ninguém se diverte porque paira no ar a impressão de uma calamidade próxima, com todos querendo saber o resultado do leilão. A técnica de Tchekhov, segundo Harvey Pitcher, é deixar “o acontecimento básico acontecer fora do palco” (1985, 270). No quarto ato, vemos a casa vazia, agora sem cortinas, sem quadros na parede, com apenas pequenos móveis amontoados em um canto, como se estivessem à venda – o ambiente é desolador. As cenas mais significativas e mais comoventes acontecem nesse último ato. É outubro, logo chegará o inverno e todos estão partindo. Lopakhine anuncia que só retornará à casa na primavera e concorda em propor casamento a Varia, a pedido de Liubov; quando, porém, tenta fazê-lo, a conversa dos dois gira em torno de trivialidades e a proposta não é mencionada. Sozinhos, Liubov e Gaev despedem-se carinhosamente, “atiram-se nos braços um do outro e prorrompem em soluços sufocados e contidos, por medo de serem ouvidos pelos outros” (TCHEKHOV, 2000, 98):

Gaev [em desespero] – Mana! Minha maninha!

Liubov – O meu cerejal – meu lindo, meu doce cerejal! Minha vida, minha juventude, minha felicidade, adeus, adeus!

Todos já se foram. Lopakhine tranca as portas, e lê-se na rubrica: “Depois vem o silêncio [...] ouve-se o golpe de um machado em uma árvore, que soa como um melancólico dobre. Ouve-se passos. Firs aparece pelo portal à direita [...] Vai até as portas e experimenta os trincos” (98). Ele diz: “Trancadas. Já foram embora!... [Senta-se no sofá] Esqueceram-se de mim... não faz mal... vou ficar sentado aqui um pouco [...] Vou deitar um pouco... (98). Enquanto ele permanece deitado, imóvel,

“ouve-se um som que parece vir do céu, como uma corda de harpa que se parte e que morre tristemente. Novamente fica tudo muito quieto e só se ouve os golpes do machado no cerejal ao longe” (99).

O velho Firs, representante e memória de uma era, se foi. Na versão de Murphy, a morte de uma era é expressa na voz de Ania: “Adeus, velha casa, adeus, velho mundo” (TCHEKHOV; MURPHY, 2004, 75).

O Cerejal no Século XXI

Num volume dedicado às diferentes transposições da literatura russa por autores irlandeses, só é possível tratar de algumas questões de *O Cerejal*, peça tão rica de sugestões e significados, com o objetivo de fornecer ao leitor certos aspectos do original que o ajudem a acompanhar os resultados da reescritura do clássico. Nos mais de cem anos da publicação da peça, em 1904, um grande número de estudiosos se ocupou em compreendê-la, às vezes chegando a penetrar em seus mistérios, outras indo além da obra de Tchekhov.

Ao discorrer sobre as diversas interpretações de *O Cerejal*, Vladimir Kataev vê sua primeira produção para o Teatro de Arte de Moscou como fonte de inspiração para muitos críticos. O efeito daquela produção forçou a visão da peça “como uma mudança nas estruturas socioeconômicas e culturais”, interpretação que atribuía ao autor uma escala de valores em relação às personagens, condenando umas e simpatizando com outras (KATAEV, 2002, 274). Segundo o crítico, a produção “concentrava-se nas figuras de Gaev e Ranevscaia” e “definía como linha central da peça o empobrecimento da nobreza, seu desamparo diante do desastre iminente” (274). A reação de Tchekhov foi de desgosto: “Isto definitivamente não foi o que escrevi” (citado em KATAEV, 2002, 274).

David Allen, embora concordando que o movimento de fluidez é “palpável na peça”, não vê o foco na “sensação de uma sociedade em movimento e prestes a ficar de cabeça para baixo”

(ALLEN, 1993, 157). Em seu ensaio, Allen analisa a versão de *O Cerejal* escrita por Trevor Griffiths em 1977, que provocou muita controvérsia por sua abordagem que demolia “meio século de Tchekhov no palco britânico” (156). Segundo Allen, Griffiths “reduziu o papel fundamental de Ranevscaia [...] enquanto o de Trofimov – e, de certa maneira, de Lopakhine – fortaleceram-se” (157). Tal mudança de foco é explicada pelo próprio dramaturgo: Trofimov e Lopakhine representam duas possibilidades: o aburguesamento e comoditização ou a mudança revolucionária (citado em ALLEN, 1993, 157). Cotejando um trecho de um dos “discursos” de Trofimov em Griffiths e em Elizaveta Fen, Allen pretende comprovar que, na versão de 1977, a substituição das palavras “humanidade”, “trabalhar” e “verdade” por “o homem”, “lutar” e “respostas” sugere a ideia de revolução. Comparemos o mesmo trecho na tradução em português com a de Griffiths:

A humanidade progride, aperfeiçoando seu potencial. Tudo que fica hoje para além de seu conhecimento tornar-se-á um dia familiar e compreensível; é necessário trabalhar, precisamos colaborar com toda nossa capacidade com os que buscam a verdade. (TCHEKHOV, 2000, 55)

Na peça de 1977, com grifos do dramaturgo, lemos:

O homem *tem* o poder de progredir, lutar pela perfeição. *Existe* a visão de um futuro em que acharemos soluções para os problemas que enfrentamos agora; mas nós o conseguiremos através de uma luta incansável, trabalhando com todas as nossas forças para ajudar aqueles que já estão buscando as respostas. (citado em ALLEN, 1993, 158)

O texto de Tchekhov não mostra Trofimov como um verdadeiro revolucionário; vejo-o como “o homem supérfluo”,

expressão cunhada por Turguêniev para descrever a personagem que, em suas obras, fala muito e não age. Aliás, no original, Liubov diz a ele: “Meu querido, você precisa tirar o seu diploma. Você não faz nada” (TCHEKHOV, 2000, 72), enquanto na versão de Murphy, a opinião de Liubov é reforçada: “Mas você precisa terminar seja lá o que está estudando agora, você precisa conseguir o seu diploma [...] Você não faz nada” (TCHEKHOV; MURPHY, 2004, 51). Murphy chega a satirizar a eloquência de Trofimov que, ao falar de amor, explica a Ania: “Estamos acima dessas ilusões triviais. Para a frente! Sem parar! É para lá que estamos indo, companheiros” (43). O tratamento satírico do jovem explica-se em uma entrevista de Murphy com Anne Fogarty (2001, 356): “Penso que a vida é sobre emoções, não é sobre processos de pensamento”. Com vinte e sete anos, o “eterno estudante” é idealista, deseja mudanças em seu país, mas não é capaz de realizar o que prega. Na crítica acerba aos intelectuais, ironicamente, é a si mesmo que ele critica:

Chamam-se de intelectuais, mas tratam seus criados como seres inferiores e os camponeses como se fossem animais; não aprendem quase nada, não leem nada sério, não fazem praticamente nada [...] São todos gente séria, todos têm semblantes muito severos, todos falam de assuntos muito sérios [...] tenho horror e aversão desses tais semblantes sérios. Tenho medo de conversas sérias. Seria melhor que ficássemos em silêncio. (TCHEKHOV, 2000, 55–56)

Tal discurso é visto por alguns críticos com admiração; louvam seu espírito indômito. Mas pode-se perguntar: estaria Trofimov descrevendo sua seriedade e loquacidade? Baseio-me no texto e na maneira como as personagens o imaginam. A mais severa é Liubov: pede-lhe para não hostilizar Varia, chamando-a de Madame Lopakhine; dá-lhe conselhos para não encarar o

amor com tanta leviandade; e o repreende por pensar que está sempre certo:

Que verdade? Você parece saber onde está a verdade [...] não é só porque você ainda é jovem – porque você ainda não teve de compreender nenhum de seus problemas por meio do sofrimento? Você olha para o futuro com coragem – mas será apenas porque você não vê e nem espera nada de terrível na vida, exatamente porque a vida está escondida de seus olhos jovens? (71)

Parece, pois, que a ideia de Trofimov ser o “herói” de *O Cerejal* é equivocada; mesmo porque, como sabemos, a obra de Tchekhov não tem heróis e vilões, mas seres humanos multifacetados.

O exame de algumas interpretações, das inúmeras que *O Cerejal* suscitou, nos leva a questionar que caminhos Murphy seguiu ao verter a peça para o século XXI. A leitura da versão e o apoio dos estudos críticos demonstra que, como Friel em *Tio Vânia* e em *As Três Irmãs*, Murphy altera muito pouco o original. É claro que ele às vezes expande, intensifica ou interpreta o texto pois, como afirma em nota à versão, embora tenha se baseado em duas traduções literais, ele não as seguiu “linha a linha, fala a fala” e, portanto, tem seus “desvios” (TCHEKHOV; MURPHY, 2004, 2).

Os processos de reescritura e alusão são bem conhecidos e frequentes na obra de Murphy.¹ Tanto Fintan O’Toole, que acredita que ele “é um grande dramaturgo que exhibe o comando de variadas formas” (1994, ix), quanto Nicholas Grene, especialista em sua obra, discutem suas adaptações e suas peças criativas

1 A dissertação de Sofia Valtas, “O Processo de Reescritura de Três Peças de Tom Murphy” (2007), sob minha orientação, trata de *The Morning after Optimism* (1971), *The Sanctuary Lamp* (1976) e *The Gigli Concert* (1983).

que têm inspiração em diferentes gêneros, como as adaptações para o palco do romance de Liam O’Flaherty, *The Informer*, em 1981; do romance de Oliver Goldsmith, *The Vicar of Wakefield*, e *She Stoops to Folly* entre outras. *Bailegangaire* (1985), sua mais conhecida obra dramática, baseia-se no folclore e, segundo O’Toole, na história da natividade. *The Gigli Concert* (1983) tem a fonte na “grande ópera”; *The Morning after Optimism* (1971) lança mão de contos de fadas e *The Blue Macushla* foi inspirado no cinema, de acordo com Murphy: “uma das minhas principais fontes de diversão era ver velhos filmes na TV, preferindo o de gângster [...] pensei em colocar um filme de gângster no palco” (MURPHY, 1997, xx-xxi).

Sobre o processo de transposição de *O Cerejal*, Murphy acredita que escreveu “uma versão que é mais subjetiva e mais aberta à interpretação” e “busca traduzir o espírito do original com linguagem e movimento que têm sua própria dinâmica” (TCHEKHOV; MURPHY, 2004, 2). Conservando todos os personagens com seus nomes russos e respeitando suas características originais, também as vê como pessoas nem boas nem más, que têm importância para a estrutura da peça. Como nos nomes, Murphy mantém sua característica de chorar copiosamente, de beijar muito, de dar risadas frequentes e, para alguns, o costume de inserir frases em francês na linguagem diária. O dramaturgo conserva também o simbolismo das chaves da casa, e quanto ao cerejal, aumenta o contraste entre a brancura das flores com o campo de papoulas vermelhas de Lopakhine que, para ele, tem dupla simbologia: o lucro e a beleza.

Um dos poucos exercícios de interpretação ocorre numa rubrica sobre Varia; no original, a indicação cênica informa que “Varia entra trazendo na cintura uma penca de chaves” (TCHEKHOV, 2000, 24). Já na versão de Murphy,

lemos: “Varia entra com uma penca de chaves no cinto (Ela é supersticiosamente religiosa, sentimental, de boas intenções e sexualmente frustrada)” (TCHEKHOV; MURPHY, 2004, 10).

