

MARIANA LUÍSA DE FIGUEIREDO



Smithy of my [Irish] soul:

**A forja da identidade nacional em “*The Dead*” de James
Joyce e na adaptação filmica feita por John Huston**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Instituto de Ciências Humanas e Sociais

Mariana- 2015



Mariana Luísa de Figueiredo

“Smithy of my [Irish] soul: À forja da identidade nacional em “The Dead”, de James Joyce e na adaptação fílmica feita por John Huston”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. Aprovada em 13 de maio de 2015 pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Dr. Thomas Laborie Burns
UFMG

Prof. Dr. Emilio Carlos Roscoe Maciel
UFOP

Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery
Orientadora - UFOP

F475s

Figueiredo, Mariana Luísa.

Smithy of my [Irish] soul [manuscrito]: A forja da identidade nacional em The Dead de James Joyce e na adaptação fílmica feita por John Huston / Mariana Luísa Figueiredo. - 2015.

118f.:

Orientadora: Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Pós-graduação em Letras.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Identidade (Psicologia) no cinema. 2. Literatura Irlandesa. 3. Autoria. 4. Adaptações para o cinema. 5. Cinema e literatura. I. Galery, Maria Clara Versiani. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 791.2(41)

Dedico este estudo a minha irmã Adriana, a minha família, ao meu marido Fábio, aos meus cães e gatos.

Também o dedico a todos que abraçam o hibridismo como aquilo que os tornam únicos.

AGRADECIMENTOS

Não foi penoso escrever sobre o tema identidade. Tornei explícito que sou muito do que narro ao escolher bandas, poemas, quadrinhos e experiências para estampar a minha pele. Ainda que molde na forja da minha alma mais do que imaginaria ao dizer “eu sou”, sei que a parte “inventada” da minha identidade é tão legítima quanto a “factual”.

Foi bem mais penoso escrever sobre a morte. Estes dois anos foram tempo de despedidas tristes e das lembranças de quem já havia partido.

Tenho certeza que a arte literária não é menos do que a magia e são os sentimentos mais arbitrários, mais melancólicos, mais destrutivos e apavoradores, parte dos ingredientes *necessários* para o caldeirão de bruxas que permite que a literatura, o cinema e a arte, sejam o que são: transcendência. E ciência. Como sou grata!

Há oito anos ganhei uma coleção de cinco livros intitulada *Great Irish Writers* e como se soubesse que seria o *Dubliners* que um dia me tiraria dela, a minha gatinha de estimação tenta destruí-lo, rasgando suas páginas. Ela era a Kiwi, e é uma importante homenageada, quem nos conheceu sabe que ela mereceu, tanto quanto qualquer humano, estas linhas em agradecimento por nossa amizade.

Há de se fazer espaço para agradecer outras amizades também muito queridas: Luana e Sabrina Brasil, vocês me devolveram o que perdía eu de mim nos processos desconfortáveis de mudança e adaptação. E, Luiz Penido, obrigada por continuar em minha vida e pela generosidade em compartilhar a sua experiência e conhecimento com quem ainda inicia sua jornada de pesquisadora. Vocês, meus amados amigos de mestrado e da cidade, Helen, Gabi, Bárbara, Alessandro, e todos os demais, muito obrigada. Um agradecimento especial ao Marcos (também) por achar livros que usei exaustivamente nesta pesquisa e à Thayane, sempre tão presente e de tantas formas. Vocês sabem que são demasiadamente importantes na minha vida e que lhes tenho todo o carinho do mundo.

Agradeço a todos que me proporcionaram a dádiva de ser *teacher*, em especial ao Number One, a Fundação Gorçeix e ao Departamento de Letras. Meus alunos foram extremamente importantes para tudo, não só para esta dissertação. Com eles aprendi que o meu verdadeiro amor é ensinar. E com grandes mestres e pessoas geniais, como a Laura Miccoli, aprendi como fazê-lo, com toda a importância e responsabilidade.

A primeira professora que tive foi a minha mãe, Teresinha. Este tipo de amor, o maternal, é a coisa maior que já senti na vida. Junto da minha mãe agradeço meus irmãos e toda a família.

Minha irmã Adriana, meu farol, muito obrigada. Quando tentei te agradecer por favores hercúleos, como faz todo bom herói, você respondeu que eu não tinha o que agradecer. Ainda assim preciso demonstrar a minha gratidão a você, Luciano, Letícia e Lídia por me receberem em seu lar e me tornarem parte dele. Amo vocês muito.

Expresso aqui todo o meu reconhecimento e gratidão à minha querida Adriana Marusso, que sempre confiou na Mariana-aluna-professora e nunca deixou de me chamar de “menina”. Você e a Adriana, minha irmã, foram as responsáveis por eu ter desejado o mestrado e feito da UFOP a minha casa durante estes dois anos.

Querida Maria Clara, obrigada por cada minuto do trajeto desta pesquisa, por ter me entregue uma palavra nova em um dia triste, por toda a sua paciência, solicitude e sabedoria. Sinto-me profundamente lisonjeada e privilegiada por ter sido sua orientanda. Não existe apoio melhor que eu pudesse ter recebido e fico muito feliz que tenha confiado neste trabalho para o qual você contribuiu tão profundamente desde os primeiros momentos.

Sou muito grata ao Emílio Maciel, que com seu alto nível de exigência me fez sempre almejar ultrapassar a minha zona de conforto e lidar com a minha insegurança e meus inúmeros defeitos. Agradeço por sua generosidade de professor, mas também, e principalmente, por sua amizade.

Agradeço a todos os professores, em especial o Duda e nossos cafés com conversas sobre o Huston, e a todos que contribuíram de alguma forma com esta pesquisa.

Não posso me esquecer de dizer que graças às aulas do Tom, a literatura toma a proporção gigantesca que tem na minha vida hoje. Antes delas, achava impossível entregar a minha paixão a outra coisa que não fosse a linguística. Obrigada Thomas Burns por possibilitar que a literatura irlandesa inundasse meu coração e meus estudos.

Meus mais sinceros agradecimentos ao POSLETRAS e a CAPES por tornarem este trabalho possível.

Finalmente, agradeço aqueles que mudaram seus próprios caminhos por mim: Meu “muso”, *best friend*, amor maior Fábio Lopes e as “meninas” Lucy e Mel. *Home is wherever I'm with you.*

RESUMO

O presente estudo discute a importância da identidade nacional irlandesa e sua caracterização tanto no conto *"The Dead"*, de James Joyce, quanto na sua adaptação fílmica homônima dirigida por John Huston em 1987. A cidade de Dublin, a Irlanda e James Joyce se apresentam indivisíveis na experiência de ler um dos seus livros de uma forma um pouco mais plena. Também assim se descobre a identidade, mais especificamente, a identidade irlandesa, como primordial para a compreensão de sua obra. A problematização da identidade nacional é, no entanto, ainda mais salientada em *"The Dead"*, o último dos quinze contos de *Dubliners* considerado por Joyce como um capítulo na história moral da Irlanda. A adaptação fílmica de 1987 é onde Joyce e Huston se encontram e problematizam questões relacionadas à nacionalidade irlandesa. Embora o cineasta fosse de ascendência irlandesa e se considerasse *Irishman*, sua carreira artística internacional esteve vinculada ao país onde nasceu, os Estados Unidos. Joyce e Huston ambos optaram pelo autoexílio, espaço onde suas identidades nacionais eram reconfiguradas. O arcabouço teórico para a discussão proposta foi construída a partir de conceitos desenvolvidos por Stuart Hall, Homi Bhabha e Benedict Anderson. Os conceitos de identidade propostos por esses autores caracterizam a identidade nacional como algo passível de constante reflexão e ressignificação.

Palavras-chave: identidade nacional, literatura irlandesa, cinema de autoria, adaptação fílmica.

ABSTRACT

This study aims to discuss the importance of Irish national identity and its characterization both in James Joyce's short story "*The Dead*", and in its homonymous filmic adaptation directed by John Huston in 1987. The city of Dublin, Ireland and James Joyce are indivisible when experiencing a deeper reading of one of his books. Also, the identity, more specifically the Irish identity, shows itself as a central part to the understanding of his work. A broad discussion of the national identity is, however, more emphasized in "*The Dead*", the last of the fifteen stories of *Dubliners* considered by Joyce as a chapter in the moral history of Ireland. The filmic adaptation of the short story is where Joyce and Huston meet and problematize issues of Irish nationality. Although the filmmaker was of Irish descent and considered himself an Irishman, his international artistic career was linked to the country where he was born, the United States. Both Joyce and Huston lived in self-exile, a space where their national identities were reconfigured. The theoretical framework for the proposed discussion was built from concepts developed by Stuart Hall, Homi Bhabha and Benedict Anderson. The concepts of identity proposed by these authors characterize national identity as something subject to constant reflection and redefinition.

Keywords: national identity, Irish literature, author theory, filmic adaptation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: de <i>The Dead</i> (1987); data e localização.....	79
Figura 2: de <i>The Dead</i> (1987); conversa sobre as batatas.	83
Figura 3: de <i>The Dead</i> (1987); mesa de jantar.	84
Figura 4: de <i>The Dead</i> (1987); o ganso servido.....	84
Figura 5: de <i>The Dead</i> (1987); a batata em primeiro plano na cena.	84
Figura 6: de <i>The Dead</i> (1987), fala sobre a ausência do molho de maçã.	85
Figura 7: de <i>The Dead</i> (1987); carcaça do ganso.	86
Figura 8: de <i>The Dead</i> (1987); detalhe do quarto.....	87
Figura 9: de <i>The Dead</i> (1987); querubins de porcelana e renda irlandesa.	87
Figura 10: de <i>The Dead</i> (1987), lê-se “Ensina-me a sentir o trabalho do outro/ a esconder a falha que vejo/ a mostrar misericórdia aos outros/ que a misericórdia é mostrada para mim.	88
Figura 11: de <i>The Dead</i> (1987); postura assertiva de Molly Ivors.....	89
Figura 12: de <i>The Dead</i> (1987); expressão facial de Gabriel em resposta a Molly.	89
Figura 13: de <i>The Dead</i> (1987), Lily retira as galochas de Gabriel.	90
Figura 14: de <i>The Dead</i> (1987); Gretta calça os sapatos.....	90
Figura 15: de <i>The Dead</i> (1987); Lily é corrigida por Gabriel.....	93
Figura 16: de <i>The Dead</i> (1987); Gabriel ajuda Freddy Malins a se arrumar.	93
Figura 17: de <i>The Dead</i> (1987); a neve em primeiro plano.....	98
Figura 18: de <i>John Huston: The Irishman - An t-Éireannach</i> (1996); Ingrid Craigie e John Huston, em uma cadeira de rodas e com um balão de oxigênio, durante as filmagens de “The Dead”.	99
Figura 19: de <i>The Dead</i> (1987); Gretta e Gabriel permanecem lado a lado após diálogo.....	102
Figura 20: de <i>The Dead</i> (1987); Gretta no topo das escadas.	103
Figura 21: de <i>The Dead</i> (1987); Gretta critica a postura de Gabriel.	104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I: JOYCE E A FORJA DA IDENTIDADE NACIONAL IRLANDESA.....	18
1.1 O CONCEITO DE IDENTIDADE NACIONAL.....	18
1.1.2 A IDENTIDADE NACIONAL E A MEMÓRIA CULTURAL E SOCIAL	28
1.2 A FORJA DA IDENTIDADE NACIONAL IRLANDESA NO CONTO “THE DEAD”	33
1.2.1 A PREOCUPAÇÃO JOYCIANA COM O GÊNERO E A CLASSE SOCIAL E SUAS IMPLICAÇÕES PARA A FORJA DA IDENTIDADE NACIONAL.....	36
1.2.2 JOYCE E A VERTENTE NACIONALISTA IRLANDESA.....	40
1.2.3 OS SÍMBOLOS E TEMAS IRLANDESES EM “THE DEAD”	44
1.2.4 GRETTA, E A REPRESENTATIVIDADE DO OESTE.....	55
CAPÍTULO II: JONH HUSTON E A FORJA DA IDENTIDADE NACIONAL IRLANDESA.....	62
2.1 JONH HUSTON, <i>THE IRISHMAN</i> : A NACIONALIDADE NO LUGAR FRONTEIRIÇO.....	62
2.1.2 O CINEMA E A MEMÓRIA	70
2.1.3 A ASSINATURA DO DIRETOR.....	71
2.2 A FORJA DA IDENTIDADE NACIONAL IRLANDESA NO FILME <i>THE DEAD</i>	76
2.2.1 VAST HOSTS OF <i>THE DEAD</i> : A AMBIGUIDADE DO TEMA HOSPITALIDADE	77
2.2.2 A GRANDE FOME, A RENDA, AS GALOCHAS E OUTROS MOTES	82
2.2.3 MICHAEL FUREY: O HERÓI IRLANDÊS E O DESPERTAR DE GABRIEL.....	94
2.2.4 <i>A SYMBOL OF SOMETHING</i> : GRETTA E ANGELICA HUSTON.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS.....	111

It [The Dead] was a love letter to Ireland, to those people, to that place.