Um dos aspectos mais interessantes da transposição de Murphy foi sua escolha de fugir de interpretações sentimentais da peça, de uma atmosfera sombria, alinhando-se a Tchekhov, que via *O Cerejal* como comédia. Dando destaque aos elementos cômicos em coisas irrelevantes e em personagens com traços paródicos ou grotescos, ele intensificou a mistura do cômico e do triste. Exemplo disso é Epihodov, “desastre ambulante”, que deixa cair o buquê e as flores se espalham; derruba cadeiras, amassa caixas ao colocar malas pesadas sobre elas e o mais engraçado é que tem consciência de seu azar e quase orgulho de seus desastres. Pichtchik, o proprietário arruinado que vive pedindo empréstimos, é desarticulado nos diálogos e tem o costume de repentinamente cair no sono e roncar. A cena da briga de Varia com Epihodov, investindo contra ele com uma bengala, mas atingindo Lopakhine que, na versão, cambaleia e finge-se de ferido, tem características de comédia. Aliás, na fonte e na versão, Lopakhine se revela, às vezes, um tipo de palhaço. Quando, por exemplo, “espia por uma porta e muge como uma vaca” (TCHEKHOV, 2000, 25) ou, na versão de Murphy, “ao entrar na sala, pensa em se juntar ao grupo, anda em círculos, dá meia volta e sai: ‘Moo-oo-Baa-Whuff-wuff-Miaow!’” (TCHEKHOV; MURPHY, 2004, 12).

Tchekhov, ao mostrar “Iacha cruzando o palco com passos pequenos e afetados” e tomando Duniasha pela cintura, dizendo “Você é um bom petisco”, o que a faz gritar e deixar cair um pires, parodia uma cena de vaudeville. Na versão, ao entrar, Iacha pergunta em francês: “Mamzelle?” E diz a Duniasha: “Você é um pepino. Um pepininho” (TCHEKHOV; MURPHY, 2004, 13). Sua mania de falar francês (errado) e assumir as atitudes de um

dândi parisiense (ele, um camponês) com modos “sofisticados”, tais como “bocejar elegantemente” (30), intensifica seu lado cômico. Mas Murphy o retrata mais que um tipo ao salientar sua vulgaridade, insolência e insensibilidade – um servo jovem contrastando com Firs. Sua indiferença pela mãe que o espera na cozinha para se despedir enquanto ele bebe champagne e, acima de tudo, o incidente com Firs, revela um temperamento desagradável. No original, tanto Ania quanto Varia, e também Liubov, lhe perguntam, ao partir, se Firs, que estava doente, tinha sido levado para o hospital, e ele garante que sim. Para deixar claro que o velho mordomo não fora esquecido por todos, como ele pensa no fim, Murphy expande o assunto. A Ania, irritado com suas perguntas, ele responde: “Já disse a eles de manhã; então, o que você acha?” (66). Quando Varia insiste, “Firs foi levado para o hospital?”, recebe a insolente resposta: “Quantas vezes tenho que falar que foi?” (67). Mais tarde, comentando que uma de suas preocupações é Firs, Liubov pergunta novamente, mas Ania assegura-lhe que “Iacha já o mandou para o hospital” (71).

É de se notar que o dramaturgo irlandês, fiel à fonte, insere, antes ou depois dos momentos de tensão e sofrimento, algum gesto ou cena cômica. Principalmente no terceiro e quarto atos, a mistura do cômico e do sério é explorada: trivialidades como a busca pelas galochas ao mesmo tempo em que Gaev chora, sente medo e pânico. Depois do leilão, Gaev chega com sacolas de compras com anchovas e arenques, um pouco antes de Lopakhine anunciar que comprou o cerejal: os momentos cômicos têm a função de adiar o momento intenso e terrível da verdade.

Harvey Pitcher pergunta: “O que fez de *O Cerejal* a mais conhecida das peças de Tchekhov e por que ela continua exercendo uma fascinação tão duradoura?” (1985, 172). Com a

versão de Murphy, muito fiel, pode-se responder que a peça trata de problemas universais e, portanto, despertou interesse em 1904 tanto quanto desperta em 2020; dentre os temas, tenho a impressão que um é de extrema importância agora: o da sobrevivência das florestas, rios e campos dos quais dependem a vida humana e animal e sensibiliza a todos. Na cena final da peça, tudo o que se ouve é “o som do machado lá longe no cerejal” (TCHEKHOV; MURPHY, 2004, 77); sem dúvida, o leitor (ou a plateia) sentirá um arrepio de horror ao imaginar a destruição da beleza e do bem para que se instale o futuro. Nesse sentido, a versão de Murphy é bastante atual; sua explicação sobre o que tentou fazer em sua reescritura é um elogio à memória de Tchekhov (2): ele quis “recriar o que era vivo, musical e vibrante no original”.

**O IMPACTO DO DIÁLOGO COM
TCHEKHOV NA OBRA CRIATIVA DE
BRIAN FRIEL E MARINA CARR**

Uma Nova Vida para Duas das Personagens de Tchekhov

Permitir que seres ficcionais voltem à vida não é incomum. Citemos como exemplo a peça *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1966),¹ de Tom Stoppard, baseada em *Hamlet*, de Shakespeare, mas constituindo uma obra original porque, entre outros aspectos, a tragédia do Bardo se transforma em tragicomédia e as personagens secundárias da fonte são figuras centrais na concepção de Stoppard.

Madame (2000), fascinante peça de Marina Velho da Costa, dramaturga portuguesa, também lança mão de duas inesquecíveis personagens, Capitu, de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e Maria Eduarda, de *Os Maias*, escrito por Eça de Queiroz, a fim de refletir sobre questões como o adultério, identidade e relações familiares. Segundo nota da autora, em que relata a discussão da obra com as atrizes Eva Wilma e Eunice Muñoz, ela percebeu, entre outras coisas, as diferenças linguísticas e culturais entre Brasil e Portugal ao escrever a peça:

[...] estas duas *Madames* e principalmente suas duas serviçais não falam a mesma língua. O português e o brasileiro, para se entenderem, têm de traduzir-se. Também nós, glosando Mark Twain, somos *dois povos separados pela mesma*

¹ A peça de Tom Stoppard, com tradução e introdução de Caetano W. Galindo, encontra-se em *Rock'n'Roll e Outras Peças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

língua. O que é cômico e desconfortável, tanto mais se se quer *fazer* Machado e Eça, século XIX, burguês e rústico, tragicomédia de costumes que passa (ou não passa) na fala. (VELHO DA COSTA, 2000, 9)

Na ficção, uma das obras que utiliza personagens ficticiais é o conhecido *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys, publicado em 1967, quase simultaneamente à peça de Stoppard. Rhys, que nasceu em Dominica, mas, a partir dos dezesseis anos, morou na Inglaterra, em Paris e Viena, baseou seu romance em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, obra publicada pela primeira vez em 1847 sob o pseudônimo de Currer Bell. A análise dessa obra criativa será útil para estabelecer os métodos de desvio do original nas questões intertextuais.

Rhys, de acordo com a Introdução de Francis Wyndham, “durante muito tempo foi assombrada pela figura da primeira Sra. Rochester – a esposa louca em *Jane Eyre* [...] que inspirou uma façanha de imaginação quase fantástica em sua vívida intensidade” (RHYS, 1968, 10).

A primeira e mais notável inovação da romancista consiste na viagem no tempo para o passado de Antoinette e Rochester, apenas brevemente mencionado no original; além disso, o foco narrativo incide em vários narradores: na primeira parte, em primeira pessoa, a jovem relata os trágicos incidentes de sua infância e juventude na Jamaica, por volta de 1830; na segunda parte, a voz do também jovem Rochester que ali chega comenta, perplexo, como em um mês se vê casado com a exuberante Antoinette, que ele passa a chamar de Bertha. O ponto central do romance é mostrar como um e outro são vítimas de circunstâncias históricas, sociais, culturais e psicológicas, levando a um casamento conflituoso e impossível. Embora baseado em uma obra do século XIX, as questões de alteridade e diferença, que persistem nos séculos seguintes,

são significativamente examinadas. De sua parte, Antoinette tem uma herança genética (a loucura) e traumas da infância e adolescência que determinam seu comportamento e suas emoções; quanto a Rochester, que foi obrigado pelo pai e o irmão mais velho a unir-se com uma estranha por causa de seu dote, sente-se em uma armadilha.

Na segunda parte, mais extensa, fatos aludidos sutilmente no original são relatados em detalhe com o auxílio da imaginação criadora de Rhys e por meio de seu conhecimento dos conflitos violentos entre brancos, negros e “creoles”;² além da sua experiência do povo, da flora e fauna da região em que nasceu. Assim, o fato de ter sido enviado à Jamaica pelo pai é explorado em ressentidas cartas em *Wide Sargasso Sea*. Ele escreve, após o casamento: “Tudo está bem e tudo aconteceu de acordo com seus planos e desejos” (RHYS, 1968, 63). Em outra missiva, mais longa e cheia de amargura, ele afirma:

Caro Papai. As trinta mil libras me foram pagas sem perguntas ou condições. [...] Nunca serei motivo de vergonha para o senhor ou para meu querido irmão, o filho que o senhor ama. Nada de cartas mendigando, nada de desprezíveis pedidos, nada de artifícios furtivos e mesquinhos de um filho mais jovem. Eu vendi minha alma, ou o senhor a vendeu e, afinal, será essa uma barganha tão ruim? A moça é considerada bonita, ela é bonita. E mesmo assim... (59)

Para Rochester, o diferente mundo em que se encontra “não é civilizado” (57); essa linda jovem de “olhos rasgados, tristes, estranhos [...] *Creole* de pura ascendência inglesa – é verdade –

2 “Creole” é uma palavra para um descendente de colonizadores franceses na Louisiana (USA) e de espanhóis ou franceses na América Latina, e tem acepção diferente do termo ofensivo “crioulo”.

mas não é nem inglesa nem europeia” (56). Tudo irrita o jovem, principalmente o exagero das coisas ou pessoas daquela região:

Azul demais, púrpura demais, verde demais. As flores vermelhas demais, as montanhas muito altas, as colinas muito próximas. E a mulher é estranha. Sua expressão suplicante me aborrece. Não fui eu que a comprei, ela que me comprou, ou assim ela pensa. (59)

Na parte dedicada a Rochester, a autora deixa claro que, para ele, a vida na Jamaica é um pesadelo, um inferno: o perfume forte “do cravo e da canela, das rosas e das flores de laranjeira o deixam tonto” (69). Em sua frustração, ele “arranca um ramo de orquídeas e o espezinha na lama” (82).

A terceira parte, mais breve, uma espécie de epílogo, nos leva para o futuro do casal, pelas vozes de Grace Poole (a cuidadora de Antoinette/Bertha), da Sra. Fairfax, a bondosa governanta da propriedade que Rochester herdou de seu pai e irmão e, finalmente, a voz de Antoinette aprisionada no sótão, questionando o que lhe acontece. Nesses trechos, somos informados da chegada do casal à Inglaterra e a Thornfield Hall, como eles se comportam e são. A Sra. Fairfax, que conhece Rochester desde criança, o define como “meigo, generoso, corajoso [mas] sua viagem às Índias Ocidentais mudou sua personalidade de modo surpreendente. Seu cabelo começa a ficar grisalho e os olhos denotam infelicidade” (145). Antoinette quer saber onde está e quem é, e sai às escondidas a vagar pela casa; tem pesadelos: em um deles, recorrente, está cercada pelas chamas de um grande incêndio, como em Coulibri, seu lar na Jamaica, destruído pelos negros. Uma noite, põe fogo em Thornfield Hall e se joga das ameias.

Wide Sargasso Sea concentra-se no passado dos jovens, bem antes que o romance de Brontë se inicie com a história de Jane

Eyre, nunca mencionada no romance de 1967. Em seu recorte bem delineado, Rhys concebe o passado de duas personagens de *Jane Eyre* com a ajuda de forte poder imaginativo. Tal volta a acontecimentos imaginados nos faz lembrar de *Phaedra Backwards* (2015), peça de Marina Carr já aludida que conta a história de Fedra a partir de sua infância.

A ideia de retomar seres de obras literárias que nos impressionaram está presente em *Afterplay* (2002), de Brian Friel. Nesse caso, o profundo interesse do dramaturgo irlandês por Tchekhov provém de seu envolvimento prévio com a obra do contista e dramaturgo russo – os ensaios de Guthrie de *As Três Irmãs*, mencionados anteriormente em “*As Três Irmãs no Palco Irlandês*”, suas leituras e releituras que precederam as reelaborações de *Tio Vânia* e *As Três Irmãs* e, ainda, seu olhar crítico que incidiu nos processos de criação da obra de Tchekhov. As transposições daquelas peças, já vistas, foram etapa importante dedicada à cuidadosa interpretação e familiarização com as personagens ali apresentadas. O desejo de saber mais sobre suas vidas, sobre o que lhes acontecera após o ponto final de Tchekhov, instigou Friel a escrever *Afterplay* (2002), título que em inglês tem duplo sentido: “peça baseada em” e “pós-peça”. Para isso, ele elegeu não as personagens principais – as três irmãs ou o Tio Vânia – mas André e Sônia, passados vinte anos do fim da peça. Que rumo suas vidas teriam tomado no intervalo de tanto tempo, deve ter se perguntado Friel. E ainda: teria ele liberdade para lhes dar um futuro?

Sônia, com cabelo grisalho e usando óculos, conhece André por acaso em Moscou. A rubrica nos informa sobre o único cenário: “um pequeno e dilapidado café em Moscou na década de 1920. À noite” (FRIEL, 2002, 81). Sônia bebe chá, enquanto examina vários documentos, determinada e eficientemente quando entra André, que a reconhece do encontro da noite

anterior, quando partilharam uma mesa e a história de suas vidas. Ele lembra que sua conversa tinha sido sobre lábios gretados e frieiras devido ao tempo muito frio. Ela sugerira um remédio, “a gema de um ovo de faisão levemente fervido” (102). Vemos, assim, que de tanto ler e reler Tchekhov, Friel absorveu muitas de suas características: pouco enredo, diálogos longos sobre coisas triviais e sobre questões muito sérias e significativas. Friel também absorveu a mistura de humor com temas como o desespero, desamparo e a solidão que, como em Tchekhov, são mais fáceis de suportar quando se ri dos outros ou de si mesmos. Os dois desconhecidos fingem ter medo da mulher que os serve no balcão, “uma bruxa”, “um ogro” que rosna para ele, e Sônia entra no jogo: “Ela morde também” (83). Depois de se apresentarem formalmente, ela se volta para a tigela de sopa de André e diz, rindo: “Muito prazer”. Na sequência, discutem como enfrentar a solidão. Como numa gangorra, o assunto vai de frases cômicas para suas tristes histórias. André fala das irmãs que agora são duas porque Macha matou-se aos trinta anos, com um velho revólver do pai; elas o amam, embora ele “seja um pequeno fracasso” ou mesmo *porque* ele é um pequeno fracasso (95). Mas, interrompendo-se bruscamente, diz que vai buscar mais chá e avisa que se a mulher tentar mordê-lo, ele a chamará.

Outra rubrica descreve o que Sônia faz em seguida: “Rapidamente abre a bolsa e pega uma garrafa de vodca, coloca um pouco no chá. Bebe rapidamente. Depois coloca mais uma porção, bebe e coloca a garrafa na bolsa. Ele volta com o copo de chá” (95). “A mulher se comportou bem?” ela pergunta. Mudando de assunto, ele afirma: “Acho que lhe contei uma fábula ontem à noite [...] não, não uma fábula, absolutamente. Uma ficçãozinha – uma trivial inexistente. Talvez uma inverdade, minúscula invenção que –” (96).

Diante da atônita Sônia, ele conta que mentiu na noite anterior pois Natacha, sua ex-esposa, não morreu, está casada com Protopopov e quando partiu deixou os filhos aos cuidados das irmãs: Bobik, que ele diz ser médico, na verdade está na prisão e Sofia, que segundo ele era engenheira, sumiu. Sobre sua participação como violinista na Opera House, é tudo mentira.

O tom do diálogo, animado, brincalhão, levemente autocrítico, torna-se sombrio. As lembranças de Sônia vão nessa direção: seu tio Vânia, rejeitado por Elena, insistira em administrar a propriedade – um verdadeiro desastre; após sua morte, ela tentara recuperar o que haviam perdido. O Banco é praticamente dono de tudo e o Ministério da Agricultura sugeriu que, em vez de trigo, milho, cevada e centeio, ela plante árvores para sobreviver. Concordam ambos que as palavras entusiasmo e coragem são importantes em suas vidas. É nesse momento que ela menciona seu amigo, o médico Astrov, envolvido no reflorestamento da região. André pergunta se ela o ama. Diz ela: “Há 23 anos. Desesperadamente. Sem nenhuma esperança. Desde que o conheci [...] seus vivos olhos azuis me encantaram para sempre” (109–110).

Richard Pine acredita que o estranho encontro em *Afterplay* é, para Friel, “mais do que um encontro acidental de duas personagens irrealis; é um comentário planejado sobre o que acontece quando duas pessoas que habitualmente falam coisas que estão longe da verdade sentem-se compelidas a admitir a realidade” (PINE, 2006, 113). O crítico deve ter se baseado no que sucede no segundo encontro para chegar a tal conclusão. No início, o diálogo reforça tudo o que foi falado no primeiro, mas aos poucos as personagens revelam os segredos escondidos. André, por exemplo, que descrevera nos mínimos detalhes sua participação na Opera House, confessa que tudo não passava de uma “ficçãozinha”. Bebendo vodca, os dois finalmente são capazes de falar a verdade até mesmo com senso de humor.

Tendo perdido tudo, Sônia deverá voltar para “a casa vazia e seus beirais com goteira e as máquinas enferrujadas no pátio”. Tendo recebido um ultimato do Banco, pressente que não deixarão “um teto sobre sua cabeça” (FRIEL, 2002, 102). Mas o pior são “as infinitas planícies de solidão, de isolamento, estendendo-se a perder de vista” (102). Isso a aterroriza. A “pequena inverdade” sobre o violinista aborrece Sônia. Ela pergunta e ele responde, num tom patético e cômico ao mesmo tempo:

André – Não toco na orquestra.

Sônia – Não na –?

André – Nós estamos na rua.

Sônia – O que quer dizer?

André – É lá que tocamos. Ao ar livre.

Sônia – Não na Opera House?

André – Na rua.

Sônia – Não o Puccini?

André – Na rua.

Sônia – Você é músico de rua?

André – É.

Sônia – Deus do céu, você nunca esteve na Opera House?

André – Nunca. Somos músicos de rua.

Sônia – Onde você estava hoje à noite?

André – Na Estação Central.

Sônia – E ontem?

André – Na National Gallery. Do lado de fora.

Sônia – Na calçada?

André – Sim.

Sônia – E quem são “nós”?

André – Ivan e eu.

Sônia – Ele também é violinista?

André – Ivan toca balalaica. (103–104)

André explica que vem todo mês a Moscou para ver Bobik na prisão; a passagem e acomodação são pagas com o dinheiro que consegue tocando nas ruas.

A essa altura, bebem ao adeus, a *La Bohème*, a Mimi, ao maestro de Munique, a Puccini, à górgona no balcão e ao seu encontro. Ele sugere que ela o avise sempre que estiver em Moscou e ele virá encontrá-la. É só escrever uma nota para seu endereço, que anota em um pedaço de papel. Pode sempre, porque “geralmente não reservamos a calçada com antecipação. Gostaria de vê-la de novo”. Sônia também “gostaria muito. Muito mesmo” (111). Poderiam jantar juntos, ela já se afeiçoara à górgona. Logo se encontrarão novamente: dá-lhe seu endereço. Despedem-se e ela lhe dá um beijo no rosto.

O leitor tem uma única expectativa nesse momento: eles, que são capazes de expor livremente suas experiências passadas, podem ajudar-se, ter um futuro; que esses seres tão solitários possam encontrar o conforto um no outro, que o final seja um pouco feliz. Não seria justo dar-lhes uma segunda chance, Friel deve ter se perguntado; mas sua Nota à peça explica sua escolha ao permitir que Sônia, ao se despedir, destrua as ilusões de André e nossas:

Sônia – Eu não vou me encontrar com você no mês que vem.

André – Não estou entendendo.

Sônia – E eu pediria que não me escrevesse.

André – Por que, Sônia?

Sônia – Porque de vez em quando ele me procura. Eu nunca sei quando. Quando ele lembra de mim, suponho.

[...]

Mas eu o amo, sabe. E de um jeito todo seu ele sente um pouco de amor por mim. E agora que aqueles vivos olhos azuis perderam muito de sua autoconfiança, ele se lembra de mim mais frequentemente. (114)

Como nos finais de Tchekhov, o de Friel deixa uma fresta de esperança. Após o adeus, André olha para o endereço de Sônia, senta-se novamente e começa a escrever com rapidez, enquanto as luzes se apagam.

Por que esse final indefinido? Friel explica: “Evidentemente eles não podem escapar de suas origens; as experiências a eles conferidas por seu criador são ainda determinantes” (75). A solução envolve conceitos de liberdade e de fidelidade. Friel não se sente no direito de decidir que espécie de destino Sônia e André devem ter:

Se eu tivesse criado essas personagens eu me sentiria agora livre para dar-lhes nova forma conforme minha vontade. Mas elas não me pertencem totalmente. Sou menos que um pai, mas sei que sou mais que um pai adotivo. Talvez esteja mais próximo de um padrinho que aceita escrupulosamente suas responsabilidades. Então, quando penso na vida complexa que Anton Tchekhov soprou em Sônia e André cem anos atrás, acredito que aquela vida pode ser levada adiante em sua existência expandida, desde que ambos sejam fiéis ao que eram e ao lugar de onde vieram. Isso quer dizer que o padrinho deve estar o tempo todo alerta à intenção do primeiro genitor. (FRIEL, 2002, 75–76)

Afterplay é uma peça original, resultado do longo processo de reelaboração de *As Três Irmãs* e *Tio Vânia*; as afinidades entre os dois escritores foram tão intensas que, ao usar as duas personagens como protagonistas, Friel conseguiu dar-lhes o sopro de vida novamente e, como se ele e Tchekhov estivessem criando uma nova peça, tornaram-se coautores de *Afterplay*.

Uma Nova Vida para Tchekhov

Em *16 Possible Glimpses*, Marina Carr mostra a vida do grande escritor russo sob diferentes perspectivas. A origem da peça é descrita pela autora em sua Introdução para *Plays Three: "Sixteen Possible Glimpses"* resultou de minha leitura da obra e da vida de Anton Tchekhov. [...] é uma tentativa de capturar, imaginar e me deter naqueles momentos fugazes que compõem sua vida e obra" (CARR, 2015, ix). O título da peça nos leva a indagar se Carr poderia ter se inspirado no título do conhecido poema de Wallace Stevens, "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird" [*Treze Maneiras de se Olhar um Melro*],¹ para sugerir que é possível ver algo ou alguém sob diversos pontos de vista e interpretações; não sabemos, contudo, se a relação existe ou se é apenas coincidência. É certo, porém, que antes de ler a obra surgem indagações sobre o estranho título: por que dezesseis? O número de cenas é de catorze e são treze as personagens. Quanto à palavra "possíveis", seria uma referência às inúmeras probabilidades de interpretação de uma vida? "Glimpses" – um olhar de relance – produz o efeito de um retrato sem nitidez? Um retrato impressionista?

A peça de Carr não é a única a ter Anton Tchekhov como personagem ficcional. Tal recurso pode ser ilustrado com a excelente obra dramática, *A Máquina Tchekhov*, de Matéi Visniec.²

1 A tradução de Paulo Vizioli encontra-se em *Poetas Norte-Americanos. Antologia Bilingue*. Tradução e Organização de Paulo Vizioli. São Paulo: Lidador, 1976.

2 Matéi Visniec nasceu na Romênia em 1956, mas vive na França desde 1987.

Apresentada na França, no “France Culture” em 2001, em língua francesa, a segunda montagem, em teatro profissional francês, ocorreu em 2002. Em 2003, foi apresentada em idioma romeno no Teatro Nacional de Bucareste. Como outros dramaturgos contemporâneos, Visniec discute sua peça em Nota: “Por que uma peça sobre Tchekhov como personagem?”. Ele responde:

Porque Tchekhov é um autor incontornável para os atores do teatro moderno. Porque estou convencido que Tchekhov é o precursor do teatro do absurdo. Antes da espera beckettiana, há a espera das três irmãs que jamais partem para Moscou. (VISNIEC, 2012, 103)

Outra pergunta importante do escritor romeno alude ao título escolhido por ele: por que *A Máquina Tchekhov*?