HUSTON, ANGELICA em *John Huston: The Irishman - An t-Éireannach*,
1996

INTRODUÇÃO

Em janeiro de 1907, Synge escreve no prefácio de *The Playboy of the Western World* que:

Na Irlanda, há algum tempo, temos um imaginário popular que é ardente, magnificente e terno; por isso, aqueles de nós que desejam escrever começam com uma chance que não é dada a escritores em locais onde a primavera da vida local foi esquecida e a colheita é apenas uma memória, e a palha foi transformada em tijolos. (SYNGE, 1993)¹.

Se pensarmos a literatura como uma das formas de rememoração, temos, acima, uma boa ilustração de que muito da ficção se escreve com o que foi inscrito na memória do autor por meio das práticas sociais e culturais de um povo.

Enquanto Synge mergulha no cotidiano popular das Ilhas Aran, James Joyce (1882-1941), outro dos grandes escritores irlandeses e um dos mais inovadores romancistas do século XX, segue o caminho oposto, deixando a Irlanda para um longo autoexílio em outros países da Europa. Mas engana-se quem pensa que a escrita de Joyce deixa de ser profundamente influenciada pela sua vida na Irlanda. O que é curioso, na verdade, é justamente como a cidade de Dublin, a Irlanda e o autor se apresentam indivisíveis na experiência de ler um dos seus livros de forma mais plena. Também assim se descobre Dublin como central para a escrita joyciana. A identidade, mais especificamente, a identidade irlandesa, é primordial para a compreensão de sua obra.

As alusões de Joyce trazem o peso de eras passadas e contextos históricos para o íntimo de nossa leitura. Na coletânea de contos *Dubliners* (1904), a cidade de Dublin é o símbolo máximo das forças opressivas, cúmplices e catalizadoras da paralisia dos personagens que tentam se libertar material, artística ou espiritualmente deste ambiente. Segundo Joyce, “*The Dead*”, o último e mais extenso conto da coletânea de histórias sobre os dublinenses, incluído quatro anos depois em 1908, abarca a paralisia e a impotência política e social dos habitantes da cidade. Nele, o protagonista Gabriel

¹ SYNGE, 1993, p.6. In Ireland, for a few years more, we have a popular imagination that is fiery and magnificent, and tender; so those of us who wish to write start with a chance that is not given to writers in places where the springtime of local life has been forgotten, and the harvest is a memory only, and the straw has been turned into bricks. *Tradução para o português feita por mim.*

Conroy é um arrogante burguês, retratado na noite do tradicional jantar e baile oferecidos anualmente por suas tias, as senhoras Morkan. Gradualmente, os eventos que se seguem despertam Gabriel Conroy para suas limitações como pessoa pública e como amante, até que ele possa, enfim, obter sua epifania final e ser arrancado de sua autoconsciência parálitica para tornar-se parte da realidade de existir.

Em 1987, o conto é adaptado para o cinema por John Huston. O diretor, que escolheu o conto de Joyce para sua despedida do cinema, morreu, aos 81 anos, no mesmo ano de lançamento do filme. A doença de Huston estava bem agravada e, apesar do desejo de continuar filmando, o diretor estava ciente de que aquele poderia ser seu último trabalho. A adaptação fílmica foi um marco na carreira do diretor, não unicamente pela hercúlea tarefa de adaptar um escritor que se tornou uma das maiores expressões da inovação estilística moderna, mas também por possibilitar a redescoberta de tamanha vivacidade e paixão ainda presentes no diretor.

A adaptação fílmica de 1987 é o ponto de encontro entre Joyce e Huston: por um lado, temos o escritor que passou a maior parte de sua vida fora de sua terra natal, apesar de educado em tradicionais escolas jesuítas irlandesas e cujo pai era um nacionalista declarado; por outro, o diretor com ascendência irlandesa que, por mais que tenha se declarado *Irishman* (*John Huston The Irishman*, 1996), tem, inevitavelmente, sua carreira artística internacional vinculada ao país onde nasceu, os Estados Unidos.

É curioso notar como tanto Joyce quanto Huston habitam o local que nos permite pensar a identidade nacional como uma articulação de múltiplas interpretações, em processo constante de formação e ressignificação. Esta pesquisa propõe uma reflexão acerca do caráter escorregadio da identidade nacional. A obra de Joyce vem sendo estudada sob os mais diversos ângulos e muito já foi dito acerca da adaptação que Huston fez de *“The Dead”* para o cinema. Ainda assim, se faz necessária uma pesquisa que volte os olhos especificamente para a forja da identidade nacional na película.

Ao comparar o conto *“The Dead”* com o filme de Huston, intencionamos evidenciar como a forja da identidade nacional irlandesa *varia* e não a recepção ou a avaliação dela. Este trabalho não busca apenas discutir como a obra de Huston dialoga com a de Joyce, mas, principalmente, a maneira como ambas se relacionam com a identidade nacional.

Dentre os estudos joycianos, destaca-se o trabalho de Michael Patrick Gillespie, editor do livro *James Joyce and the fabrication of an Irish identity* (2001). Na apresentação da obra, ele escreve que uma identidade nacional, como a irlandesa, possui

elementos infalíveis para que possamos distingui-la das demais. Segundo o autor, os ensaios ali reunidos são animados pela “tensão entre noções construídas e noções individualizadas do que significa ser irlandês, que emerge, também, das forças sociais que moldam o indivíduo”². Para responder qual é a importância da nacionalidade em “*The Dead*”, nos debruçaremos sobre sua forja, isto é, estudaremos no conto e no filme as características da identidade nacional irlandesa que nos permitem distingui-la das demais identidades.

Porém, a palavra identidade possui uma conceituação resvaladiça e muito variável. Antes que possamos elencar sua forja, torna-se necessário apresentar o conceito de identidade utilizado, a fim de delimitar o emprego do termo.

Nesta pesquisa, trabalhamos a identidade *nacional*, não a individual, mas sim aquela que se inscreve na rememoração e na criação de características que possibilitam a identificação dos indivíduos como pertencentes a uma determinada pátria, no caso, a irlandesa. É necessário aplicar a este trabalho um conceito de identidade que permita evidenciar o caráter ficcional e reflexivo de sua construção, exatamente por nos interessar a posição híbrida que Joyce e Huston ocupam em se tratando da identidade nacional irlandesa.

Outra característica desejável na conceituação da identidade para o nosso estudo é que ela esteja inserida no contexto pós-colonial e na ambígua relação entre colônia e colonizador. Uma das principais sugestões de Gillespie (2001) é justamente a de trabalhar a multiplicidade de leituras das maneiras pelas quais a identidade irlandesa aparece na formação de Joyce e sua obra.

O autor utiliza o termo *fabrication* para falar da construção da identidade nacional em Joyce por este “evocar simultaneamente ideias de verdadeiro e falso e, dessa forma, sugerir um pluralismo que é similar às noções de caracterização da identidade irlandesa”³, inspirando-se na afirmação de Stephen Dedalus em *A Portrait Of The Artist As a Young Man*: “Oh vida! Vou pela milionésima vez ao encontro com a realidade da experiência e para cunhar na forja da minha alma a não criada consciência

² GILLESPIE, 2001, p.1. The tension between the self-created, and to a degree individualized, concepts of Irish identity, and the sense of it emerging from the social forces that shape individuals animates the essays gathered in this collection. *Tradução para o português feita por mim.*

³ GILLESPIE 2001, p.4. It [the book] presents a term—fabrication—that simultaneously evokes concepts of genuine and counterfeit, and in that fashion suggests a pluralism similar to that characterizing notions of Irish identity. *Tradução para o português feita por mim.*

da minha raça”⁴.

A fala sobre a identidade nacional, recortada por Gillespie, encontra-se no último parágrafo do livro que desempenha um importantíssimo papel como obra de *semiautobiographical fiction* (ficção semi-autobiográfica) e descreve o despertar artístico de um personagem ao qual Joyce se valeria em outros dois romances, *Stephen Hero*, o rascunho inicial de *A Portrait*, e finalmente *Ulysses*.

Neste romance, as experiências deste jovem herói, Stephen Dedalus, se desdobram em cenas vívidas que retratam o amadurecimento de um rapaz de inteligência, sensibilidade e personalidade peculiar. O romance entranha-se às imagens reveladoras da educação e escolaridade irlandesa: a igreja católica e o sacerdócio, Parnell e a política irlandesa, encontros com os papéis conflitantes da arte e da moralidade (problemas que afligiriam Joyce por toda a sua vida), a experimentação sexual e suas consequências, bem como a decisão de deixar a Irlanda.

A palavra *fabrication* em inglês é bem próxima da palavra “fabricação”, apesar de em português, a ideia de uma “completa invenção”, perder a intensidade no termo. Apesar de “construção” ser a tradução mais usual para tratar questões identitárias, optei por, em um primeiro momento, manter a tradução literal do termo sugerido por Gillespie, mesmo porque o estudioso joyciano havia intencionalmente escolhido “fabricação” em detrimento do par linguístico de “construção” em inglês, que é *construction*. No entanto, ambos *fabrication* e “fabricação”, agregam outro sentido linguístico além do “inventar”, “maquinar”, “criar” que é a “produção em massa”. Apesar de ser possível aproximá-lo do “artifício do artesão”, e do “original e falso” (afinal, toda fábrica trabalha com um protótipo a ser seguido e reproduzido), o significado de “produção em massa” em “fabricação” pareceu ofuscar o sentido original do termo que queria manter em minha pesquisa, e causou muito estranhamento nos primeiros leitores deste trabalho.

O percurso mais fácil seria substituir o empréstimo feito do estudioso joyciano por outra palavra que fosse amplamente aceita nas pesquisas desenvolvidas no Brasil. No entanto, qualquer outro termo que possuísse aplicabilidade para esta pesquisa, como “construção”, por exemplo, não expressaria tão precisamente o contexto semântico tão peculiar da identidade irlandesa em Joyce que se encontra na escolha, em inglês, de

⁴ JOYCE 1994, p.185. O life! I go to the encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race. *Tradução para o português feita por mim.*

fabrication.

A recepção negativa de “fabricação” não foi o suficiente para me dissuadir de procurar um símbolo semântico que carregasse em si a ideia de “verdadeiro” e “falso”.

A contribuição terminológica de Gillespie é muito valiosa para ser descartada no contexto desta pesquisa, pois falamos aqui senão de Joyce e sua laboriosa e singular escolha de palavras e um termo que exprime toda a tensão da identidade nacional no escritor e sua obra.

Restou-me voltar para as palavras de Joyce/Dedalus “cunhar na forja da minha alma a não criada consciência da minha raça”. A discussão sobre a utilização de um termo especialmente selecionado para designar a problematização da identidade irlandesa em Joyce deve, deveras, ocupar algumas linhas dessa dissertação, porque até mesmo nesta discussão, a pesquisa sobre a tensão identitária é salientada.

Quando Dedalus exclama a frase sobre cunhar a consciência de sua raça, em *A Portrait*, ele está respondendo às preces/maldições da sua mãe sobre a decisão de seu filho de deixar o seu país natal⁵. A fala da mãe, que visa intimidar o jovem em sua emboscada pelo autoconhecimento, é subvertida pelo desejo ardente que Stephen possui de descobrir de que é feito o seu coração, e ele transforma a oração de tom ameaçador que mais se aproxima de uma maldição, em uma oração propriamente dita, ao exclamar “amém”, “que assim seja”.

Considerando o intervalo de quatro anos entre a publicação de *Dubliners* e a inserção na coletânea do conto “*The Dead*”, é possível que àquela altura Joyce já estivesse trabalhando em *Stephen Hero*, que precede *A Portrait*. Não estariam Gabriel e Stephen conectados em uma série de querelas identitárias, como a forte influência católica nos moldes familiares irlandeses? Ou a epifania despertasse em Gabriel Conroy um desejo similar ao de Stephen em determinar, por sua própria vontade, a sua identidade, cientes das influências paralisantes de Dublin? Estas são questões que este trabalho não irá responder, mas certamente lançará uma luz sobre a complexa construção da identidade nacional joyciana.

De qualquer forma, o jovem Stephen e Gabriel são aproximados nesta frase recortada por Gillespie: ambos, personagens-irmãos da ficção semi-autobiográfica, projeções do próprio Joyce e suas problematizações identitárias que percebem, em

⁵ JOYCE, 1994, p.185. Mother is putting my new secondhand clothes in order. She prays now, she says, that I may learn in my own life and away from home and friends what the heart is and what it feels. Amen. So be it. Welcome, oh life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race.

determinado momento, a natureza ficcional e reflexiva da identidade em si.

Voltemos à metáfora de Dedalus para figurar a identidade: um ferreiro trabalhando em uma forja. Se pensarmos os movimentos nacionalistas como a Renascença Céltica ou *Irish Literary Revival* fundado por W. B. Yeats e da qual Synge fazia parte (WEYGANDT, 1994), não estaria, Stephen Dedalus evocando, com o ferreiro e a forja, a mitologia gaélica, onde o poderio bélico está na alma e na espada, e a Irlanda como Éire em irlandês, a entidade gaélica Ériu que junto de suas irmãs Banba e Fódla, compõem o trio de deusas da autoridade suprema que deu nome ao país⁶? São em nuances como essas, contidas no texto de Joyce, que me propus a investigar.