Porque seu teatro é uma máquina a triturar destinos. Proponho olhar essa máquina mesma, uma modesta visita guiada pelas entranhas da besta para ver como funciona, porque não para jamais, porque suas vítimas raramente protestam, porque o próprio Tchekhov deixou que ela o devorasse. (104)

Visniec ainda explica sua escolha da personagem principal: “A minha peça gira em torno do homem Tchekhov e da morte, porque o teatro de Tchekhov é também uma rica e sutil reflexão sobre a morte” (104). Tal reflexão se deve, de acordo com o dramaturgo, ao fato de que “Tchekhov abrigou em sua carne e em sua alma, durante toda a vida, duas personagens que travaram uma batalha atroz: o doente e o médico” (104). Para alcançar seus objetivos, Visniec sentiu a necessidade de colocar “as personagens do mundo de Tchekhov, vindas de peças diferentes, encontrando-se e conversando” (104). Estão ali muitas personagens ficcionais em diálogo com a pessoa real,

que agora também é ficcional. Baseado nas ideias da obra e das cartas de Tchekhov, Visniec explica que não usa aspas, mas avisa que as palavras de Tchekhov devem ser lidas como citação (105). Às vezes, continua ele, as personagens não falam “palavra por palavra” do texto tchekhoviano porque ele quis “prolongar a vida e a reflexão de algumas delas” (105).

A tradição do gênero biográfico é muito antiga, mas surge em língua inglesa no século XVI, atingindo seu apogeu com *Lives of the Most Eminent English Poets* (1779–1781), de Samuel Johnson, em dez volumes, e com *The Life of Samuel Johnson* (1791), de James Boswell. A partir dessas admiradas obras, a biografia evoluiu, adquiriu novas formas, métodos e funções para recriar a trajetória e a personalidade de filósofos, políticos, artistas, escritores, ou figuras do esporte, da ciência, do cinema e do teatro, isto é, de qualquer indivíduo que desperte nossa curiosidade e desejo de conhecer a natureza humana.

T.S. Eliot definiu as três espécies de curiosidade biográfica: “a útil, a inofensiva e a impertinente. É útil quando o sujeito é um estadista, se o estudo de sua vida privada contribui para a compreensão de suas ações públicas; é útil quando o sujeito é um homem de letras se o estudo ilumina sua obra publicada” (ELIOT, 1958, vii). De acordo com Eliot, a biografia de James Joyce, por seu irmão Stanislaus, ilustra esse ponto porque trata da

vida familiar em que os dois meninos cresceram, com detalhes que ninguém mais poderia fornecer [...] Temos a sorte de ter o relato tão completo de sua infância e adolescência em Dublin, por alguém que observava e estudava seu irmão assiduamente, com admiração e com ciúme como ninguém mais o observou e estudou. (viii)

Lembra o crítico que, como são tão numerosos os elementos autobiográficos em contos e romances de James Joyce, *My*

Brother's Keeper nos ajuda a descobrir “em que medida e como a matéria-prima foi transformada” (viii).

Quanto às funções do gênero biográfico, algumas foram elucidadas em “Limites da Biografia” e “Perenidade da Biografia”, de Antonio Candido:

Uma delas é mostrar o valor psicológico fundamental como via de acesso à personalidade de outro homem, dando no espaço de poucas páginas o vário curso de uma vida em que a nossa se projeta como aspiração ou nostalgia. (CANDIDO, 1999, 63)

Diferente função seria a educativa, isto é, a biografia como “paradigma de valores encarnados em uma determinada existência servindo de modelo e estímulo”. Outra importante função da biografia, diz Candido, é seu “caráter de método de interpretação histórica” (63), que pode ser perigoso visto que contém o risco de simplificação. O crítico observa, ainda, um perigo mais sutil que consiste na relação que se estabelece entre biógrafo e biografado, com a conseqüente “deformação subjetiva” (64).

Na copiosa produção do gênero biográfico na Irlanda, pode-se destacar, na primeira metade do século XX, *King of Beggars* (1938) e *The Great O'Neill* (1942), nas quais Sean O'Faolain examinou os heróis de importância política e histórica do passado para compreender o presente. Seguiram-se a essas muitas e muitas outras na segunda metade do século XX e início do XXI, como a biografia de Asenath Nicholson de 2015, escrita por Maureen O'Rourke Murphy, considerada um marco que resgata da obscuridade uma mulher norte-americana que dedicou anos de sua vida às reformas sociais, envolvendo-se na ajuda aos irlandeses pobres durante a Grande Fome.

A biografia de Tchekhov de Marina Carr continua a tradição – mas, desta vez, numa obra dramática que faz parte de uma forte tendência de criar a biografia no palco (bioplay) com diferentes objetivos e efeitos. Em seu artigo sobre o surgimento do grande número de “bioplays”, Werner Huber afirma que

se poderia dizer que a cena contemporânea do teatro das Ilhas Britânicas parece infestada de peças biográficas. Nesses últimos doze meses o público dos teatros londrinos viu uma variedade de figuras famosas e não tão famosas figuras do passado [...] De fato, trata-se de uma ‘nova onda de drama biográfico’. [...] A proliferação de *biofictions*, *bioplays*, *bio-pics* – para não falar do fluxo crescente de biografias efetivamente assumidas, pode estar relacionada a uma tendência de ‘zeitgeist’, quando surge o fenômeno em que os discursos contemporâneos confiam cada vez mais nos gêneros (auto) biográficos. (HUBER, 1999, 457–458).

A proliferação de “bioplays” na Irlanda é facilmente ilustrada com referência a alguns dramaturgos que exploraram o filão. De Frank McGuinness: *Innocence* (1986), sobre Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio; *Mutabilitie* (1997), um retrato do poeta inglês Edmund Spenser a serviço da Coroa Britânica na Irlanda; *Speaking like Magpies* (2005), que se concentra nas vidas de King James, Mary Queen of Scots e Elizabeth I.³ De Sebastian Barry, dentre tantas peças biográficas, *Whistling Psyche* (2004) mostra no teatro o extraordinário encontro de Florence Nightingale com Dr. James Barry na sala de espera de uma estação de trens. *Andersen’s English* (2010), também de Barry, consiste em um encontro de pessoas famosas, Charles Dickens e Hans Christian Andersen, dois dos mais populares

3 As três biografias de McGuinness foram objeto da tese de doutorado de Mariese Ribas Stankiewicz, defendida em 2013 sob minha orientação.

escritores do século XIX. *Andersen's English* revela a história cultural, política e social daquela época, o que nos levou a perguntar ao autor o porquê da obsessão dos contemporâneos pelo passado, em especial pelo século XIX. Barry explica em uma carta para a autora:

Eu não sei exatamente porque eu caí como um pássaro nessas rochas vitorianas [...] É algo a ver com aquele sentimento dos vitorianos que a ideia do herói britânico estava sendo apagada pelo simples relato da história real, mas também com o esforço de um homem como Dickens tentar manter vivo o elemento heroico mesmo que lá no fundo de seu coração ele deva ter compreendido que era uma causa perdida. (BARRY, 2004)

Na mesma carta, Barry pondera que tentar compreender o século XIX “não é tanto para entender o XX, mas um alarme urgente para o século XXI (o século de meus filhos)”.

Mais recente, mas ainda insistindo nas figuras de Dickens e Andersen, *A Very Very Very Dark Matter* (2018), de Martin McDonagh, tem ponto de vista bem diferente do de Barry. Para McDonagh, os dois grandes escritores se omitiram, ou concordaram, com a extrema violência perpetrada na África por britânicos e belgas.

Outro dramaturgo irlandês que se distinguiu por suas biografias no palco, Thomas Kilroy, apresentou as vidas de Oscar Wilde, Constance Wilde e Lord Alfred Douglas (novamente o século XIX) em *The Secret Fall of Constance Wilde* (1997) e *My Scandalous Life* (2004). Além dessas duas “bioplays”, num diálogo com *The Great O'Neill*, de O’Faolain, Kilroy leva o herói nacional para o palco em *The O'Neill* (1995).

Tais referências a variadas “bioplays” são relevantes na medida em que servem para indicar que um longo caminho foi

percorrido até chegarmos a *16 Possible Glimpses* (2011), peça em dois atos com cenas breves que se desenvolvem em diferentes locais, como um quarto de hotel, uma estação de trem, dois restaurantes, vários jardins e interiores. Para solucionar tal variedade de cenários, a rubrica sugere

o palco vazio com uma mesa e cadeiras. No fundo, uma cortina colocada em toda a extensão do palco onde pinturas russas do período são ampliadas. Um quadro diferente para cada cena. Os quadros e a iluminação são essenciais para criar diferentes atmosferas na peça. (CARR, 2011, 8)

Como na obra dramática de Tchekhov, “a música é imensamente importante. Da música religiosa russa à música cigana para piano. Tudo para criar ‘mood’ e tom” (8). Os sons dos ambientes são relevantes, como o do ventilador que não consegue minorar o sofrimento de Tchekhov em sua luta para respirar e para se livrar do calor intenso da “insuportável fornalha” (12). Nesse quarto com o ventilador girando, ouve-se a música que vem de longe; na escuridão e depois na luz, surge a figura de um monge alto e esguio vestido com um manto negro cujo capuz nos impede de ver seu rosto. A rubrica informa que ele é um ser sobrenatural – poderia ser um fantasma, tão presente nas peças de Carr? Ou a morte? O diálogo indica que sim, é a temida presença.

Anton – Então, você me achou?

Monge Negro – O que é a distância para mim ou mesmo o tempo?

Anton – Sua vantagem é injusta. Não tenho mais forças para me desvencilhar de você.

Monge Negro – Não é uma guerra, Anton Pavlovitch.

Anton – Acredite no que digo – do meu ponto de vista, é.

Tenho apenas quarenta e quatro anos.

Monge Negro – Você acha que a eternidade se preocupa se você tem nove ou noventa?

Anton – Preferia ter a eternidade aqui.

Monge Negro – Então você ainda não está preparado?

Anton – Dê-me mais cinco anos. (11)

O Monge Negro desaparece, entra o jovem estudante enviado por Olga para lhe perguntar o que quer para o almoço. O doente pede que escreva uma carta para a irmã, de quem sente saudade. Além de seu sofrimento físico, sofre com a solidão: “Masha, por que não me escreve [...] E como vai mamãe? Ela também está economizando tinta?” (13). A personagem secundária adquire importância porque seu nome é o mesmo de seu irmão que morreu de tuberculose e isso faz Tchekhov lembrar da tristeza ao vê-lo partir; e, mais ainda, ela é testemunha da grandeza de Tchekhov, mesmo antes de sua morte e no longínquo futuro, pois ele exclama ao sair: “Poderei contar aos meus netos que escrevi uma carta para Tchekhov” (14).

Os olhares de esguelha para essa e outras cenas e personagens nos levam a meditar sobre a doença, a morte, o casamento, as relações familiares, a arte. A construção das personagens baseia-se no que falam de si e dos outros ou como se comportam. Assim, nos breves encontros com a mãe, ele é irônico e, ao mesmo tempo, muito carinhoso. O pai, cruel e violento, não é julgado; Tchekhov apenas reconhece seus defeitos:

Gostaria que você parasse de mentir. Só uma vez. Sei que essas coisas o atormentam agora. Por que não falar simplesmente, sim foi tudo verdade, perdoe a si mesmo, tente ser mais carinhoso agora, um pouco de autocensura antes de falar. Não é tarde demais. (34).

As relações com Masha, sua irmã, são muito difíceis, pois ela é possessiva e hostiliza Olga que, por sua vez, provoca conflitos terríveis. Em várias cenas, o escritor emite comentários sobre o casamento. Para a primeira namorada, diz:

Lika – Case-se comigo.

Anton – Primeiro, preciso ter uma amostra da mercadoria. Afinal, sou filho de comerciante [...] Vou lhe dar uma vida infeliz se é isso o que você quer. (20)

Muito infeliz foi ele em seu casamento com Olga. Vislumbra-se seu pesar na conversa com Tolstói: “Ela é um pavão, precisa ser admirada o tempo todo”, ao que Tolstói comenta: “Ela pavoneando-se no palco em Moscou e você em Ialta, cuspidando sangue” (43). Evidentemente, muito do que os olhares de relance revelam é imaginado, mas algumas cenas podem ser comprovadas através das cartas ou historicamente, como o avô escravo que comprou a liberdade da família, a viagem a Sacalina, a briga com Suvórin, antes seu grande amigo, a epidemia de cólera.

A personagem principal parece mostrar todas as características de suas criações ficcionais: infância e adolescência problemáticas, o esforço para poder trabalhar e produzir enquanto carregava o peso da doença própria e alheia (do irmão e de seus pacientes) e as difíceis relações familiares. Em um momento de desespero, ele pergunta para o pai: “Você realmente pensa que eu adoro ter vocês todos pendurados no meu pescoço?” (34). Porém, como se sabe, Tchekhov tinha também muito senso de humor que contrabalançava sua aflição. Marina Carr cuidou de explorar na peça sua atitude irônica, frases cômicas e a mania de minimizar situações: “Tive

um pouquinho de retrocesso” quando, na verdade, ele está morrendo.

Como escritor, Tchekhov sofreu decepções causadas pelos críticos, pela censura e a incompreensão do público. Nas cenas com o estudante, com Tolstói ou Suvórin, a arte e o artista, ideias e conceitos entram na conversação. Lembrando a vida de Keats, que também fora médico e tivera um irmão muito doente, Tchekhov pondera que, como poeta, Keats foi “um dos escolhidos de Deus [...] Nasceu com tudo [a poesia], só teve de transcrevê-la” (13). Em seu caso, continua, “cada palavra, cada frase foi para mim uma luta” (13).

16 Possible Glimses é uma homenagem e uma excepcional criação da vida do autor de *O Cerejal*. Em sua “Introdução”, Marina Carr reitera a admiração por ele:

Tchekhov nos deixou um imenso legado tanto no que escreveu como na forma em que viveu sua vida [...] Ele tem sido uma enorme influência para mim como para outros escritores antes de mim e, sem dúvida, será para muitos que virão. (CARR, 2015, ix)

A vida de Tchekhov poderia ser considerada uma ficção por conter as personagens, incidentes, emoções e problemas semelhantes aos de seus contos e peças. Como sensivelmente definiu O’Faolain, o assunto principal de toda a sua obra é o mistério insondável do sofrimento humano, também assunto de sua própria vida.

EM BUSCA DE UMA SÍNTESE

No Museu Rodin, em Paris, vê-se a famosa escultura de bronze de Auguste Rodin, “O Pensador” (1881–1882). Tanto a estátua do homem quanto a pedra em que se encontra sentado são de cor escura, quase negra; curvado, a mão no queixo, ele pensa... No mesmo local é possível admirar o quadro de Edvard Munch, “Le Penseur de Rodin dans le parc du docteur Linde à Lübeck”, óleo sobre tela de 1907 onde “O Pensador”, numa pedra com matizes verdes e vermelhos sobre um bloco de concreto com tons de amarelo claro e vermelho, encontra-se num parque. Sentadas em um banco cercado de árvores verdes e marrons por entre as quais vislumbram-se nesgas azuis do céu, distinguem-se mulheres e crianças.

Esse é um exemplo bem sucedido de reelaboração expandida: a estátua de bronze do fim do século XIX é, num quadro de 1907, a escultura colorida dentro de um contexto. Embora o estilo de representação seja diferente, o assunto é o mesmo – um homem pensativo, não mais solitário, mas inserido em local definido no meio de pessoas. Pode-se estender essa ilustração que provém das artes visuais para a literatura. Dessa maneira, os clássicos russos que inspiraram vários escritores irlandeses no século XX e início do XXI passam por mudanças formais e nas cores, como no quadro de Munch, até chegar-se à obra reescrita.

Na parte inicial deste volume, examinei como o conto russo contribuiu na formação do moderno conto irlandês nas primeiras décadas do século XX. Em encontros com seus precursores, como Gógol, Turguêniev e Tchekhov, os escritores irlandeses tiveram aguda percepção de suas características inovadoras, que passaram a ser facilmente reconhecíveis nas

narrativas de O’Faolain, O’Connor e George Moore, sendo que esse último foi o único que tomou como modelo uma obra específica para criar seu livro de contos sobre a Irlanda, “uma pequena Rússia”. Os outros dois absorveram a potente presença (“sombras que pairam sobre nós”) de maneira difusa, incorporando-a e criando efeitos de eco em sua obra criativa e usando, ao mesmo tempo, novas nuances e formas.

Em outra fase, na segunda metade do século XX, a escolha recaiu sobre o romance russo do século XIX, com a tendência de apropriação de uma obra específica a fim de transpô-la para a contemporaneidade. Considero, aliás, “apropriação” e “transposição” vocábulos guarda-chuva, que abrigam os diferentes exercícios intertextuais na análise feita. Tais palavras descrevem a ação de um escritor ou artista que se apodera de uma obra do outro, dialoga com ela, transformando-a tendo em vista outros efeitos em seu contexto, cultura e visão do mundo.

Quando se transpõe o romance para o palco, as dificuldades, apontadas na segunda parte do livro, são maiores porque as características do gênero ficcional devem ser retrabalhadas no gênero dramático. Esse problema não se verifica na terceira parte deste volume, que consiste na apropriação das peças de Tchekhov, Turguêniev e Tolstói: os textos iniciais iluminam o caminho dos dramaturgos irlandeses sem impor os mesmos obstáculos das transposições dos romances para o teatro.

A prática de usar um texto para produzir outro existe desde a antiguidade e a constatação de sua existência pela crítica não é recente: no século XIX, no ensaio “The Critic as Artist”, Oscar Wilde comenta que Shakespeare, como Homero, contou com antigas baladas, histórias e crônicas com as quais trabalhar: “Ele as *tomou* e as *modelou* em forma de canção” (WILDE, 1957, 959, grifos meus). Wilde sabia do que estava falando, pois tomou uma figura da Bíblia para criar sua mais moderna e original peça,

Salomé (1892) e reescreveu a história do Dr. Fausto em *O Retrato de Dorian Gray* (1890), um dos romances mais importantes do século XIX.

Se o primeiro passo é a apropriação de uma obra, quais foram os elementos determinantes de sua escolha? A preferência dos escritores irlandeses ocorre sempre que existe uma afinidade com a fonte, seja por seu valor literário e documental, sua visão de mundo ou por paralelismos e analogias que ela sugere. Outro aspecto que tem peso na escolha relaciona-se com a vontade de compartilhar a beleza de obras do passado com o leitor. Quem as escolhe acredita, como Moore, já citado na introdução deste volume, que “não podemos inventar ideias; só podemos acumular aquelas em circulação desde o começo do mundo e conferir-lhes a cor e a forma de nosso tempo” (MOORE, 1898, 178). No momento em que reescreve o clássico, o escritor acredita que está promovendo a circulação de ideias, visões e culturas. O estudo assinalou a inequívoca preferência pelos contos e peças de Tchekhov e, mais ainda, a quase obsessão pela sua vida e obra, que produziu sua biografia no palco e uma peça criativa que torna protagonistas duas de suas personagens.

A análise de mais de um século da presença da literatura russa na Irlanda indicou que, contrariamente a alguns encontros da tradição celta e da europeia – como a espanhola, a francesa e a escandinava – o jogo intertextual com os russos revela a formação de uma história literária quase completa, porém aleatoriamente produzida. Isto quer dizer que, se colocássemos em ordem cronológica os textos russos utilizados, teríamos os marcos, os pontos altos da literatura russa do século XIX e fragmentos da história da ficção e do teatro irlandeses contemporâneos.

No exame das transposições, duas perguntas – “por quê?” e “como?” – guiaram o trajeto. Por que reescrever?

Uma característica comum aos autores é sua admiração pela obra escolhida, a responsabilidade que ela desperta neles, juntamente com o desafio de fazê-la sua e, ao mesmo tempo, deixá-la conhecer em nossa época; eles esperam, outrossim, que o leitor volte ao texto inicial com um novo olhar. Outra razão, frequentemente relatada nos prefácios, notas e entrevistas dos criadores do novo texto é a oportunidade de aprender com as inovações e rupturas da literatura em pauta, tão essenciais para a ficção e o drama. Em alguns casos, um fluxo cultural entre um escritor e outro se estabelece, como em *The Home Place*, peça de Brian Friel que tive o privilégio de ver em Londres, em 2005 e que, semelhantemente a outras obras do dramaturgo, foi considerada tchekhoviana, “colorida talvez pelas traduções de Tchekhov que Friel fez para o palco”, conforme explicado no programa da peça.

No decorrer de tão longo espaço de tempo, foram experimentados vários métodos de apropriação e seria, pois, inevitável que diferenças de abordagem acontecessem. Na Introdução deste volume, a teoria sobre a intertextualidade encontra-se de forma resumida, já que o objetivo não é entrar nas discussões críticas; essa parte está ali como uma espécie de guia para pesquisadores desejosos de se aprofundar na teoria. Para nossos propósitos, é preciso lembrar que críticos como Julie Sanders, por exemplo, enumeram grande quantidade de formas de transpor, às vezes discutindo conceitos como “versão, variação, interpretação, transformação, adaptação, pastiche, paródia, travesti, eco, reescritura” (SANDERS, 2006, 18). No entanto, nem todas essas modalidades, ou outras ainda, são encontradas aqui. O cerne deste volume é a estratégia definida em seu título como “refração”, isto é, os desvios dos raios de luz, calor e som ao passar de um meio para outro. Embora a palavra “refração” seja usada na Física, pondera Harry Levin em seu

livro *Refractions*, o conceito pode se adequar à literatura. Desse modo, em minha análise foram observados diferentes tipos de desvios no enredo, na caracterização, na temática, na forma e em outros elementos componentes da obra literária.

Da simples homenagem de O'Faolain quando reescreveu *O Ninho de Fidalgos* de Turguêniev, chegamos a *Delirium*, de Enda Walsh, inspirada em *Os Irmãos Karamázovi*, de Dostoiévski. Transposição radical, com recursos do teatro de bonecos, anacronismos como o uso do microfone, do gravador e da filmadora, a peça de Walsh transformou o romance que tem como base. Dentro das balizas – homenagem e inovação – as modalidades intertextuais praticadas têm graus diferentes de transformação das fontes. Sendo assim, é uma surpresa descobrir que, nas apropriações russas, nenhum dos futuros autores de um novo texto se valeu do pastiche ou da paródia, que tem importante tradição na Irlanda e cujo representante mais famoso é James Joyce. Qual seria a causa do desinteresse? Talvez porque a paródia, ainda que bastante valorizada na modernidade e na época contemporânea, continua sendo percebida por sua jocosidade e elementos satíricos que ridicularizam uma obra artística, musical ou literária. Tais características não seriam condizentes com o sentimento de admiração e fidelidade pelo texto-fonte. Pode-se pensar, portanto, na predominância da fidelidade e menor interesse na radicalização das obras analisadas. Uma investigação de seus subtítulos mostra o cenário complicado e denota que os próprios autores não estão bem certos de como dar um nome à sua prática. Friel, por exemplo, que é o dramaturgo com maior número de apropriações do cânone russo, dá preferência ao termo “After”, “baseado em”, como no volume que contém *The Bear*, *The Yalta Game* e *Afterplay* e em *Pais e Filhos* e *Um Mês no Campo*. Entretanto, para *Tio Vânia* ele usa “uma versão” e, para

As Três Irmãs, “uma tradução”. O predominante termo “After” significa, como já vimos, “mais tarde no tempo”, “base em que se inicia algo” e, ainda, “em honra de”, e é bastante sugestivo. Mas quais as diferenças entre versão e adaptação (se considerarmos o termo para definir “baseado em”)?