Da mesma forma, Gabriel, o protagonista de “*The Dead*”, evocaria, nas linhas finais do conto, não só a aceitação da inevitável morte, expressa ao determinar que é o momento de fazer sua jornada rumo oeste “*the time had come for him to set out on his journey westward*”, mas também a Irlanda nacionalista e rústica uma vez que é no oeste irlandês em que encontramos o *peasant*, as ilhas Aran, Galway e o imaginário popular “ardente, magnificente e terno” nas palavras de Synge que escolhi para inaugurar essa pesquisa (JOYCE, 1994, p. 152).

Joyce nega ao leitor saber o desenvolvimento das ações de Gabriel que se seguem à percepção acerca de sua identidade. Não sabemos, por exemplo, se Gabriel e sua esposa Gretta viajam juntos para as ilhas Aran, ou se Gabriel ignora sua reflexão e volta a ser o burguês arrogante que sempre foi. No entanto, ao retomar o personagem Stephen Dedalus de *A Portrait* em *Ulysses*, Joyce delega ao personagem uma importância simbólica ainda mais salientada e conseqüentemente nos convida a considerar, com ainda mais vigor, o valor emblemático da fala final de Stephen no primeiro romance. A conexão entre os dois livros é clara e, da mesma forma, a ficção se emoldura em aspectos autobiográficos como indica Schwarz (1987) ao comparar a escrita de *Ulysses* com a teoria estética proposta por Dedalus/Joyce no romance anterior:

Joyce estabelece a continuidade com o retrato de ambos, Stephen e da narrativa da presença, e chama a atenção para o processo de ficcionalidade reexaminando e recriando sua própria vida. Ao permitir

⁶ GREGORY 2004, Chapter I. It was Nuada was king of the Tuatha de Danaan at that time, but Manannan, son of Lir, was greater again. And of the others that were chief among them were Ogma, brother to the king, that taught them writing, and Dianecht, that understood healing, and Neit, a god of battle, and Credenus the Craftsman, and Goibniu the Smith. And the greatest among their women were Badb, a battle goddess; and Macha, whose mast-feeding was the heads of men killed in battle; and the Morrighu, the Crow of Battle; and Eire and Fodla and Banba, daughters of the Dagda, that all three gave their names to Ireland afterwards.

que o modo lírico domine o modo épico com que *Portrait* tinha sido concluído, ele mostra que Stephen deu um passo para trás em seu desenvolvimento artístico, já que ao artista maduro é preciso a objetividade que falta a Stephen. Gradualmente, Joyce se distancia de Stephen e se estabelece como um personagem em potencial de um épico - o personagem de um jovem artista que tenta se encontrar em meio a uma confusão pessoal e histórica para que ele, possivelmente, evolua para o escritor de um romance como *Ulysses*⁷.

Portanto, decidi manter a análise iniciada por Gillespie, e o estranhamento de um termo para designar que a identidade nacional em Joyce é provavelmente um mal necessário. Escolhi recorrer ao verbo *forge*, retirado da fala de Stephen, traduzido como “forjar”. Desta forma, mantive a ideia de “falso” e “verdadeiro” no “forjar” como sinônimo de “fingir”, “simular” que sugere, segundo Gillespie, o pluralismo da caracterização da identidade irlandesa. Igualmente, em “forjar”, encontrei a metáfora precisa da tensão da identidade híbrida descrita por Joyce na fala de Stephen: uma matéria disforme, pulsante, a ser esculpida, delineada, com a violência do fogo, da força e do artifício de quem a manuseia.

Em “*Teaching Joyce’s Multiple Identities*”, Lauren Onkey (2001) afirma igualmente que uma das maneiras de se ensinar Joyce é mostrar como a própria crítica criou múltiplas e contraditórias identidades culturais para esse autor ao longo dos anos. Onkey sugere que apliquemos a Joyce um conceito que permita desconstruir o caráter híbrido europeu/irlandês da nacionalidade joyciana, tal como aquele elaborado por Stuart Hall sob a ótica da diáspora pós-colonial.

Neste primeiro capítulo, após a delimitação do que é chamado de *forja da identidade nacional irlandesa* e sua relação com a memória, elencaremos algumas das principais características da identidade no conto “*The Dead*”, apontadas por este e outros estudos. No segundo capítulo, enfocaremos a relação dessas características com a adaptação de Huston, discutindo onde estão evidenciadas ou omitidas; também examinaremos como os recursos da linguagem própria do cinema, tais como escolha de atores, fala dos atores e trilha sonora são utilizados na delimitação da identidade nacional na adaptação.

⁷ SCHWARZ, 1987, p. 10 Joyce establishes the continuity with *Portrait* of both Stephen and of the narrative of presence, and calls attention to the process of fictionally re-examining and recreating his own life. By allowing the lyrical mode to dominate over the epic mode with which *Portrait* had concluded, he shows that Stephen has taken a step backward in his artistic development, for the mature artist needs the objectivity Stephen lacks. Gradually, as we shall see, Joyce distances himself from Stephen and establishes him as a potential character in an epic - the character of the young artist trying to find himself amidst personal and historical confusion so that he might develop into the writer of a novel like *Ulysses*. *Tradução para o português feita por mim*.

CAPÍTULO I: JOYCE E A FORJA DA IDENTIDADE NACIONAL IRLANDESA

1.1 O CONCEITO DE IDENTIDADE NACIONAL

Em *A Identidade Cultural Na Pós-Modernidade* (1992), Hall apresenta três concepções de identidade em diferentes períodos históricos: o sujeito iluminista, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

O sujeito do Iluminismo caracteriza-se por ser um indivíduo unificado, cartesiano, centrado; seu núcleo interior praticamente não se alterava ao longo de sua existência. Trata-se, portanto, de uma concepção individualista do sujeito e de sua identidade. Essa concepção do sujeito como autônomo e autossuficiente foi possível até o século XVIII.

No entanto, com o advento do processo de industrialização, o surgimento das novas ciências sociais, o darwinismo e o capitalismo, a lacuna deixada entre o mundo pessoal e o mundo público no sujeito iluminista precisa ser preenchida. Desta forma, para atender à crescente complexidade do mundo moderno, nasce o sujeito sociológico, a partir da concepção “interativa” da identidade e do eu, elaborada por G.H. Mead, C.H. Cooley e os interacionistas simbólicos. Nela, o núcleo interior do sujeito era formado na relação com outras pessoas importantes para ele, que mediavam para o indivíduo os valores, sentidos e símbolos — a cultura — dos mundos que ele habitava.

No final do século XX ocorre, segundo Hall, uma mudança de estrutura que transforma as sociedades modernas do fim do século. Nessa nova configuração, as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia e raça que anteriormente possuíam localizações fixas como indivíduos sociais se fragmentam, e até a ideia que temos de nós mesmos como sujeitos integrados é abalada, transformando também as identidades pessoais. Assim, a concepção de identidade na modernidade tardia é provisória e perturbadora: há uma descentralização dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos. O sujeito pós-moderno, que resulta desse novo processo de identificação, não apresenta uma identidade fixa ou essencial, pois ela é formada e transformada continuamente, não se tratando apenas de uma identidade, mas de várias, as quais são, algumas vezes, contraditórias ou não resolvidas.

Hall sustenta que, além das mudanças ao longo da História, há outro aspecto relacionado à questão da identidade, que consiste no caráter de mudança da

modernidade tardia, primordialmente, o processo de globalização e sua incidência sobre a identidade cultural. Nesse momento, o autor dialoga com nomes como Marx e Engels, Anthony Giddens, Ernest Laclau, David Harvey e Raymond Williams, ressaltando o fato de que a sociedade da modernidade tardia define-se por seu caráter de mudança constante, rápida e permanente, além de ser caracterizada pela diferença, ou seja, por inúmeros aspectos e contradições sociais que geram diferentes identidades para o sujeito. O autor tece um paralelo entre a questão da identidade e os pensamentos de Marx, Freud, Ferdinand Saussure e Michel Foucault para corroborar a ideia do descentramento do sujeito, que consiste na instauração de identidades abertas, inacabadas e fragmentadas para o sujeito pós-moderno.

Há de se ressaltar também o surgimento da psicanálise, que se dá nesse novo contexto de identificação subjetiva e, ao fazer da consciência um mero efeito da superfície do inconsciente, a psicanálise, nas palavras de Freud, se torna “a terceira grande ferida narcísica sofrida pelo saber ocidental ao produzir um descentramento da razão e da consciência” (GARCIA-ROZA, 1994, p. 20)⁸. A psicanálise opera uma ruptura com o saber existente e produzido em seu próprio lugar; segundo Garzia-Roza “epistemologicamente, [a psicanálise] não se encontra em continuidade com saber algum, apesar de arqueologicamente estar ligada a todo um conjunto de saberes sobre o homem que se formou a partir do século XIX” (1994, p. 22). O autor afirma que:

O fato é que, ao percorrermos o caminho empreendido por Freud - caminho esse que jamais poderá ser o “original”, mas um caminho recorrido -, verificamos que seu começo, irreduzível a qualquer origem estrangeira, é a produção do conceito de inconsciente que resultou numa clivagem da subjetividade. A partir desse momento, a subjetividade deixa de ser entendida como um todo unitário, identificado com a consciência e sob o domínio da razão, para ser uma realidade dividida em dois grandes sistemas - o Inconsciente e o Consciente - e dominada por uma luta interna em relação a qual a razão é apenas um efeito de superfície. (GARCIA-ROZA, 1994, p.20)

Com marcas tão profundas do descentramento do sujeito, é natural que a homogeneidade da identidade nacional fosse igualmente questionada. Para Hall, quando nos pensamos como pertencentes a certa nacionalidade, falamos metaforicamente, uma vez que essa característica não é herdada nos nossos genes. As culturas nacionais seriam, na realidade, uma das principais fontes de identidade cultural, pois as nações produzem um repertório cultural com o qual um determinado grupo se identifica,

⁸ A se saber, as outras duas feridas foram produzidas por Copérnico e por Darwin)

construindo, assim, identidades nacionais. Desta forma, Hall critica a homogeneidade da identidade nacional, afirmando que, com a globalização e outros fenômenos, algumas identidades nacionais estão sofrendo um apagamento, ao passo que outras são reforçadas através da resistência à globalização. Nesse contexto, as identidades híbridas ganham visibilidade.

Em *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*, Hall define a cultura popular como constituída por tradições e práticas culturais e pela *forma* como essas se processam em tensão permanente com a cultura hegemônica. Ao estabelecer a diáspora como peça chave para o estudo do negro, afirma que:

A questão não é simplesmente que, visto que nossas diferenças raciais não nos constituem inteiramente, somos sempre diferentes e estamos sempre negociando diferentes tipos de diferenças – de gênero, sexualidade, classe. Trata-se também do fato que esses antagonismos se recusam a ser alinhados; simplesmente não se reduzem um ao outro, se recusam a se aglutinar em torno de um eixo único de diferenciação. Estamos constantemente em negociação, não com um único conjunto de oposições que nos situe na mesma relação com os outros, mas com uma série de posições diferentes. Cada uma delas tem para nós o seu ponto de profunda identificação subjetiva. (HALL, 2003, p. 385).

Outra conceituação de identidade que nos permite pensar a identidade nacional através da ótica da constante ressignificação e criação é a pensada por Benedict Anderson. O autor usa o pós-colonialismo e a relação da colônia com as “antigas nações” para examinar a “anomalia do nacionalismo”. O ponto de partida de Anderson é que tanto a nacionalidade (ou condição nacional) quanto o nacionalismo são produtos culturais específicos.

Anderson propõe um conceito de nação como uma comunidade política imaginada – imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana (ANDERSON, 2008).

Imagina-se a nação soberana porque o conceito nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina. O conceito de nação amadurece em uma época em que mesmo os adeptos mais fervorosos de qualquer religião se depararam com o pluralismo de religiões no mundo e, assim, as nações perceberam que a única maneira de serem livres é serem soberanas sobre um pedaço determinado de terra.

Segundo o autor, a nação é imaginada como uma comunidade porque, independente da desigualdade e da exploração que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal.

Anderson demonstra como a religião, a linguagem e, mais tarde, as artes, a burguesia e os intelectuais, foram e continuam a ser fatores determinantes para o alcance e o poder político de determinada nação tal qual a temporalidade. O autor faz uma analogia ao que seria uma ideia exata de nação: a ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo (ANDERSON, 2008, p.56). A convergência do capitalismo e da tecnologia da imprensa sobre a fatal diversidade da linguagem humana criou a possibilidade de uma nova forma de comunidade imaginada, a qual, em sua morfologia básica, montou o cenário para a nação moderna. O autor faz uma comparação da pessoa moderna com a nação moderna, já que para ambos:

A consciência de estarem inseridas no tempo secular e serial, com todas as suas implicações de continuidade e, todavia, de “esquecer” a vivência dessa continuidade – fruto das rupturas do final do século XVIII – gera a necessidade de uma narrativa de “identidade”. (ANDERSON, 2008, p.279).