Acredito que as diferenças de atitude em relação ao texto original só podem ser determinadas por meio de minucioso trabalho de análise da transposição de cada obra. Para ordenar esses pontos, devo muito às considerações sobre o problema de categorizar as reescrituras da tradição europeia na Irlanda por Heinz Kosok. A partir de seu ensaio, tirei minhas próprias conclusões sobre o material discutido. Entendo que, na Irlanda, os gestos iniciais de “tomar” e “moldar” geram desvios cuja frequência e intensidade dependem de cada autor. Descartando o fenômeno de absorção ou assimilação, sempre presente na intertextualidade, como quer Kristeva, a acepção que nos convém é “versão”, “relato de assunto do ponto de vista pessoal, a forma ou variante de algo realizado ou adaptado” (SANDERS, 2006, 164), definição que mais ou menos ecoa o dicionário Houaiss: “cada um dos diferentes modos de contar ou interpretar o mesmo ponto, fato, história, lenda”.

Embora Marina Carr e Tom Murphy usem como subtítulo “adaptado de” para *Ana Karênina* e *O Cerejal*, respectivamente, o próprio Murphy define sua transposição: “uma versão mais subjetiva e mais aberta à interpretação” (2004, 11). O uso de “adaptação” oferece problemas, como observa Linda Hutcheon; ela considera o conceito muito flexível, podendo ser usado para TV, cinema, musicais, internet e romances. Além disso, a dificuldade aumenta “porque usamos ao mesmo tempo a mesma palavra para o processo como para o produto” (HUTCHEON, 2006, 15). Termos ainda mais vagos como “inspirado em”, no subtítulo de *Os Últimos Dias de uma Déspota Obstinação*, são

insuficientes para sugerir as complexidades da transposição de Murphy.

Diante dessas dúvidas, é possível voltar às análises realizadas com o intuito de descobrir que resultados um diálogo específico logrou. Nota-se, em primeiro lugar, que os desvios semânticos e sintáticos ocorrem frequentemente. Em algumas versões predominam alterações na linguagem e nos diálogos, mas, em geral, elas se mantêm relativamente fiéis ao texto fonte. *Um Mês no Campo*, considerada por Friel como “uma versão livre”, e *Tio Vânia*, no espelho de Friel, como considereei a transposição, não contêm alterações significativas. *Tio Vânia*, de McPherson (2020), ainda que tenha como subtítulo “uma nova adaptação”, é uma versão semelhante à de Friel, com ênfase na linguagem falada na Irlanda. Tais versões não apresentam elementos transformadores porque seu principal propósito é homenagear e divulgar as grandes obras russas junto ao público que provavelmente não as conhece. É dessa categoria *Ana Karênina*, de Marina Carr, que ela chama de “adaptação” e cuja fidelidade ao romance prejudica sua peça.

As versões criativas ou transformadoras apresentam interpretação pessoal para os desvios realizados em cada uma. Essa modalidade geralmente conta com os processos de translocação e aculturação e oferecem maior desafio ao leitor: se ele conhece o texto-fonte, fará relações com o novo, num movimento de ir e vir; se desconhece a fonte, verá a peça como contemporânea e criativa.

Das versões transformadoras, aquela que leva *The Golovlyov Family* para um cenário irlandês, cujos personagens têm nomes comuns no país e cuja linguagem é aquela falada na região rural onde se desenvolve o enredo, apresenta um grande desvio, a escolha de Arina como protagonista. A reescritura de Murphy ilustra as diferentes espécies de aculturação presentes no

conceito de Heinz Kosok: “aculturação linguística, geográfica, histórica ou social” (2004, 49). Análoga transculturação pode ser contemplada em *O Poder das Trevas*, em que McGahern tomou a obra de Tolstói e a transportou para um cenário rural irlandês onde as questões de religiosidade, pobreza e sexualidade têm como moldura a peça do século XIX. Em “*A Gaiivota Irlandesa*”, Kilroy estabelece analogias entre a cena literária e cultural da época finissecular na Irlanda com as cenas do mesmo período na Rússia. Avalio essa como sendo a melhor e mais original abordagem dos processos de transposição transformadora.

Consideradas à parte, as duas reescrituras definidas como “Voo da Imaginação”, expressão que pedi de empréstimo a O’Faolain, revelam os mais sofisticados e criativos processos intertextuais deste estudo. A peça *The Yalta Game*, de Friel, baseada em conto de Tchekhov, e o romance *Fox, Swallow, Scarecrow*, de Éilís Ní Dhuibhne, que tem como ponto de partida o romance *Ana Karênina*, de Tolstói, sofrem transformações devidas principalmente às lacunas que toda obra de valor duradouro apresenta e, assim, oferecem liberdade para um sem número de interpretações em tempos e lugares diferentes. Tanto Friel quando Ní Dhuibhne se aproveitam das coisas não ditas para interpretar e preencher sua fonte com “o voo da imaginação”. As lacunas e os silêncios, bem explorados, permitem ao dramaturgo e à romancista conceber novos desdobramentos da obra sendo reescrita. As “omissões”, como as chamou Machado de Assis em *Dom Casmurro*, são importantes:

[...] tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as cousas que não achei nele. Quantas ideias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem

agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares [...]. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas. (MACHADO DE ASSIS, [19--], 130)

Na citação acima, Machado de Assis imaginou o processo de “preenchimento” a que todo clássico dá margem com suas lacunas, algo que seria feito por Friel em 2002 e Carr, em 2016.

O “Voo da imaginação” só acontece com os grandes escritores de obras criativas que são capazes de reconhecer a grandeza de seus precursores e colocar algo novo na obra do passado, de certa forma transformando-a para nós, como ensina Eliot. Portanto, as transposições da literatura russa na Irlanda têm valor literário porque resultam dos encontros e diálogos em que o talento dos escritores é posto à prova.

Da reescritura para a obra criativa, o volume termina com a análise de *Afterplay* (2002), de Brian Friel, que prolonga a vida de duas personagens de Tchekhov, e *16 Possible Glimpses*, de Carr, uma biografia no palco do autor de *Tio Vânia*, de originalidade surpreendente que comprovam que Tchekhov é o mais querido, admirado e preferido dos escritores russos. As duas peças são uma homenagem ao “homem que deu nova forma ao teatro do século XX”, como afirmou Friel em nota a *The Bear*, contido no volume *Three Plays After*.

Referências

ALLEN, David. *The Cherry Orchard: A new English version by Trevor Griffiths. In: Chekhov on the British Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

ANDERSEN, John. Introduction. *In: Sixteen Famous European Plays*. New York: The Modern Library, 1943.

ANGELIDES, Sophia. *Carta e Literatura: A Correspondência entre Tchekhov e Gorki*. Dissertação de Mestrado. 1979. Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

ANGELIDES, Sophia. *A.P. Tchekhov: Cartas para uma Poética*. São Paulo: EDUSP, 1995.

AQUINO, Patrícia; MUTRAN, Munira H. Interviewing Éilís Ní Dhuibhne. *ABEI Journal: The Brazilian Journal of Irish Studies*, n.18, p. 147–158, 2016.

ARNOLD, Mathew. Count Leo Tolstoy. *In: RICKS, Christopher (ed.). Selected Criticism*. New York: A Signet Classic, 1972.

BARBOSA, João Alexandre Costa. Dostoiévski e as Sementes da Rebelião. *In: A Leitura do Intervalo: Ensaios sobre Crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARTHES, Roland. *Le Plaisir du Texte*. Collection Tel Quel. Paris: Editions du Seuil, 1973.

BARRY, Sebastian. [Correspondência]. Destinatário: Munira H. Mutran. São Paulo, 22 out. 2004. 1 carta pessoal.

- BENTLEY, Eric. *The Life of Drama*. New York: Atheneum, 1979.
- BIANCHI, Fátima. Notas e Posfácio. In: TURGUÊNIEV, Ivan. *Rúdin*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BOITANI, Pietro. *Il genio di migliorare un'invenzione*. Bologna: Il Mulino, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecê Editores, 1960.
- BRANNIGAN, John (ed.). *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*. Special Issue on John McGahern, v. 35, n. 1, 2005.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. London: Penguin, 1994.
- BROWN, Clarence. Introduction. In: *The Portable Twentieth-Century Russian Readers*. London: Penguin, 1985.
- BROWN, Terence. *Ireland: A Social and Cultural History, 1922-79*. Glasgow: Fontana, 1981.
- CAMUS, Albert. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. New York: Vintage, 1955.
- CANDIDO, Antonio. *Remate de Males*. Campinas: UNICAMP, 1999.
- CARPEAUX, Otto Maria. Introdução: Dostoievski no Mundo dos Karamázovi. In: Dostoiévski, F. *Os Irmãos Karamazóvi*. Tradução de Raquel de Queiroz. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1955.
- CARR, Marina. *Plays One*. London: Faber and Faber, 1998.
- CARR, Marina. *Ariel*. Loughcrew: The Gallery Press, 2002.
- CARR, Marina. *The Cordelia Dream*. London: Royal Shakespeare Company, 2008.
- CARR, Marina. *16 Possible Glimpses*. Loughcrew: The Gallery Press, 2011.
- CARR, Marina. *Plays Three*. London: Faber and Faber, 2015.

- CARR, Marina. *Leo Tolstoy's 'Anna Karenina' adapted for the stage*. Dublin: Arts Council, 2016.
- CARVALHO, Paulo Eduardo. Brian Friel and Field Day. In: BERTHA, Csilla; KURDI, Mária; MORSE, Donald (ed.). *Brian Friel's Dramatic Artistry*. Dublin: Carysfort Press, 2006.
- CAVALIERE, Arlete. *Teatro Russo: Percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2009.
- CAVE, Richard A. Turgenev and Moore: *A Sportsman's Sketches and The Untilled Field*. In: WELCH, Robert (ed.). *The Way Back: George Moore's The Untilled Field and The Lake*. Dublin: Wolfhound Press, 1982.
- CHUDAKOV, A.P. *Chekhov's Poetics*. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1983.
- COULSON, Jessie. Introduction. In: *A Nest of Gentlefolk and Other Stories*. London/Oxford: Oxford University Press, 1959.
- COUTINHO, Carlos Nelson. Atualidade de Dostoiévski. In: *Literatura e Humanismo: Ensaio de Crítica Marxista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- CRONIN, John. 'The Dark' is not light enough: The Fiction of John McGahern. *Studies: An Irish Quarterly Review*, vol. 58, n. 232, p. 427-432, 1969.
- CRONIN, John. The Art and Failure of Love: The Fiction of John McGahern. *Studies: An Irish Quarterly Review*, vol. 77, n. 306, p. 201-217, 1988.
- DE QUINCEY, Thomas. *Selected Writings*. New York: Random House, 1957.
- DEANE, Seamus. Introduction. In: FRIEL, Brian. *Selected Plays*. London: Faber and Faber, 1990.
- DELANEY, Paul. *Sean O'Faolain: Literature, Inheritance and the 1930s*. Sallins, Co. Kildare: Irish Academic Press, 2014.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Os Irmãos Karamazóvi*. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Crime e Castigo*. São Paulo: Nova Cultural, 1993.

DUBOST, Thierry. *The Plays of Thomas Kilroy: A Critical Study*. London: MacFarland, 2007.

DUNLEAVY, Janet Egleson. *George Moore, the Artist's Vision, the Storyteller's Art*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1973.

ELIOT, T. S. Tradition and Individual Talent. In: *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1938.

ELIOT, T.S. Introduction. In: JOYCE, Stanislaus; ELLMAN, Richard (org.). *My Brother's Keeper*. New York: Viking Press, 1958.

ENGLISH, Christopher. Introduction. In: GÓGOL, Nikolai. *Plays and Petersburg Tales*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

ENRIGHT, Anne (ed.). *The Granta Book of the Irish Short Story*. London: Granta Books, 2010.

FARRELL, Elaine. "A Most Diabolical Deed": Infanticide and Irish Society, 1850–1900. Manchester: Manchester University Press, 2016.

FEN, Elizaveta. Introduction. In: TCHEKHOV, Anton. *Chekhov Plays*. Harmondsworth: Penguin, 1959.