Tal qual Hall e Anderson, Homi K. Bhabha ressalta que o contato com o “Outro” é determinante para a formação da identidade da nação pós-colonialista: “é na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento da diferença -- que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação, o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados” (BHABHA, 1998, p. 20).

Bhabha usa sua leitura de Fanon para ilustrar que o familiar alinhamento dos sujeitos coloniais – Negro/Branco, Eu/Outro – é um processo peculiar de identificação no qual as bases tradicionais da identidade racial são dispersas ao se descobrir que o fundamento delas reside nos mitos da negritude ou da supremacia cultural branca. Através da metáfora da visão, é na troca de olhares entre colono e escravo que se acontece a “identificação”; é na vontade de ocupar o lugar do Outro, na própria marca dessa diferença, que o desejo colonial se articula.

A metáfora de Bhabha do olhar descreve algo primordial para os estudos de identificação: o valor estratégico dos discursos de identidade abarca vários níveis da formação cultural: o político, o econômico, e o social. Paradoxalmente, enfoca sempre o jogo da diferença. A resolução para este paradoxo, já indicava Hall, reside no necessário

entendimento da identidade como um lugar que se assume, isto é, uma construção feita com o posicionamento e o contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada.

Outra importante reflexão de Bhabha sobre as nacionalidades construídas nesse entre-lugar diz que ao mesmo tempo em que um grupo minoritário ou marginalizado assume a posição de minoria não para negar sua diversidade, mas para, audaciosamente, anunciar o importante artifício da identidade cultural e de sua diferença, o texto que se forma é inscrito na repetição, na mímica e na ironia. Nas palavras do autor, “a mímica colonial é o desejo de um Outro reformado, reconhecível, como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente” (BHABHA, 1998, p.130). Nesse ponto, o autor retorna a Anderson:

A figura da mímica é possível de ser localizada dentro do que Anderson descreve como “a compatibilidade interna de império e nação”. Ela problematiza os signos de prioridade racial e cultural, de modo que o “nacional” já não é naturalizável. O que emerge entre mimese e mímica é uma escrita, um modo de representação, que marginaliza a monumentalidade da história, que muito simplesmente arremeda seu poder de ser modelo, poder esse que supostamente a tornaria imitável. A mímica *repete*, mais do que *re-apresenta*, e nessa perspectiva redutora emerge a visão europeia deslocada. (BHABHA, 1998, p. 132).

Para Bhabha a identidade nacional é sempre híbrida, instável e ambivalente, negociando entre interesses privados e o significado público dado a eles. O autor discorda de Anderson sobre o tempo homogêneo e a movimentação horizontal da nação:

A força narrativa e psicológica que a nacionalidade apresenta na produção cultural e na projeção política é o efeito da ambivalência da “nação” como estratégia narrativa. Como aparato de poder simbólico, isto produz um deslizamento contínuo de categorias, como sexualidade, afiliação de classe, paranoia territorial ou “diferença cultural” no ato de escrever a nação. O que é revelado nesse deslocamento e repetição de termos é a nação como medida da liminaridade da modernidade cultural... O espaço do povo-nação moderno nunca é simplesmente horizontal. Seu movimento metafórico requer um tipo de “duplicidade” de escrita, uma temporalidade de representações que se move entre formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada. E tais movimentos culturais dispersam o tempo homogêneo, visual, da sociedade horizontal. (BHABHA, 1998, p.199, p.200).

Segundo Bhabha, o hibridismo, que tem como missão reformar e civilizar através do deslocamento de seu “duplo disciplinar”, resulta em um discurso no qual a

ambivalência da mímica produz um excesso ou um deslizamento, fixando o sujeito colonial em uma presença “incompleta”. Nesse contexto, a busca pela autenticidade através da mímica se torna irônica exatamente por ser uma representação parcial. O autor levanta também a relação dessa representação com a autoridade: o que o autor chama de *metonímia da presença*, estereótipos, identidades discriminatórias, a diferença do inglês e do anglicanizado, o asiático dissimulado, funcionariam em um processo como que de um “retorno do reprimido”. Por tentar se legitimar através da mímica, o processo de fixação do indivíduo colonial por meio do discriminatório faz com que a autoridade do discurso seja destruída pelo deslizamento contínuo entre a diferença e o desejo. Isso inevitavelmente geraria a falta de prioridade do sujeito e até mesmo “uma crise histórica na conceituação do homem colonial como objeto do poder regulador, como sujeito da representação racial, cultural, nacional” (BHABHA, 1998, p.136).

No conto “*The Dead*”, acompanhamos o personagem Gabriel Conroy, que vai a uma festa na casa das tias solteironas, duas velhas professoras de música que têm nele o sobrinho preferido. Gabriel tenta inutilmente se demonstrar como bem-sucedido e se manter ativo ao longo da festa, mas se vê capturado em uma série de frustrações que corroem o seu ego, advindas de dolorosas interações com mulheres. A primeira delas acontece logo em sua chegada: ao ser recebido pela criada, Lily, tenta ser cordial, iniciando uma conversa, e é surpreendido com uma “má-resposta”; em seguida, antes do jantar oferecido pelas tias, no qual ele fará um discurso, dança com Molly Ivors, uma senhorita nacionalista que o golpeia com sucedidas perguntas provocativas sobre seu “posicionamento político”; e a última das interações falhas se dá com sua esposa, Gretta, que, tanto na carruagem que os levaria para o hotel quanto no momento em que já estão a sós no quarto, responde com frieza e rejeição às suas investidas sexuais.

No quarto do hotel, Gabriel tem uma revelação sobre o passado da esposa e a maneira como reage é um dos pontos chaves da história: ao saber que sua esposa estivera pensando em um amor do passado, Michael Furey, Gabriel passa de uma reflexão sobre seu relacionamento com Gretta para uma autoanálise que alcança um panorama amplo: o de sua própria existência.

O conto permite que acompanhamos todo o processo de desconstrução da identidade de Gabriel Conroy. Além disto, sua caracterização como um típico burguês da Irlanda, bem como os diálogos nacionalistas, faz com que “*The Dead*” seja um objeto de estudo igualmente interessante para se pensar a nacionalidade.

No entanto, não é apenas em Joyce que a identidade é problematizada; vários autores contemporâneos o fazem, dentre eles Bernard Shaw e Synge. A peça teatral *Pygmalion*, escrita por Shaw em 1913 e que, tal qual o conto de Joyce, teve uma comentada adaptação para o cinema americano, *My Fair Lady* de 1964, conta a história de uma jovem muito pobre da classe trabalhadora, Eliza Doolittle, que vende flores nas ruas de Londres. Após seis meses, é transformada em uma dama da aristocracia pelo professor de fonética Henry Higgins, que decide ser seu tutor por causa de uma aposta com um amigo.

Ao contrário do rei de Chipre do mito de Pigmalião, que dá título à história, não é o amor que conduz à transformação de Eliza Doolittle em uma *lady*. Ela se dá por meio da perversa constatação de Higgins de que a identidade de um indivíduo como pertencente à determinada classe social é facilmente manipulada através da linguagem e dos modos de comportamento.

Ao estudar a linguagem em *Pygmalion*, Lynda Mugglestone destaca que “no século em que Shaw nasceu, foi presenciada a ascensão de uma concepção de identidade social completamente nova, a distinção de classes com a qual a história contada em *Pygmalion* apenas segue o curso”⁹. A autora demonstra que “a transformação de Eliza pelas mãos de Higgins reflete a sensibilidade de Shaw não somente para as portas que se fecham por detalhes linguísticos, mas também, e principalmente, a forma com a qual as divisões de inequação social são refletidas por determinantes linguísticos de inequação”¹⁰. Por mais que Shaw aborde a identidade social e não a nacional, ao apontar a linguagem como um marcador social tão poderoso, o tema de *Pygmalion* aborda questões mais amplas: a possibilidade de fabricar a identidade, seja ela pessoal, social ou nacional.

A já transformada Eliza se compara a uma criança levada para uma terra estrangeira onde aprende uma nova língua e aos poucos esquece a sua: a nova forma de falar que Eliza aprende sobrepuja a linguagem que ela sabia anteriormente. Ela se vê

⁹ MUGGLESTONE, 1993, p.375 the century which Shaw was born was witness to the rise of entirely new conceptions of social identity , the class distinctions with which *Pygmalion* coming into being only along its course. *Tradução para o português feita por mim.*

¹⁰ MUGGLESTONE, 1993, p. 374. Presented in terms of Eliza’s metamorphoses in the hand of the phonetician, Henry Higgins, it reflects Shaw’s sensitivity not only to the way which doors may be barred by details of language, but also, and more fundamentally, to the way in which divisions of social inequality had come in turn to be mirrored by determinants of linguistic inequality, by systems of markers superficial in themselves but endowed with great and potentially divisive social significance. *Tradução para o português feita por mim.*

falando apenas a “língua” do professor Higgins¹¹. A linguagem e a própria fala de Eliza possuem um sentido literal e metafórico: é literal, pois uma das principais formas encontradas por Higgins para transformar a vendedora em uma dama foi trocar o dialeto *cockney* pelo inglês aristocrático e, metafórico, porque também significa “identidade”, pessoal, de classe, de origem e eclode no momento em que Eliza se questiona: “Para que sirvo?” (*What am I fit for?*) (SHAW 1951, p.106).

Em *The Playboy of The Western Word* (1907) de Synge, o protagonista Christy Mahon chega à taverna do Flaherty e diz que matou seu pai e é um fugitivo. Flaherty elogia Christy por seu ímpeto e o convida para trabalhar para ele, estimulado por sua filha e garçoneiro da taverna, Pegeen. Ela apaixona-se por Christy, mesmo sendo noiva de um rapaz chamado Shawn.

Logo a notícia das façanhas de Christy, cada vez mais conduzido por seus ouvintes a contá-las com eloquência, se espalha por toda a cidade que o vê como uma espécie de herói. Várias mulheres tentam seduzi-lo, dentre elas a viúva Quin, a mando de Shawn.

Porém, Christy havia somente ferido seu pai, Mahon, e eventualmente ele o segue até a taberna. Quando os habitantes da cidade percebem que o pai de Christy está vivo, todos, inclusive Pegeen, o insultam por ser um mentiroso e um covarde.

Para que recupere o amor de Pegeen e o prestígio da cidade, Christy ataca seu pai novamente. Desta vez, o velho Mahon aparenta estar realmente morto, mas ao invés de elogiar Christy, os habitantes da cidade, liderados pela garçoneiro da taberna, decidem enforcá-lo para evitar serem punidos como cúmplices do patricídio.

A vida de Christy é salva quando seu pai, espancado e ensanguentado, rasteja de volta para a cena, depois de ter sobrevivido, contra todas as expectativas, ao segundo ataque do filho. Os dois deixam a cidade para vagar pelo mundo, e Shawn sugere que ele e Pegeen se casem em breve, mas ela se recusa. A garçoneiro afirma ter se arrependido por ter traído e abandonado Christy, segundo ela, o último mocinho do mundo ocidental.

Dois contrastes entre Christy e os camponeses são apontados por Diehl (2001): o caráter dubio de Christy contrastado com a honestidade simples dos camponeses e a artificialidade do protagonista posta em cheque pela autenticidade dos moradores do

¹¹ SHAW, 1941, p.180. When a child is brought to a foreign country, it picks up the language in a few weeks, and forgets its own. Well, I am a child in your country. I have forgotten my own language, and can speak nothing but yours.

vilarejo. Segundo Diehl, ainda que os personagens não sejam os mais virtuosos, eles não são deliberadamente falsos.

O episódio que envolve a estreia em *Abbey Theatre* de *The Playboy of The Western World*, em que a peça foi recebida com ódio e fúria pelos nacionalistas irlandeses por, segundo eles, “denegrir um passado glorioso da Irlanda”, é possivelmente uma metáfora para o que acontece quando o aspecto cômico da tentativa do sujeito colonialista em se firmar através da mímica é exposto: um exagero intencionalmente utilizado como elemento cômico é tido como ofensivo, como se a “sobra”, o “exagero”, fossem parte integrante do “passado glorioso”. Em outras palavras, é como se uma pessoa retratada em uma caricatura achasse isso ofensivo, e hostilizasse um ilustrador, por ter ampliado determinada característica física como as orelhas salientes ou nariz adunco, em seu desenho, ignorando o propósito caricaturesco/artístico ao focar aquela característica em específico. Leva-se a crer que aquela imagem distorcida é preocupantemente próxima da forma que a pessoa retratada na caricatura se vê ao olhar no espelho.

É importante destacar a importância do lugar onde a peça de Synge foi recebida de maneira hostil para a forja da identidade nacional irlandesa: nos seus primeiros anos, o *Abbey Theatre*, ou *National Theatre of Ireland*, esteve estritamente relacionado ao Movimento Dramático Irlandês. Através de um teatro nacional irlandês, foram apresentadas produções escritas em inglês e irlandês, escritas por irlandeses ou inspiradas em motivos irlandeses (LIMA, 1998).