FIGUEIREDO, Rubens. Bazárov e seus Irmãos. In: TURGUÊNIEV, Ivan. *Pais e Filhos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FIGUEIREDO, Rubens. Posfácio. In: TCHEKHOV, Anton. *A Gaivota*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

- FOGARTY, Anne. Preface. In: NÍ DHUIBHNE, Éilís. *Midwife to the Fairies*. Cork: Attic Press, 2007.
- FOGARTY, Anne. Tom Murphy in Conversation with Anne Fogarty. In: CHAMBERS, Lillian; FITZGIBBON, Ger; JORDAN, Eamonn (ed.). *Theatre Talk: Voices of Irish Theatre Practitioners*. Dublin: Carysfort Press, 2001.
- FOSTER, R.F. *The Oxford History of Ireland*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- FOSTER, R.F. *The Irish Story*. London: Penguin, 2003.
- FRAZIER, Adrian. *George Moore, 1852–1933*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- FRIEDMAN, Maurice. *Problematic Rebel: Melville, Dostoevsky, Kafka, Camus*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976.
- FRIEL, Brian. *Fathers and Sons: After the Novel by Ivan Turgenev*. London: Faber and Faber, 1987.
- FRIEL, Brian. *Living Quarters: After Hippolytus*. In: *Selected Plays*. London: Faber and Faber, 1990.
- FRIEL, Brian. *A Month in the Country: After Turgenev*. Loughcrew: Gallery Books, 1992a.
- FRIEL, Brian. *Three Sisters: A Translation of the Play by Anton Chekhov*. Loughcrew: Gallery Press, 1981/1992b.
- FRIEL, Brian. *Uncle Vanya: A Version of the Play by Anton Chekhov*. Loughcrew: Gallery Books, 1998.
- FRIEL, Brian. *Three Plays After*. London: Faber and Faber, 2002.
- GASKELL, Ronald. Chapter 8: *The Cherry Orchard*. In: *Drama and Reality: The European Theatre since Ibsen*. London: Routledge and Kegan Paul, 1972.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

GÓGOL, Nikolai. *Plays and Petersburg Tales*. Tradução de Christopher English. Oxford: Oxford University Press, 1995.

GÓGOL, Nikolai. *O Capote e Outras Histórias*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2010.

GOMIDE, Bruno Barreto. 'O Campo de Batalha é o Coração do Homem': Dostoiévski e Intelectuais Católicos Brasileiros. In: DE SOUSA, Celeste Ribeiro (org.). *Criação e Conflito*. São Paulo: Ateliê, 2010.

GÓRKI, Maksim. Anton Tchekov. In: TCHEKHOV, Anton. *Os Mais Brilhantes Contos de Tchekov*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [19--].

GRENE, Nicholas. Chapter 8: Murphy's Ireland. In: *The Politics of Irish Drama: Plays in Context from Boucicault to Friel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

GRENE, Nicholas (ed.). *Talking about Murphy*. Dublin: Carysfort Press, 2002.

GRENE, Nicholas. Chekhov and the Irish Big House. In: DIXON, Ros; MALONE, Irina R (ed.). *Ibsen and Chekhov on the Irish Stage*. Dublin: Carysfort Press, 2012.

HARDWICK, Michael; HARDWICK, Mollie. Leo Tolstoy. In: CANNING, John (ed.). *Great Europeans*. London: Souvenir Press, 1973.

HAWTHORNE, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. New York: Pocket Books, 1958.

HOUGHTON, Norris (ed.). Introduction. In: *Great Russian Plays*. New York: Dell, 1960.

HUBER, Werner. Tom Stoppard and the English Disease. In: NEUMANN, Fritz-Wilhelm; SCHÜLTUNG, Sabine. *Anglistentag 1998, Erfurt*: Proceedings. Trier: WVT, 1999.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge, 2006.

ISER, Wolfgang. Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction. In: MILLER, John Mills (ed.). *Aspects of Narrative*. New York: Columbia University Press, 1971.

JACKSON, Robert Louis (ed.). *Dostoevsky*. New Jersey: Prentice Hall, 1984.

JAMES, Henry. Ivan Turguénieff. In: *The Art of Fiction and Other Essays*. New York: Oxford University Press, 1948.

JUNQUEIRA, Samuel. O Trágico Destino dos Melhores Homens da Rússia. In: *Diário de um Homem Supérfluo, de Ivan Turguêniev*. São Paulo: Editora 34, 2018.

KATAEV, Vladimir. *If Only We Could Know: An Interpretation of Chekhov*. Chicago: Ivan R. Dee, 2002.

KEATING, Sara. *Anna Karenina* review: A riveting 3½ hours of Tolstoy. *The Irish Times*, Dublin, 14 dez. 2016.

KELLEHER, Margaret. The Irish Famine in Literature. In: PÓIRTÉIR, Cathal (ed.). *The Great Irish Famine*. Cork: Mercier, 1995.

KENT, Brad. *The Selected Essays of Sean O'Faolain*. Montreal: McGill-Queen's, 2016.

KIBERD, Declan. Fathers and Sons: Irish Style. In: KENNEALLY, Michael. *Irish Literature and Culture*. Savage, MD: Barnes and Noble, 1992.

KIBERD, Declan. *Inventing Ireland*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

KIELY, Benedict. *The Penguin Book of Irish Short Stories*. London: Penguin, 1981.

KILROY, Thomas. Groundwork for an Irish Theatre. *Studies: An Irish Quarterly Review*, vol. 48, n. 190, p. 192–198, 1959.

KILROY, Thomas. *The Madame MacAdam Travelling Theatre*. London: Methuen, 1991.

KILROY, Thomas. A Generation of Playwrights. *Irish University Review*, vol. 22, n. 1, p. 135-141, 1992.

KILROY, Thomas. *The Seagull: After Chekhov*. Loughcrew: Gallery Press, 1981/1993.

KILROY, Thomas. *The Secret Fall of Constance Wilde*. Loughcrew: Gallery Press, 1997.

KILROY, Thomas. *Tea and Sex and Shakespeare*. Loughcrew: Gallery Press, 1998.

KILROY, Thomas. *The Shape of Metal*. Loughcrew: Gallery Press, 2003.

KILROY, Thomas. *My Scandalous Life*. Loughcrew: Gallery Press, 2004.

KILROY, Thomas; KURDI, Mária. Talk with Irish Playwright Thomas Kilroy. *HJEAS: Hungarian Journal of English and American Studies*, vol. 8, n. 1, p. 259-267, 2002.

KOSOK, Heinz. Translation – Adaptation – Translocation – Acculturation – Appropriation: Contemporary Irish Playwrights and Continental Drama. *HJEAS: Hungarian Journal of English and American Studies*, vol. 10, n. 1 e 2, 2004.

KRAUSE, David. *The Profane Book of Irish Comedy*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

KURDI, Mária. We all have our codes. We all have our masks: Language and Politics in Brian Friel's Stage Version of *Fathers and Sons*. In: BARFOOT, C.C.; VAN DEN DOEL, Rias (ed.). *Ritual Remembering: History, Myth and Politics in Anglo-Irish Drama*. Amsterdam: Rodopi, 1995.

KURDI, Mária. An Interview with Richard Pine about Brian Friel's Theatre. In: In: BERTHA, Csilla; KURDI, Mária; MORSE, Donald (ed.). *Brian Friel's Dramatic Artistry*. Dublin: Carysfort Press, 2006.

LAN, David. How to Write a Play. In: *Uncle Vanya*, by Anton Chekhov: A new version by David Lan. London: Methuen, 1998.

- LASALLE, Jacques. Préface. In: TCHEKHOV, Anton. *La Cerisaie*. Tradução de Elena e Patrice Pavis. Paris: Le Livre de Poche, 1988.
- LAVIN, Mary. An Akoulina of the Irish Midlands. In: *The Stories of Mary Lavin*, vol. 2. London: Constable, 1974.
- LEAVIS, F.R. *Anna Karenina and Other Essays*. London: Chatto and Windus, 1967.
- LUBBOCK, Percy. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape, 1972.
- LUKÁCS, George. Tolstoi e a Superação das Formas Sociais de Vida. In: *Teoria do Romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, 1962.
- LUKÁCS, Georg. *Writer and Critic and Other Essays*. New York: Grosset and Dunlap, 1970.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. São Paulo: EDIGRAF, [19--].
- MATTHEWS, James. *Voices: A Life of Frank O'Connor*. New York: Atheneum, 1987.
- MAUDE, Aylmer. Preface. In: *Twenty-Three Tales by Leo Tolstoy*. Oxford University Press, 1942.
- MAUGHAM, Somerset. Fyodor Dostoevsky and *The Brothers Karamazov*. In: *Great Novelists and their Novels*. Philadelphia: John Winston, 1948.
- MCDONAGH, Martin. *A Very Very Very Dark Matter*. London: Faber and Faber, 2018.
- MCGAHERN, John. *All Will Be Well: A Memoir*. New York: Knopf, 2006.
- MCGAHERN, John. The Beginning of an Idea. In: *Getting Through*. London: Faber and Faber, 1978/1988.
- MCGAHERN, John. *The Power of Darkness*. London: Faber and Faber, 1991.
- MCGUINNESS, Frank. An Irish Writer and Europe, 1999-2009. *Irish University Review*, vol. 40, n. 1, p. 1-17, 2010.

MCMAHON, Sean (ed.). *The Best from The Bell: Great Irish Writing*. Dublin: The O'Brien Press, 1978.

MCPHERSON, Conor. *Uncle Vanya: A new adaptation*. London: Nick Hern Books, 2020. Kindle ebook, paginação irregular.

MENDES, Oscar. Nota Introdutória a *O Poder das Trevas*. In: *Leão Tolstói: Obra Completa*, vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura*. São Paulo: McGraw Hill, 1976.

MOODY, T.W.; MARTIN, F.X. (ed.). *The Course of Irish History*. Boulder, CO: Roberts Rineharts, 1995.

MOORE, George. *Evelyn Innes*. London: Fisher and Unwin, 1898.

MOORE, George. *The Untilled Field*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1976.

MOORE, George; CAVE, Richard A. (ed.). *Hail and Farewell*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1985.

MURPHY, Maureen O'Rourke. *Asenath Nicholson and the Great Irish Famine: Compassionate Stranger*. New York: Syracuse University Press, 2015.

MURPHY, Tom. *Introduction to Plays: 1*. London: Methuen, 1997

MURPHY, Tom. *The Last Days of a Reluctant Tyrant*. Dublin: The Arts Council, 2009.

MURRAY, Christopher (ed.). *Irish University Review: Thomas Murphy Issue*, vol. 17, n. 1, 1987.

MURRAY, Christopher. *The Rockingham Shoot and Other Dramatic Writings* (review), *Irish University Review*, vol. 48, n. 2, p. 399-402, 2018.

MUTRAN, Munira H.; STEVENS, Kera. *O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare*. São Paulo: Global, 1988.

MUTRAN, Munira H. (ed.). *Sean O'Faolain's Letters to Brazil*. São Paulo: Humanitas, 2005.

MUTRAN, Munira H. Irish Writers and Russian Literature: Translation and Adaptation as Forms of Privileged Conversation with the Authors. In: BINELLI, Andrea. *Internationalist Review of Irish Culture: Ireland in Translation*. Dublin: IRIC, 2007, p. 146–160.

NÍ DHUIBHNE, Éilís. On Writing *Dancers Dancing*. In: *Dancers Dancing*. Belfast: Blackstaff Press, 1997.

NÍ DHUIBHNE, Éilís. *Fox, Swallow, Scarecrow*. Belfast: Blackstaff Press, 2007.

NÍ DHUIBHNE, Éilís. Summer's Wreath. In: *Town and Country: New Irish Short Stories*. London: Faber and Faber, 2013.

NICHOLSON, Asenath; MURPHY, Maureen (ed.). *Annals of the Famine in Ireland*. Dublin: The Lilliput Press, 1998.

OBRAZTSOVA, Anna. Bernard Shaw's Dialogue with Chekhov. In: *Chekhov and the British Stage*. Edição e Tradução de Patrick Miles. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

O'BRIEN, Conor Cruise. *A Concise History of Ireland*. London: Thames and Hudson, 1972.

O'CONNOR, Frank. *Leinster, Munster and Connaught*. London: Robert Hale, 1950.

O'CONNOR, Frank. *The Mirror in the Roadway*. London: Hamish Hamilton, 1956.

O'CONNOR, Frank. "The Wreath"; "The Old Faith" e "Vanity". In: *Fish for Friday*. London: Pan Books, 1964.