Synge é apontado por Hirsch (1991), junto de nomes como o de Yeats e Lady Gregory, como sendo um dos principais responsáveis por tornar a figura do camponês um símbolo central para a construção de um discurso cultural irlandês durante a Renascença Céltica¹². Uma das características de sua escrita é a presença de dialetismos do irlandês. Diehl (2010) analisa esse traço da escrita de Synge da seguinte maneira:

Através dos camponeses, Synge representa mimeticamente um senso estável, coerente de identidade irlandesa, evidenciado mais claramente no uso feito pelo dramaturgo do folclore popular e do dialeto

¹² HIRSCH, 1991, p. 1.116. Throughout the nineteenth century, but particularly in postfamine Ireland, there was an increasing interest in the rural customs and stories of the Irish country people. This interest deeply intensified during the early years of the Irish Literary Revival – indeed, it was in this period that the Irish peasant was fundamentally “created” and characterized for posterity. By placing the peasant figure at the heart of their enterprises, key Revival writers such as W.B. Yeats, John Synge, George Russel (AE), Isabella Augusta Gregory, and Douglas Hyde were participating in a complex cultural discourse motivated by crucial economic, social, and political needs, as well as by pressing cultural concerns. *Tradução para o português feita por mim.*

camponês (...) o perene desejo que Synge possuía de restaurar e preservar os textos folclórico-culturais do gaélico-irlandês dos camponeses necessariamente insere seu trabalho dentro de um esforço nacionalista¹³.

Já a predisposição do suposto irlandês estereotipado à bebida é ironizada através do comentário depreciativo do pai de Christy sobre o seu filho não aguentar beber nem um pouquinho de vinho sem se embriagar; na comédia irônica de Synge os personagens são claramente estereotipados e o exagero é a ferramenta satírica usada pelo autor. Porém, o ponto mais criticado por Synge é o heroísmo de Christy. Aqui, a ironia reside justamente na diferença entre o que o personagem representa ser em seu discurso comparado com o que ele na verdade é.

Christy usa sua oratória para conseguir a simpatia de seu público, e a ironia reside no sucesso que obtém. Christy Mahon “se torna seu próprio mito”, ao passo que sua fala vai, gradualmente, se tornando mais e mais agradável e adequada ao seu público, conduzindo-o de forma que ele se torne um herói.

Quando o seu heroísmo começa a ser desconstruído através do reaparecimento do pai, ferido, porém vivo, Christy é acusado com mais veemência por ter sido um mentiroso do que por ter, supostamente, assassinado seu pai. O parricídio havia, pelo contrário, sido exaltado. A apologia ao “olho por olho, dente por dente” e a desconfiança e medo em relação à polícia é satirizada pelo fato das pessoas do vilarejo insinuarem que se sentiam mais seguras com o “possível” assassino do que com as autoridades britânicas.

O fato curioso é que a peça foi tomada pelos nacionalistas como um insulto mesmo que o autor estivesse *claramente* sendo satírico. Isto aponta para a tendência do discurso nacionalista a se apoiar em uma identidade construída através da ênfase na “diferença” que resulta em “exageros”. Ao dizer que a peça de Synge “denigre um passado glorioso da Irlanda”, os nacionalistas admitem que os estereótipos satirizados por Synge fazem parte, ou até mesmo, constroem esse passado.

Cito também, a exemplo da tentativa de legitimar o discurso nacionalista por meio da mímica, o detectado por Joyce sobre o comportamento de Robinson Crusoe

¹³ DIEHL 2001, p. 105. Through the villagers, Synge mimetically represents a stable, coherent sense of Irish identity, evidenced most clearly in the playwright’s use of folk history and peasant dialect (...) Synge’s assiduous desire “to restore and preserve the folk-cultural texts of the Gaelic-Irish peasantry necessarily locates his work within a nationalist endeavor. *Tradução para o português feita por mim.*

que, para o autor de *Ulysses*, encarnaria exacerbadamente o espírito empreendedor inglês:

O verdadeiro símbolo do conquistador britânico é Robinson Crusoe, que, ao naufragar em uma ilha deserta, apenas com uma faca e um cachimbo em seu bolso, se transforma em um arquiteto, um astrônomo, um padeiro, um carpinteiro naval, um oleiro, um seleiro, um fazendeiro, um alfaiate, um guarda-chuveiro e um clérigo. Ele é o verdadeiro protótipo do colonizador Britânico, ao passo que Friday (o escravo confiável que chega em um dia inoportuno) é o símbolo das raças subjugadas. Todo o espírito Anglo-Saxônico está em Crusoe: a independência máscula; a crueldade inconsciente; a persistência; a lenta, porém eficiente inteligência; a apatia sexual; a praticidade; a religiosidade equilibrada; a taciturnidade calculada¹⁴.

Ao passo que Synge abraçava a Irlanda como inspiração, Joyce sofria a tensão do hibridismo Irlanda/Europa no cerne da construção de sua própria identidade, tanto em sua vida pessoal, quanto em sua carreira como escritor. Nesse processo vivido por Joyce, o episódio que envolve Synge e os nacionalistas funciona como uma espécie marco sobre a dificuldade do escritor em ignorar o nacionalismo irlandês em prol de uma literatura politicamente neutra.

1.1.2 A IDENTIDADE NACIONAL E A MEMÓRIA CULTURAL E SOCIAL

É necessário, antes de analisar as interseções sociais e culturais da memória, ter como ponto de partida a base dos estudos de memória, apreendida por Halbwachs em *Memória Coletiva*. Nessa obra, o autor introduz o termo “memória coletiva” como uma memória que é comum aos membros da sociedade e que é assegurada pelo pertencimento dos indivíduos aos grupos, e discute a relação da sociedade com o tempo e o passado. Ele afirma que “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso nunca se dá porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2006, p.3).

¹⁴ JOYCE, 1964, s.p. The true symbol of British conquest is Robinson Crusoe, who, cast away on a desert island, in his pocket a knife and a pipe, becomes an architect, a carpenter, a knife grinder, an astronomer, a baker, a shipwright, a potter, a saddler, a farmer, a tailor, an umbrella-maker, and a clergyman. He is the true prototype of the British colonist, as Friday (the trusty slave who arrives on an unlucky day) is the symbol of the subject races. The whole Anglo-Saxon spirit is in Crusoe: the manly independence; the unconscious cruelty; the persistence; the slow yet efficient intelligence; the sexual apathy; the practical, well-balanced religiousness; the calculating taciturnity. *Tradução para o português feita por mim.*

A contribuição de Halbwachs, que atribui a memória a uma entidade coletiva, possibilitou que muitos autores desenvolvessem e aprimorassem os estudos da memória a partir do conceito fundado pelo teórico. Dentre estes estudiosos, cito Paul Ricoeur, que em *A memória, a história e o esquecimento* (2007), indaga a superficialidade do conceito de memória individual efetuada por Halbwachs e sugere a noção de “próximo” como uma instância mediadora entre o eu e os coletivos, e Paul Connerton que em *Como as sociedades recordam* (1999) foca o conceito de memória cultural, adicionando a ele, a investigação da “memória incorporada” em contraste com a “memória inscrita”, de caráter linguístico, e transmitida pela escrita. Ao passo que Jan e Aleida Assmann, outros estudiosos que compõem o conjunto de críticas à Halbwachs estabelecem um importante avanço ao afirmar que a memória, além de uma base coletiva, se cunha também no social. Jan Assmann afirma que:

Como a consciência, a linguagem e a personalidade, a memória é um fenômeno social e na medida em que recordamos, não só descemos às profundezas de nossa vida interior mais própria, mas introduzimos nesta vida (interior) uma ordem e uma estrutura que estão socialmente condicionadas e que nos ligam ao mundo. Toda consciência está mediada pelo social¹⁵.

Em *Religion and Cultural Memory*, Assmann (2006) determina a existência de uma memória coletiva, capaz de transmitir uma identidade coletiva. A sociedade inscreveria a si mesma na memória, podendo essa memória ser de longa ou curta duração. Esse tipo de memória seria especialmente suscetível às formas politizadas de rememoração. O autor cita exemplos em que as memórias são “criadas”, se apropriando de Nietzsche: “Masada nunca mais cairá”, “Auschwitz: nunca mais”; memoriais, bandeiras, hinos, etc. são criados para que não desapareçam no ciclo de três gerações.

Há na Irlanda rural uma forma impressionante e extraordinária de preservação do passado, com tradições datadas de tempos pré-cristãos. Muitas dessas tradições se preservaram em oposição às tradições europeias (BERINGAUSE, 1955). Mas até a mais cosmopolita Dublin retratada por Joyce em *“The Dead”* está vinculada a memórias antigas: por exemplo, falar sobre os mortos é uma forma de lembrar.

¹⁵ ASSMANN 2006, p.p. 1-2. Like consciousness, language and personality, memory is a social phenomenon, in the act of remembering we do not just descend into the depths of our own most intimate inner life, but we introduce an order and structure into that internal life that are socially conditioned and that link us to the social world. Every act of consciousness is socially mediated. Tradução para o português feita por mim.

Algumas recordações nostálgicas sobre o passado musical, feitas durante a festa, também retomam acontecimentos passados há mais de três décadas.

A memória coletiva, segundo o conceito elaborado por Assmann, não somente ultrapassa o determinismo social da formação das memórias, como também apresenta uma tipologia para tratamento de *memória*. Para o autor seria um reducionismo limitar o fenômeno da memória inteiramente às práticas corporais, à neurologia, e à ideia de que ela pode ser transmitida biologicamente como uma estrutura interna da alma. Para ele, a nossa memória tem uma base cultural e não somente social:

É uma questão do grupo social que quer recordar, e também do indivíduo que recorda para pertencer ao grupo. Por isso, ambos – coletivo e indivíduo -- apelam ao arquivo das tradições culturais, ao arsenal das formas simbólicas, ao “imaginário” dos mitos e das imagens, aos “grandes relatos”, às sagas e lendas, às cenas e constelações, que no tesouro de tradições de um povo sempre estão vivos e podem reativar-se¹⁶.

Tanto a memória coletiva quanto a individual visam atender a essas tradições culturais, ao arsenal de fórmulas simbólicas, ao imaginário mítico, etc. A tradição seria a ferramenta de passagem e recebimento, assim como a manutenção do que foi recebido em termos de lembranças.

A memória é emoldurada pelo simbólico e pelas práticas sociais, sendo a tradição importante para a transmissão da memória cultural de geração para geração. A memória cultural seria uma espécie de memória comunicativa com uma estrutura temporal diferente. Apesar de Assmann não destingir exatamente a memória social da memória coletiva, é possível perceber uma demarcação: a temporalidade. Para ele, a memória cultural seria diacrônica, já a memória social seria sincrônica.

Assmann lembra que a relação do símbolo com a memória é ocorrente em todos os níveis de lembrança, especialmente a memória da vontade. Esses recursos de memória poderiam ser entendidos como um sistema de lugares da memória, marcadores que permitem ao indivíduo que pertence à determinada tradição perceber seu potencial como membro da mesma, na qual é possível aprender, lembrar e compartilhar uma cultura. Assmann ressalta que no livro *Topographie légendaire des Évangiles en Terre*

¹⁶ ASSMANN 2006, p.p 7-8 It is a projection on the part of the collective that wishes to remember and of the individual who remembers in order to belong. Both collective and individual turn to the achieve of cultural traditions, the arsenal of symbolic forms, the “imaginary” of myths and images, of the “great stories”, sagas and legends, scenes and constellations that live or can be reactivated in the treasure stores of a people. *Tradução para o português feita por mim.*

Sainte, de 1941, Halbwachs já trabalhara com a ideia de que a memória política era influenciada por concepções teológicas. A aplicação do conceito de memória para monumentos e símbolos de todos os tipos mostrou que a memória e o simbolismo estão intrinsecamente interligados.

Não diferentemente dos outros tipos de símbolos e monumentos, a própria literatura tem o seu lugar como recurso da memória. Aleida Assmann sugere que o texto é um instrumento de transformação da memória cultural, uma vez que há uma importância conferida à mídia. Já as letras, podem ser literalmente “lidas” como pistas para importantes mudanças históricas na estrutura de memória cultural. A autora destaca que nós, professores de literatura “não somente *trabalhamos* com a mídia de forma técnica, textos literários e performances teatrais, por exemplo, como *somos* mídia no senso oculto de estabelecer contato com um mundo transcendental por um benefício coletivo” (1996, p.124) ¹⁷. Assmann enfatiza que:

As imagens, que pertencem à arte mimética, apenas apresentam uma cópia diminuída do original, já os escritos, pertencentes às artes operativas, não são uma cópia das aparências exteriores, mas emanam diretamente do intelecto. A vida e a verdade perdidas na mídia visual são retidas na escrita, que é potencialmente um índice sempre fresco e preciso de ideias¹⁸.

É possível ilustrar o impacto da literatura como símbolo nacional ao se pensar, por exemplo, como as obras que continham ideias supostamente perigosas eram banidas. Joyce serve como ilustração desse processo: vítima da era eduardiana marcada por melindres e excesso de choques estéticos, o autor encontrou muitas dificuldades para conseguir que a coletânea *Dubliners* fosse publicada.

Sobre a ocasião da luta judicial pela liberação da publicação de *Ulysses* nos Estados Unidos em 1934, Joyce escreve uma carta na qual faz uma pequena retrospectiva das dificuldades de publicação de seus livros na Europa. Nela, afirma que “não menos do que vinte e dois editores e impressores leram o manuscrito de *Dubliners*

¹⁷ ASSMANN 2006, p. 123 We (middle class literature professors) not only work with media in the technical sense, literary texts and theatrical performances, for instance, but we also are media in the occult sense of establishing contact with a transcendent world for a collective benefit. *Tradução para o português feita por mim.*

¹⁸ ASSMANN 1996, p. 125. While images, belonging to the mimetic arts, can only present a diminished copy of the original, writing belongs to the operative arts and does not present a copy of outward appearances but emanates directly from the intellect. The life and truth lost in the visual media are retained in writing, which is potentially an ever-fresh and precise index of ideas. *Tradução para o português feita por mim.*

e quando finalmente ele foi impresso alguma pessoa muito gentil comprou toda a edição e a queimou em Dublin – um novo auto da Fé”¹⁹.

Outro fato importante relatado por Joyce nas muitas cartas trocadas enquanto se encontrava em seu autoexílio é a descrição de como a memória de Dublin fora vivenciada por ele: durante o processo de recuperação de uma grave cirurgia ocular, Joyce descreve enxergar em suas lembranças, com ainda maior intensidade, a Dublin que era privado de ver com seus olhos no mundo real: “... sempre que eu sou obrigado a deitar com os olhos fechados eu vejo um cinematógrafo em curso e nele são devolvidas para minha memória coisas que eu tinha quase esquecido”²⁰.

Ellmann (1958) aponta que, em Roma, Joyce era assombrado pelas memórias de sua Dublin católica que havia abandonado e suas ruínas visíveis e invisíveis, e que apesar de canalizar essas lembranças na escrita dos contos que figuram *Dubliners* até como certa tentativa de exorcizá-las, Joyce jamais conseguiria se desligar dessas lembranças.

Nesse ponto, é difícil dizer se o exílio em Roma serviu como catalizador da Dublin que já habitava as lembranças de Joyce ou se, de fato, servira como uma fuga da Irlanda que o sufocava. Ao se pensar a memória em *Dubliners*, vemos que o exílio faz com que Joyce se encontre na situação descrita por Bergson como a mais frutífera para a rememoração do passado:

Para invocar o passado na forma de uma imagem, devemos ser capazes de nos retirarmos da ação do momento, devemos possuir o poder de valorizar o inútil, devemos ter a vontade de sonhar. Somente o ser humano é capaz de tal esforço. Mas, mesmo nele, o passado ao qual regressa é fugidio, sempre a ponto de escapar dele, mas como se a sua memória que vira as costas para ele fosse atravessada pela outra memória, mais natural, da qual a memória seguinte o ligaria a ação e a vida²¹.

¹⁹ JOYCE, 1990, p.15. No less than twenty-two publishers and printers read the manuscript of ‘Dubliners’ and when at last it was printed some very kind person bought out the entire edition and had it burnt in Dublin- a new auto da fé. *Tradução para o português feita por mim.*

²⁰ JOYCE, 1957, p. 216. Whenever I am obliged to lie with my eyes closed I see a cinematograph going on and on and it brings back to my memory things I had almost forgotten. *Tradução para o português feita por mim.*

²¹ BERGSON, 1988, p.82. To call up the past in the form of an image, we must be able to withdraw ourselves from the action of the moment, we must have the power to value the useless, we must have the will to dream. Man alone is capable of such an effort. But even in him, the past to which he returns is fugitive, ever on the point of escaping him, as though his backward turning memory were thwarted by the other, more natural, memory, of which the forward memory bears him on to action and to life. *Tradução para o português feita por mim.*

Os anos de escrita de *Dubliners* traziam Joyce mais e mais próximo da Irlanda que ele tentara em vão abandonar e, ainda que a coletânea de contos tenha sido publicada em 1904, somente quatro anos mais tarde o escritor viria a concluir e inserir na coletânea o conto “*The Dead*”. O alcance dos contos é extenso e compreende infância, adolescência, maturidade dos personagens dublinenses e também a vida política na tumultuada situação em que se encontrava a Irlanda após a morte de Parnell, em 1891. Em 1906, James Joyce escreve ao editor londrino, Grant Richards, sobre a adição de “*The Dead*” em *Dubliners*:

Minha intenção era escrever um capítulo da história moral do meu país e eu escolhi Dublin como o cenário, porque essa cidade me parece o centro da paralisia. Tenho tentado apresentá-la ao público indiferente sob quatro de seus aspectos: infância, adolescência, maturidade e vida pública. As histórias são dispostas nesta ordem. Eu as tenho escrito, em sua maior parte, com um estilo de escrupulosa baixeza de espírito e com a convicção de que ele é um homem muito audaz que se atreve a alterar na representação, para deformar ainda mais, seja o que for o que ele viu e ouviu²².

Desta forma, podemos afirmar que tanto a forja da identidade nacional quanto a memória são questões centrais para se analisar a escrita de “*The Dead*”. Após delimitarmos o que chamamos de a forja da identidade nacional neste trabalho e a relevância da mesma para os estudos da memória na literatura, passaremos agora a uma revisão das caracterizações da identidade nacional apresentadas por este e outros estudos.

1.2 A FORJA DA IDENTIDADE NACIONAL IRLANDESA NO CONTO “*THE DEAD*”

Em “*The Dead*”, Gabriel Conroy é o altivo sobrinho das senhoras Morkan, anfitriãs do tradicional baile anual. No conto, a festa acontece depois do Ano Novo e antes da décima segunda noite, a Epifania do Senhor, festa religiosa cristã que celebra a

²² SCHWARZ,1994, p.63. My intention was to write a chapter of the moral history of my country and I chose Dublin for the scene because that city seemed to me the center of paralysis. I have tried to present it to the indifferent public under four of its aspects: childhood, adolescence, maturity and public life. The stories are arranged in this order. I have written it for the most part in a style of scrupulous meanness and with the conviction that he is a very bold man who dares to alter in the presentment, still more to deform, whatever he has seen and heard. *Tradução para o português feita por mim.*

manifestação de Cristo como o enviado de Deus. Espera-se que Gabriel faça um discurso no jantar oferecido pelas três damas. Kate, Julia, Mary Jane e os convidados da festa remetem a uma Irlanda demasiadamente apegada à glorificação do passado, como indica Schwarz:

A disposição elegíaca dos personagens irlandeses na festa das senhoras Morkan demonstra o que acontece quando criamos mitos culturais que são indiferentes à realidade. As senhoras Morkan não são as Três Graças, mas sim três solteironas, e a obsessão irlandesa com os últimos heróis e celebridades musicais interfere com a possibilidade de superar a paralisia política e social na Irlanda²³.

Quando as irmãs Kate e Julia descem a escada para receber Gretta, esposa de Gabriel, ambas exclamam ao mesmo tempo “*You must be perished alive!*” (você deve estar congelando) (JOYCE, 1994, p. 23) como se as duas irmãs fossem uma única entidade em corpos separados, tal como as Moiras da Mitologia Grega ou a *Banshee* celta. Essa passagem inicial tem importantes elementos de *foreshadowing* como destaca Friedrich (1965):

Quando nos é dito no início do baile anual das senhoras Morkan que ele “jamais havia decepcionado... até onde iam as recordações de todos”, podemos suspeitar, mas ainda não sabíamos que não só a festa, mas todo um universo desmoronaria, assim que alguém se recordasse. Quando as tias falam no momento da chegada de Gretta que “ela deveria estar sendo congelada viva” e perguntam se “Gabriel [estava] com ela”, e quando Gabriel - “tão certo como o correio” – exclama do escuro: “Eu estou indo, mas podem subir”, a conversa inócua é revestida de toda a verdade trágica revelada pelo encadeamento de eventos que se seguiria... Joyce procede a sugerir a causa nos dirigindo à cena do balcão de *Romeu e Julieta* de Shakespeare e dois príncipes assassinados na Torre que a tia Julia (!) teceu a mão²⁴.

²³ SCHWARZ, 1994, p.19. The elegiac disposition of the Irish characters at the Misses Morkans’ party demonstrates what happens when we create cultural myths that are indifferent to reality. The Morkans are not the Three Graces but three spinsters, and the Irish obsession with the past heroes and musical luminaries interferes with the possibility of overcoming social and political paralysis in Ireland. *Tradução para o português feita por mim.*

²⁴ FRIEDRICH, 1965, p. 424. When we are told at the beginning of the Misses Morkan’s annual dance that “never once had it fallen flat...as long as anyone could remember”, we may suspect but do not know yet not merely the party but a whole world will cave in, once somebody remembers. When the aunts remark upon Gretta’s arrival that “she must be perished alive” and ask whether “Gabriel [was] with her,” and when Gabriel- “as right as the mail”- calls from the dark: “Go on up. I’ll follow,” the innocuous conversation is charged with all the tragic truth as the chain of events will reveal them... Joyce proceed to suggest the cause by directing attention to the balcony scene in *Romeo and Juliet* and Shakespeare’s two murdered princes in the Tower which Aunt Julia (!) has rendered in needlework. *Tradução para o português feita por mim.*

As anfitriãs da festa possuem esse aspecto dúbio. Ao mesmo tempo em que alimentam a vaidade de Gabriel, que as chama de “As Três Graças” durante o discurso, fazem com que ele se sinta controlado pelas expectativas nutridas pelas três damas. Gabriel é o “homem dominante” da casa, cabendo a ele não somente discursar durante o brinde, mas também cortar o ganso, lidar com o homem bêbado e, como o último homem da família, se responsabilizar financeiramente pelas três caso as aulas de música deixem de ser o suficiente para prover o sustento das tias e da prima. A tensão de Gabriel em cumprir o papel delegado pelas tias é evidente pela maneira com que ele prontamente as atende na realização das tarefas por elas atribuídas e pela necessidade constante dele se provar bem sucedido.

Joyce captura com perícia as variações de humor e as diferentes atmosferas de uma longa festa de feriado. As provações que o autor prepara para os seus personagens são tão devastadora que esta *anual dance* se tornaria excepcional. Gabriel entra em uma cena complexa: tipos diferentes de pessoas, oriundas de diferentes classes; estranhos, conhecidos, amigos e familiares, cada momento exigindo de Gabriel comportamentos distintos, mas ele não é exatamente aquele que se adapta com facilidade.

O senso de educação superior de Gabriel juntamente com sua debilitada percepção de si aponta, segundo Schwarz (1994), não somente a semelhança de Gabriel com o próprio autor, mas também uma deficiente autoconsciência típica do modernismo, a anestesia dos sentimentos promovida pelo estudo. Para Schwarz, o burguês patético que Gabriel é representaria para Joyce uma versão do que ele temia se transformar caso continuasse influenciado pelas forças abortivas da Irlanda: um burguês que vive em clichê, exclamando “Cá estou, infalível como o correio!”²⁵, usando galochas porque todos as usam no continente, escrevendo para um jornal conservador e de menor importância e conseguindo seu sustento lecionando. A ambivalente relação Irlanda/Europa é percebida nesse aspecto do personagem que falha tanto em se provar irlandês quanto em se afirmar como europeu.

A problematização da nacionalidade híbrida Europa/Irlanda através do personagem Gabriel Conroy possivelmente se dá em decorrência da identidade nacional híbrida e conflituosa do próprio Joyce, que conseguia tampouco aceitar sua nacionalidade quanto bani-la.

²⁵ JOYCE, 1994, p.120. Here I am as right as the mail.

A exemplo do discurso colonialista pós-iluminista no qual a demanda pela identidade fomentada pela tensão, tem como produto certo excesso que passa a ser cômico, tal como descreve Bhabha (1998), temos o constante uso de jargões por Gabriel, na tentativa de se manter *mainstream*.

O que Schwarz (1994) discorre sobre as alusões usadas por Gabriel em sua autoafirmação que acabam por caçoá-lo, ilustra a relação da comicidade da representação do sujeito colonizado. Vejamos o caso das “Três Graças”:

O julgamento de Páris inspirou *Ilíada* e a *Odisséia*, mas o que Gabriel vai inspirar? Ele é ridicularizado por suas próprias alusões que tecem uma circunferência de ironia em torno dele. Não há uma ironia patética em ele comparar-se com Páris e suas tias e prima com "As Três Graças"? Além disso, o rapto de Helena de Páris iniciou a guerra de Tróia, e Gabriel é uma espécie de paródia de Páris que tirou Gretta do Oeste da Irlanda²⁶.

Nos tópicos seguintes, estudaremos as representações da identidade irlandesa no conto sob a ótica de suas diferentes forjas na escrita joyciana: a preocupação com a classe social e o gênero, a vertente nacionalista, a simbologia nacional e a representatividade do Oeste.