O'CONNOR, Frank. *My Father's Son*. New York: Alfred A. Knopf, 1970.

O'CONNOR, Frank. "The Mass Island" e "An Act of Charity". In: *Masculine Protest and Other Stories*. London: Pan Books, 1972.

- O'CONNOR, Frank. *The Drunkard*. In: *Day Dreams*. London: Pan Books, 1973.
- O'CONNOR, Frank. *Guests of the Nation*. In: *The Mad Lomasneys and Other Stories*. London: Pan Books, 1976.
- O'CONNOR, Frank. *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. New York: Harper, 1985.
- O'FAOLAIN, Julia. *Sean at Eighty*. *London Magazine*, vol. 20, n. 3, June 1980.
- O'FAOLAIN, Sean. *An Irish Journey*. London: Longmans, 1940.
- O'FAOLAIN, Sean. *The Story of Ireland*. London: William Collins, 1943.
- O'FAOLAIN, Sean. *The Irish: A Character Study*. New York: The Devin-Adair Co., 1949.
- O'FAOLAIN, Sean. *A Summer in Italy*. London: Eyre and Spottiswood, 1950.
- O'FAOLAIN, Sean (ed.). *Short Stories: A Study in Pleasure*. Boston: Little, Brown and Co., 1961.
- O'FAOLAIN, Sean. *Vive Moi!: An Autobiography*. London: Rupert Hart-Davis, 1967.
- O'FAOLAIN, Sean. *King of Beggars: A Life of Daniel O'Connell*. Dublin: Allen Figgis, 1938/1970.
- O'FAOLAIN, Sean. *The Great O'Neill*. Cork: Mercier, 1942/1970.
- O'FAOLAIN, Sean. *The Short Story*. Cork: The Mercier Press, 1948/1972.
- O'FAOLAIN, Sean. *A Portrait of the Artist as an Old Man*. *Irish University Review*, vol. 6, n. 1, p. 10–18, 1976.
- O'FAOLAIN, Sean. *Midsummer Night Madness and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin Books, 1980.

- O'FAOLAIN, Sean. *A Purse of Coppers*. Harmondsworth: Penguin Books, 1980.
- O'FAOLAIN, Sean. *Teresa and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin Books, 1980.
- O'FAOLAIN, Sean. *A Nest of Simple Folk*. New York: Carol Publishing Group, 1990.
- O'FAOLAIN, Sean. Paixão. In: MUTRAN, Munira H. (org.). *Guirlanda de Histórias*. São Paulo: Olavobrás/ABEI, 1996.
- O'FAOLAIN, Sean. O Fim de um Bom Homem. Tradução de Francis Henrik Aubert. In: MUTRAN, Munira H. (org.). *O Mundo e Suas Criaturas*. São Paulo: Humanitas, 2006.
- O'TOOLE, Fintan. *The Politics of Magic: The Work of Tom Murphy*. Dublin: New Ireland Press, 1994.
- ORTEGA Y GASSET, José. Notes on the Novel. In: *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1968, p. 55-103
- PEIXOTO, Fernando. Prefácio: O Perturbador Movimento da Paixão. In: TURGUÊNIEV, Ivan. *Um Mês no Campo*. São Paulo: HUCITEC, 1990.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na Escrivainha: Ensaaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PIERSE, Mary (ed.). *George Moore: Artistic Visions and Literary Worlds*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006.
- PINE, Richard. *The Diviner: The Art of Brian Friel*. Dublin: University College Dublin Press, 1999.
- PINE, Richard. Friel's Irish Russia. In: ROCHE, Anthony. *The Cambridge Companion to Brian Friel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- PITCHER, Harvey. *The Chekhov Play: A New Interpretation*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1985.

QUEIROZ, Eça de. *O Primo Basílio*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. Introdução de Francis Wyndham. Harmondsworth: Penguin, 1967/1968.

RICHTARIK, Marilyn. The Field Day Company. In: RICHARDS, Shaun. *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

ROCHE, Anthony. *Brian Friel: Theatre and Politics*. London: Palgrave Macmillan, 2011.

RÓNAI, Paulo. Introdução. In: TOLSTÓI, Liev. *A Morte de Iván Ilitch*. São Paulo: Coleção Saraiva, 1963.

SALTIKOV-SHCHEDRIN, Mikhail. *The Golovlyov Family*. New York: New York Review Books, 2001.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de Palavras*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SONTAG, Susan. Against Interpretation. In: LODGE, David (ed.). *Twentieth Century Literary Criticism*. London: Longman, 1971.

STANISLÁVSKI, Konstantin S. *Minha Vida na Arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STEINMAN, Michael (ed.). *A Frank O'Connor Reader*. Syracuse University Press, 1994.

STRINDBERG, August. On Modern Drama and Modern Theatre. In: ROBINSON, Michael (ed.). *Selected Essays*. Cambridge: at the University Press, 1996.

SYMPHER, Wylie (ed.). *Comedy*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980.

TCHEKHOV, Anton. *Contos Russos*. Seleção, tradução e introdução de Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [19--a].

TCHEKHOV, Anton. The Lament. In: BROOKS, Cleanth; WARREN Robert Penn (ed.). *Understanding Fiction*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1959.

TCHEKHOV, Anton. On the Road. In: KNICKERBOCKER, K.L. (ed.). *Interpreting Literature*. New York: Holt, Reinhast and Winston, 1960.

TCHEKHOV, Anton. The Chorus Girl. In: O'FAOLAIN, Sean (ed.). *Short Stories: A Study in Pleasure*. Boston: Little, Brown and Co., 1961.

TCHEKHOV, Anton. *The Lady with the Little Dog*. London: Oxford University Press, 1963a.

TCHEKHOV, Anton. Rotschild's Fiddle. In: BARNET, Sylvan. *Introduction to Literature*. Boston: Little Brown, 1963b.

TCHEKHOV, Anton. *The Boor*. In: KNICKERBOCKER, K.L.; RENINGER, H.W. *Interpreting Literature*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.

TCHEKHOV, Anton. Gooseberries. In: LOCKE, Louis. *Introduction to Literature*. New York: Holt, Reinhardt and Winston, 1966.

TCHEKHOV, Anton. *Contos de Tchecov*. Tradução de Maria Jacinta. Rio de Janeiro: Companhia Editora Brasileira, Edibolso, 1975.

TCHEKHOV, Anton. *As Três Irmãs e Contos*. Tradução de Maria Jacinta e Boris Schnaiderman. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

TCHEKHOV, Anton. *"O Beijo" e Outras Histórias*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

TCHEKHOV, Anton. *Os Mais Brilhantes Contos de Tchekov*. Tradução de Yolanda Vettori. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [19--b].

TCHEKHOV, Anton. The Darling. In: CASSILL, R.V. (ed.). *The Norton Anthology of Short Fiction*. New York: W.W. Norton, 1986.

TCHEKHOV, Anton. “A Dama do Cachorrinho” e Outros Contos. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999.

TCHEKHOV, Anton. *O Cerejal*. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: EDUSP, 2000.

TCHEKHOV, Anton. *A Gaivota*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2004a.

TCHEKHOV, Anton. *As Três Irmãs*: Drama em Quatro Atos. Tradução de Clara Gouriánova. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004b.

TCHEKHOV, Anton. *O Jardim das Cerejeiras, seguido de Tio Vânia*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2011. Kindle ebook, paginação irregular.

TCHEKHOV, Anton. *O Urso*. Tradução de Alzira Allegro e outros. *Revista Reprodução*, [20--], ISSN 2359-1358, versão *online*. Disponível em: <http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=44>. Acesso em: 15 ago. 2020.

TCHEKHOV, Anton; MURPHY, Tom. *The Cherry Orchard: A Comedy in Four Acts*. Adapted by Tom Murphy. London: Methuen, 2004.

TOLSTÓI, Liev. *Twenty-Three Tales*. Tradução de Louise e Aylmer Maude. Oxford: at the University Press, 1942.

TOLSTÓI, Liev. The Power of Darkness. In: *Great Russian Plays*. New York: Dell, 1960.

TOLSTÓI, Liev. *A Morte de Iván Ilitch*. Tradução de Gulnara Monteiro Lobato de Morais Pereira. São Paulo: Coleção Saraiva, 1963.

TOLSTÓI, Liev. *Ana Karênina*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

TOLSTÓI, Liev. O que é arte?. Apresentação e tradução de Aurora Fornoni Bernardini. In: CHIAMPI, Irleamar (org.). *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

TOLSTÓI, Liev. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TOLSTÓI, Liev. *O Diabo*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.

TOLSTÓI, Liev. *How Much Land Does a Man Need?*. London: Penguin Classics, 2015.

TOLSTÓI, Liev. *The Power of Darkness*. Lexington, KY: A Traffic Out-Put Publication, 2017.

TRACY, Robert. Komisarjevsky's 1926 "Three Sisters". In: MILES, Patrick (ed.). *Chekhov on the British Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

TURGUÊNIEV, Ivan. *A Nest of Gentlefolk and Other Stories*. Tradução e Introdução de Jessie Coulson. London/Oxford: Oxford University Press, 1959.

TURGUÊNIEV, Ivan. A Month in the Country. In: *Great Russian Plays*. New York: Dell, 1960.

TURGUÊNIEV, Ivan. *Pais e Filhos*. Tradução de Ivan Emilianovitch. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1971.

TURGUÊNIEV, Ivan. *Romans et nouvelles complets II*. Paris: Gallimard, 1982.

TURGUÊNIEV, Ivan. *Um Mês no Campo*. São Paulo: HUCITEC, 1990.

TURGUÊNIEV, Ivan. Hamlet e Dom Quixote. Tradução de Rubens Figueiredo. In: *Pais e Filhos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TURGUÊNIEV, Ivan. *Rúdin*. Tradução, Posfácio e Notas de Fátima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2012.

TURGUÊNIEV, Ivan. *Memórias de um Caçador*. Tradução de Irineu Franco Perpétuo. São Paulo: Editora 34, 2013.

TURGUÊNIEV, Ivan. *Diário de um Homem Supérfluo*. Tradução, Posfácio e Notas de Samuel Junqueira. São Paulo: Editora 34, 2018a.

TURGUÊNIEV, Ivan. *O Ninho de Fidalgos*. Tradução de Denise Sales. Porto Alegre: L&PM, 2018b.

VÁSSINA, Elena. O eterno Tchekhov. In: *As Três Irmãs*. Tradução de Clara Gouriánova. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.

VELHO DA COSTA, Maria. *Madame* (versão de cena). Lisboa: Cotovia-Teatro Nacional S. João, 2000.

VILAR, Jean. Préface. In: TCHEKHOV, Anton. *La Cerisaie/La Mouette*. Paris: Le Livre de Poche, 1964.

VISNIEC, Matéi. *A Máquina Tchekhov*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

WALSH, Enda. *Delirium*. Dublin: Abbey Theatre, 2008.

WELCH, Robert (ed.). *The Way Back: George Moore's The Untilled Field and The Lake*. Dublin: Wolfhound Press, 1982.

WILDE, Oscar; MAINE, G.F. (ed.). *The Works of Oscar Wilde*. London and Glasgow: Collins, 1957.

WILDE, Oscar. Dostoevsky's *The Insulted and Injured*. In: ELLMANN, Richard (ed.). *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*. New York: Random House, 1963.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

WILLIAMS, Rowan. *Dostoevsky: Language, Faith and Fiction*.

WILSON, Edmund. James Joyce. In: *Axel's Castle*. New York: Scribners, 1969.

WOHLGELERNTER, Maurice. *Frank O'Connor: An Introduction*. New York: Columbia University Press, 1977.

WOOD, James. Introduction. In: *The Golovlyov Family, by Shchedrin*. New York: New York Review Books, 2001.

WOODHAM-SMITH, Cecil. *The Great Hunger: Ireland 1845–1849*. London: Hamish Hamilton, 1962.

WOOLF, Virginia. *The Common Reader: First Series*. London: The Hoggarth Press, 1957.

ZUBAREV, Vera. *A System's Approach to Literature Mythopoetics of Chekhov's Four Major Plays*. London: Greenwood Press, 1997.