1.2.1 A PREOCUPAÇÃO JOYCIANA COM O GÊNERO E A CLASSE SOCIAL E SUAS IMPLICAÇÕES PARA A FORJA DA IDENTIDADE NACIONAL

A maneira como uma sociedade se relaciona com o gênero é determinante para a caracterização da identidade nacional no conto. Ressalto que gênero é aqui entendido como a construção relacional que implica na percepção social dos indivíduos como homens e mulheres. Ao falar sobre como o negro é identificado dentro da própria cultura negra, Hall (2013), já ressaltava que a diferença entre etnias não é a única de grande importância para o âmago da identidade nacional. Segundo o autor, o pós-modernismo alimenta uma profunda e ambivalente fascinação não só pelas diferenças étnicas, mas também pelas sexuais, raciais e culturais.

²⁶ SCHWARZ, 1994, p.115. The judgment of Paris inspired *Iliad* and the *Odyssey*, but what will Gabriel inspire? He is mocked by his own allusions which weave a circumference of irony around him. Isn't there a bathetic irony in his comparing himself with Paris and his aunts and cousin to "The Three Graces"? Moreover, Paris's abduction of Helen began the Trojan war, and Gabriel a kind of mock Paris who took Gretta from the West of Ireland. *Tradução para o português feita por mim*.

Ao traduzir o “*The Dead*” para o português, duas coisas se perdem logo na frase inicial. A primeira delas, o nome Lily, em inglês, também significa a grande flor branca que remete à temática “morte” por ser deixada sobre os túmulos. Outra simbologia atribuída à flor é a castidade e a pureza, uma vez que os lírios brancos representavam a pureza da Virgem Maria Santíssima, rainha dos anjos. Friedrich (1965) nos chama a atenção para as simbologias do nome da jovem moça e como ele se relaciona tematicamente com o final do conto:

A história começa com uma jovem moça precisamente chamada Lily, para quem a possibilidade do amor puro morreu em desilusão, e termina com a referência oblíqua para crucificações em um universo condenado (“cruzes tortas... lanças... espinhos estéreis.”)²⁷.

A segunda perda da tradução para o português, e que parece corroborar a ideia apontada por Friedrich, está na ambiguidade encontrada em “*literally run off her feet*”, em especial pelo advérbio “literalmente” incluído na frase, criando uma nota díspar na escrita de Joyce. O “erro” serve tanto como *foreshadowing*, uma vez que Gabriel também “erra” em estabelecer uma comunicação com Lily, quanto como um marcador da importância da criada para o enredo de “*The Dead*”, um convite para que leitor observe mais atentamente o comportamento da moça, tão díspar quanto o advérbio.

Outra possibilidade de interpretação para a inclusão do *literally* na primeira frase do conto, é aproximação do *run off her feet* com a expressão em inglês *Run off with somebody* que significa fugir com alguém para se casar ou viver junto.

Não há dúvida que a filha da zeladora representa aspectos importantes para as questões acerca da forja da identidade nacional irlandesa no conto. Ela é um símbolo não só da classe trabalhadora feminina, mas também de como a Irlanda se preocupa com o gênero, com a sexualidade.

Até mesmo o iniciar do conto com uma mulher da classe trabalhadora irlandesa já nos convida ou propõe uma leitura do texto em termos de gênero. Em “*The Dead*”, tia Kate questiona, logo no início do conto, o comportamento e a confiabilidade de Lily, afirmando que ela “não mais parece a menina que era”. Vários críticos já se debruçaram

²⁷ FRIEDRICH, 1965, p. 424. The story opens with a Young girl appropriately named Lily for whom the possibility of pure love has died in disillusionment, and ends with oblique reference to crucifixions in a doomed universe (“crooked crosses...spears...barren thorns.”). *Tradução para o português feita por mim.*

sobre as possíveis causas da mudança de comportamento de Lily. Norris (1994), entre outros, chega a considerar a possibilidade de uma gravidez.

Essa delicada situação da criada reverbera no diálogo com Gabriel no qual ele, ao saber que Lily já terminara a escola, afirma entusiasticamente: “Suponho então, que um belo dia desses iremos ao seu casamento, não é mesmo?” e recebe em resposta o amargurado dizer de Lily “Os homens de hoje são uns aproveitadores bons só de papo”²⁸.

Este é o início de uma série de confrontos com mulheres responsáveis por emascular e dilacerar o ego de Gabriel. Para Backus a ambivalência de Joyce acerca da nacionalidade irlandesa é expressa através dessa série de imprevisíveis humilhações sexuais com significado político implícito (2001).

Outro aspecto desses humilhantes encontros com mulheres, levantado por Norris (1994), é que o choque causado não só pelas respostas inesperadas de Lily, da Senhorita Ivors e de Gretta, mas também de outras figuras femininas do conto. Seria uma crítica ao patriarcalismo e uma crítica à própria arte de Joyce como uma contribuição para a opressão e o silenciamento das mulheres.

Essa abordagem nos interessa para a análise da caracterização da Irlanda no conto por esse ter no narrador masculino o canalizador, o símbolo da burguesia irlandesa na mente de Joyce. Segundo Norris, “a voz narrativa tem uma agenda burguesa: produzir uma imagem lisonjeira de vida da classe média irlandesa, cujo centro de segurança e confiabilidade é Gabriel Conroy, patriarca de uma família de mulheres”²⁹.

A posição social de Gabriel é ainda colocada em contraste com a dos outros personagens masculinos, retratados como bêbados e fracassados, das outras histórias de *Dubliners*, os quais, segundo a autora, são o oposto do homem instruído, culto e cosmopolita que é Gabriel em “*The Dead*”.

O que torna tão frustrante o encontro de Gabriel com Lily não é somente o fracasso do diálogo que Gabriel tenta compensar oferecendo-lhe algum dinheiro, mas

²⁸ JOYCE, 1994, p. 23. – O, then, said Gabriel gaily, I suppose we’ll be going to your wedding one of these fine days with your young man, eh?

The girl glanced back at him over her shoulder and said with great bitterness:

– The men that is now is only all palaver and what they can get out of you. *Tradução para o português feita por mim.*

²⁹ NORIS, 1994, p. 193. The narrative voice has a bourgeois agenda: to produce a flattering Picture of Irish middle-class life whose center of security and reliability is Gabriel Conroy, paterfamilias to a family of women. *Tradução para o português feita por mim.*

reside igualmente em um ponto nevrálgico da nacionalidade irlandesa: a relação da rigidez católica e da libertação feminina. Backus (2001) aponta que Lily, uma garota da classe trabalhadora, supostamente grávida e abandonada, estaria destinada a uma vida dura de trabalho braçal e abusos morais sob os auspícios da igreja católica, notória pela imposição de normas que punem com rigor as transgressões sexuais femininas. Gibbons (1992) e Backus (2001) citam “Two Gallants”, como uma ilustração de como as mulheres da classe trabalhadora são “presas fáceis” para os homens de todas as classes. Neste outro conto de *Dubliners*, os protagonistas Corley e Lenahan, depois de um dia de bebedeira em um bar, percorrem as ruas de Dublin, enquanto Corley descreve para seu colega o plano de persuadir a moça com quem tem se encontrado, uma empregada doméstica, a pegar um dinheiro “emprestado” de seus patrões.

A temática sobre a vulnerabilidade das mulheres da classe trabalhadora é recorrente em *Dubliners*, formando, como numa sinfonia, uma das partes de uma melodia reconhecível que conecta os contos, que são como variações dessa mesma melodia. Desta forma, as narrativas se interconectam, possibilitando que o leitor conheça um pouco melhor as personagens. Essa característica de construção de narrativa por meio do diálogo entre as histórias de diferentes contos se estende também aos romances de Joyce, como já foi dito sobre a relação entre *Stephen Hero*, *A Portrait of The Artist as a Young Man* e *Ulysses*. Em “*The Dead*”, por exemplo, Gabriel e seus conflitos incorporam o catolicismo burguês que mais tarde seria personificado em *Ulysses* por Dante e por Mr. Casey em seu fervoroso discurso anti-imperialista, correlacionado a questões de classe, gênero e memória folclórica.

Encontramos em “Eveline”, outro conto de *Dubliners*, a explicitação da humilhação estimulada pelas rígidas normas católicas acerca da sexualidade feminina. Eveline, a protagonista, tal qual Lily uma moça da classe trabalhadora, recorda como é humilhada publicamente na loja onde trabalha, possivelmente devido ao seu comportamento liberal que a torna “indigna”. O casamento seria a única forma de fazê-la ser *respeitada* novamente para que seu destino seja diferente do de sua mãe, que sofrera até o enlouquecimento e a morte.

O cunho político dessa faceta da sociedade Irlandesa retratada por Joyce em *Dubliners*, é explicitado por Backus:

Uma rejeição severa de prazeres sexuais por motivos nacionalistas realmente existiu na Irlanda pós-Fome. Após a Grande Fome, na segunda metade do século 19, uma queda vertiginosa nas taxas de

nascimento e de casamento foi acompanhada por uma intensificação da penitência religiosa que foi sem sombra de dúvida nacionalista em sua caracterização³⁰.

Mas voltando a Gabriel em “*The Dead*” e seu diálogo com Lily, vemos que o desconforto de Gabriel é gerado não só pela resposta dela, mas também pela problematização da nacionalidade e sua relação com a sexualidade. Gabriel se identifica com os ideais europeus, os quais, sobre a sexualidade, se encontram em oposição à rigidez católica irlandesa, abraçando as lutas modernas do feminismo e da expressão sexual. No entanto, ele falha ao se desligar de pensamentos pré-concebidos na moralidade sexual Irlandesa e sustentar que o único futuro aceitável para Lily ao terminar os estudos fosse o casamento, deixando exposto tanto sua inadequação para lidar com a resposta amarga da garota, quanto sua própria sexualidade. Esta, Gabriel, com seus ideais burgueses, se esforça para reprimir, como sugere Gibbons: “Sua envergonhada resposta o inclui no ‘palavrório’ dos ‘homens de hoje em dia’, e, como que para se desculpar, ele entrega a Lily uma moeda que ela ponderadamente aceita como uma gorjeta”³¹. Por sua vez, Backus sugere que Lily representa “aqueles deixados para trás no meio de aburguesamento católico” (*Those left behind in the midst of Catholic embourgeoisment*) ao passo que Gabriel e suas tias representariam a burguesia católica (BACKUS, 2001, p.122).

1.2.2 JOYCE E A VERTENTE NACIONALISTA IRLANDESA

Joyce escolhe um caminho muito diferente do trilhado por Yeats e Synge para caracterizar a Irlanda. Enquanto os nacionalistas retomavam os mitos de um passado glorioso, “*The Dead*” entranhava-se na vida de um burguês da classe média irlandesa. Essa escolha foi apontada por Eagleton (2005) como um desafio lançado por Joyce à Irlanda mitológica de seus colegas³². No entanto, há leituras que nos permitem observar

³⁰ BACKUS, 2001, p.113. An adamant rejection of sexual pleasures on nationalist grounds genuinely existed in post-Famine Ireland. Following the Great Famine, in the second half of the 19th century, a precipitous decline in birth and marriage rates was accompanied by an intensification of religious piety that was unmistakably nationalist in character. *Tradução para o português feita por mim.*

³¹ GIBBONS 1992, p.134. His blushing response implicates him in the “palaver” of “the men that is nowadays” and, as if out of guilt, he hands Lily a coin which she warily accepts as a tip. *Tradução para o português feita por mim.*

³² EAGLETON, 2005, p.284 By depicting lower-middle-class life in Dublin, he was among other things challenging the mythological Ireland of Yeats and his colleagues, who wrote of ancient warriors and mystic twilights rather than middle-aged cuckolds squatting glumly on the lavatory. Joyce priest-ridden colonial capital, and in doing so placed it permanently on the global map. *Tradução para o português feita por mim.*

que o escritor estava mais próximo da vertente nacionalista do que se imaginava, a começar pelo estudo do personagem, Gabriel Conroy, e engana-se quem pensa que a história de *Dubliners* passaria ilesa à política nacionalista que permeava Joyce nos anos de escrita da coletânea de contos.

Apesar da epifania de Gabriel, a solução dos conflitos travados por ele não se desliga do tema da paralisia. Gabriel é completamente surpreendido pelas situações humilhantes que passa e se demonstra, no entanto, incapaz de “corrigi-las” satisfatoriamente. Por exemplo, os trocados que ele oferece a Lily não suavizam a situação vivida com a criada, a Senhorita Ivors deixa a festa sem que ele responda ao insulto que lhe é feito e Gretta adormece aos prantos, sozinha, na cama do hotel.

O gesto de Gabriel em dar alguns trocados para Lily inclusive funciona em contrapartida de uma solução, considerando-se o comentário de Gibbons que o dinheiro oferecido funciona como uma “esmola” ou “gorjeta” e acabam por incluir Gabriel na classe dos “homens de palavrório”; no entanto, na situação com a Senhorita Ivors, os ataques a Gabriel são mais diretos. Backus (2001) lembra que o fracasso de Gabriel em dar dinheiro a Lily funciona como uma antecipação de seu fracasso em se esquivar dos questionamentos da Senhorita Ivors; além disso, reflete e critica a fraqueza de uma estratégia política baseada na evasão e nos rodeios.

A Senhorita Ivors interroga Gabriel incessante e agressivamente. Os dedos quentes dela que agarram a mão dele para a dança são uma boa metáfora física para o vigor energético da conversa. A nacionalista o ofende por ele se recusar a ir para as Ilhas Aran, e o acusa de “partidário dos britânicos”, ou “irlandês fajuto” (*West Briton*) por não ser “nacionalista” em sua escrita no jornal, ao passo que Gabriel tenta inutilmente defender sua postura neutra em relação ao nacionalismo irlandês, dizendo que não vê nada de político em sua coluna literária e que viajava para outros lugares senão a Irlanda para aprender línguas e mudar de ares. A tentativa de se despolitizar de Gabriel se mostra falha e a Senhorita Ivors acaba por fim repetindo o insulto *West Briton*, dessa vez exclamado como ofensa direta e não como uma pergunta acusatória³³.

O embate entre a Senhorita Ivors e Gabriel sobre o destino de viagem é, para Ellmann (1958), um eco do episódio da briga em Dublin sobre *The Playboy of Western World* de Synge. Segundo Ellmann, o dramaturgo haveria aceitado a sugestão de Yeats,

³³ JOYCE, 1994, p. 31. [Mrs. Ivors to Gabriel] – Well, I’m ashamed of you, said Miss Ivors frankly. To say you’d write for a rag like that. I didn’t think you were a West Briton.

Ibid, 1994, p. 33. Then, just as the chain was about to start again, she [Molly] stood on tiptoe and whispered into his ear: – West Briton!

que Joyce havia rejeitado, de achar a sua inspiração no folclore Irlandês, e teria ido justamente para as Ilhas Aran. Contudo, o “elogio” feito por Synge através da temática *peasant* resgatada em sua peça, teve uma repercussão inesperada e o episódio se tornou para Joyce um marco de como a arte encontra dificuldades em se manter politicamente neutra – em especial ao tratar temáticas nacionalistas. Neste contexto, a dificuldade de se esquivar das acusações de Molly se equipara aos ataques hostis vividos pelo dramaturgo Synge por sua comédia.

St. John Ervine fez uma acusação que se tornou notória, ao dizer que Synge era “um falsificador da fala do camponês” (*a faker of peasant speech*), respondido por W.B. Yeats com a afirmação: “Talvez nenhum camponês irlandês tenha tido aquele exato ritmo em sua voz, mas certamente se o Sr. Synge tivesse nascido um homem do campo, ele teria falado assim”³⁴.

Porém, o maior incômodo causado aos nacionalistas pela estreia da peça de Synge no *Abbey Theatre*, foi a diminuição cômica do passado heroico irlandês. Na peça de Synge, há uma evidente sátira da violência como uma característica positiva, por exemplo, quando o herói, se recusa a matar o pai ele é fortemente repreendido e chamado de covarde.

O efeito cômico em “*The Dead*” não está só na incapacidade de Gabriel em se manter neutro em relação às políticas nacionalistas, está também na natureza mimética do termo que a Senhorita Ivors usa como *mockery*: *West Briton*, nascido do discurso de um líder nacionalista, é pejorativo em relação aos irlandeses percebidos pelos demais conterrâneos como exacerbadamente anglicanos, falsos irlandeses. É pejorativo exatamente por colocar o *West Briton* em um explícito não-pertencer: não se é britânico, nem irlandês, nem anglófilo, mas ocupa um lugar de “partidário”, “fajuto”, “arremedo”.

A situação desconfortável vivida com a Senhorita Ivors irrompe imediatamente após a lembrança de Gabriel sobre o conflito com a sua mãe sobre o seu casamento com Gretta. Assim, Lily, Molly e Gretta são amarradas em um único eixo, recurso da narrativa joyciana. É particularmente importante para esse estudo da forja da nacionalidade irlandesa no conto a lembrança que Gabriel tem do comentário de sua mãe.

³⁴ W. B Yeats, ‘Preface to *The Well of the Saints*’, *Essays and Introduction* (London, 1961), p. 300) em KIBERD, 1979. p.59. “Perhaps no Irish countryman had ever that exact rhythm in his voice, but certainly if Mr. Synge had been born a countryman, he would have spoken like that.” *Tradução para o português feita por mim.*

Ellmann (1958) aponta que a vergonha que Gabriel sente da origem de sua esposa, evidenciado pela resposta “a família dela é”, quando Molly o provoca perguntando se sua esposa não era de Connacht, ou por não conseguir desapegar do comentário de sua mãe sobre Gretta ser uma “caipira bonita” (*country cute*), se relaciona com a dificuldade de aceitar o *West* e a Irlanda nacionalista³⁵. É importante ressaltar que neste conflito com Molly, Gabriel deixa claro que a sua língua não é o *Irish*, comentário que suporta a ideia de que Gabriel tenta apagar as suas associações com o Oeste.

O momento em que Gabriel é capturado pelas lembranças de sua mãe antes de confrontar a nacionalista Senhorita Ivors é descrito por Ingersoll em Backus (2001) como um vínculo duplo explícito. Para o autor, o fato de Gabriel não conseguir se emancipar de sua mãe e de Gretta é uma metáfora política. Ela afirma que “nenhum homem irlandês tem o potencial para se tornar plenamente ‘ másculo’, porque o poder está todo no Leste [Europa]” (*No Irishman has the potential to become fully ‘male’, because the power is all in the East [Europe]*) (INGERSOLL em BACKUS, 2001, p. 125).

Sobre esse mesmo episódio, Backus acrescenta à afirmação de Ingersoll, a perspectiva da relação entre gêneros. A autora afirma que se casar com Gretta sem a benção de sua mãe é uma estratégia utilizada por Gabriel para manter uma identidade masculina autônoma em face da crescente feminilização cultural irlandesa e legitimar a sua associação ao *East* e rejeição ao *West*. Entretanto, paradoxalmente, essa estratégia deixaria entrever sua contínua subordinação à mãe (BACKUS, 2001, p.p. 125, 126).

A canção "*For He's a Jolly Good Fellow*" é praticamente tão popular quanto o *Parabéns para você* no Reino Unido, e, é cantada para as senhoras Morkan em um belo coro após o pomposo discurso de jantar feito por Gabriel e assume outro aspecto além de predizer a morte iminente das anfitriãs as quais atribuir adjetivos como *jolly gay* (feliz, alegre, jovial) é sem dúvida um exagero, ou uma *lie* (mentira) por parte dos convidados. A canção poderia igualmente estar falando de Christy de forma satírica, em especial pela ênfase para a parte da canção que diz “*unless he tells a lie*” (JOYCE,

³⁵ JOYCE, 1994, p. 32. –[Molly] (...) It would be splendid for Gretta too if she'd come. She's from Connacht, isn't she?

– Her people are, said Gabriel shortly.

JOYCE, 1994, p. 30. A shadow passed over his face as he [Gabriel] remembered her [his mother's] sullen opposition to his marriage. Some slighting phrases she had used still rankled in his memory; she had once spoken of Gretta as being country cute and that was not true of Gretta at all.

1991, p.140) afinal, em *The Playboy of The Western World*, não era Christy um herói até a morte do seu pai foi considerada uma mentira? Ou poderia a canção até mesmo estar aludindo às duras críticas recebidas por Synge por ter utilizado um dialeto camponês não necessariamente fiel ao falado nas ilhas Aran?

1.2.3 OS SÍMBOLOS E TEMAS IRLANDESES EM “THE DEAD”

Como visto, os detalhes em *The Dead* são muito importantes para a forja da identidade nacional. Por vezes é preciso se concentrar na origem dos nomes, na semiótica dos objetos e nas delicadas relações interpessoais descritas para que se possa compreender a trama de maneira mais plena. O vinho e as galochas, por exemplo, são símbolos do homem cosmopolita; as janelas são símbolos tanto do aprisionamento quanto da fuga da paralisia gerada por Dublin; a neve, como aponta Riquelme (RIQUELME, 1994, p.p. 219- 234) representa a repetição das ações humanas e o despertar de Gabriel.

O tema da paralisia, recorrente em *Dubliners*, é também uma consequência do exagerado apego irlandês à família, ao trabalho e à religião. Todas as personagens enfrentam obstáculos que as impedem de realizar seus sonhos e acabam por paralisar as suas ações.

Há no conto uma diversidade de símbolos que remetem à fixação irlandesa às instituições citadas acima. A família é representada através da figura da mãe, como a evocação da mãe de Gabriel discutida anteriormente, mas também a relação tardia de dependência de Freddy Malins a sua debilitada e idosa progenitora.

No ensaio *Aran: a descoberta de um dramaturgo*, Lima (1997), destaca que durante os cinco anos vividos nas Ilhas Aran, entre 1898 e 1902, Synge descobriu um tipo de irlandês peculiar, que chama a atenção por seu empreendedorismo e sua força trabalhadora. A exaltação do “homem rústico, trabalhador” é outro dos temas nacionalistas que aparece sutilmente em “*The Dead*” através da história do cavalo Johnny, encenada por Gabriel em suas galochas. A ironia está no fato de que Gabriel, ao caçoar do avô e do cavalo em seu duro trabalho no moinho, não percebia que *ele* mesmo estava enredado em um contínuo de repetições que não se diferenciava do cavalo que girava em círculos.

A religiosidade está presente na conversa sobre os padres jesuítas, homens bons e religiosos, sobre a dificuldade da tia Kate em discordar inteiramente da decisão do

papa sobre os corais, na lembrança de Constantine ter se tornado vigário, na simbologia dos nomes, além da repressão dos prazeres carnavais impulsionada pela moral católica discutida aqui anteriormente. Cito a passagem sobre os monges, lembrada por Friedrich (1965) por sua conexão com a temática (vida e morte) de “*The Dead*”:

Ao longo do caminho encontramos monges hospitaleiros, que, silenciosamente, nos lembram de nosso "derradeiro fim" físico e espiritual, dormindo em seus caixões. A explicação dada "que os monges estavam tentando compensar os pecados cometidos por todos os pecadores do mundo exterior" e a questão de incompreensão se "uma cama de mola confortável [não teria] os feito, bem como um caixão," auxilia a generalização do problema existencial do ser imperfeito e da comunhão imperfeita, da vida na morte e da morte na vida³⁶.

É interessante notar que o diálogo sobre os monges precede uma conversa sobre a participação das mulheres nos corais. Em Novembro de 1903, o Papa Pius X diz em seu *Moto Proprio* que uma vez que a igreja tem o seu escritório litúrgico, as mulheres deveriam ser excluídas e os garotos ficariam com as suas partes³⁷.

Se considerarmos a simbologia dos nomes Gabriel e Michael, Gabriel é o anjo da anunciação, da benevolência de Deus, e o julgamento trazido pelo arcanjo Michael é a salvação. Já a origem do sobrenome de Freddy Malins é explorada por Rabinowitz (1994, p. 144) sendo que Malins se refere duplamente à *malum*, maçã e *malus*, mau, mas também à *malean* palavra celta para monge ou disciplina e a família que abriga São Patrício.

As datas também tem cunho religioso: o jantar oferecido pelas Irmãs Morkan, precede a festa da epifania, na qual se celebra a revelação da natureza divina de Jesus Cristo. Em termos cristãos, a palavra epifania significa a manifestação da presença de Deus na terra.

Friedrich chama a atenção para o significado dos feriados: “há necessidade de uma Páscoa no Natal coberto de neve de Joyce, um feriado implicando no outro. Enquanto o espírito de Michael Furey levanta da sepultura para caminhar a subjugar os

³⁶ FRIEDRICH, 1965, p.424. Along the way we encounter hospitable monks who, silently, remind us of our physical and spiritual “last end” by sleeping in their coffins. The pointed explanation “that the monks were trying to make up for the sins committed by all the sinners in the outside world” and the uncomprehending question whether “a comfortable spring bed [wouldn’t] do them as well as a coffin,” help to generalize and domesticate the existential problem of imperfect being and imperfect communion, of life in death and death in life. *Tradução para o português feita por mim.*

³⁷ JOYCE, 1994, p. 36. nota de pé de página: pope to turn out... choirs: On November 22, 1903, Pope Pius X in his *Motu Proprio* said that, since church have a liturgical office, women had to be excluded and boys would take their parts.

sobreviventes, os mortos-vivos aguardam a ressurreição”.³⁸ Os mortos-vivos em questão são os habitantes de Dublin que, ao contrário de Gabriel Conroy, que em determinado momento percebe a influência das forças opressivas da cidade, permanecem capturados em suas autoconsciências paralíticas. A epifania seria o instrumento capaz de “ressuscitá-los”. Porém, ao falar de epifania, não mais estamos falando de uma manifestação divina literal: Joyce se apropria do termo para designar um estado mental secular: a súbita manifestação espiritual ou momento de iluminação que leva a uma revelação ao se observar alguma banalidade.

Em *Stephen Hero*, rascunho de *A Portrait of The Artist as a Young Man*, publicado postumamente em 1944, Joyce redesenha a definição do termo ao escrever que as epifanias correspondem a uma manifestação súbita, quer na vulgaridade do discurso ou do gesto, ou em uma fase memorável da própria mente. “Sua alma, seu quê próprio salta para nós das vestes de sua aparência. A alma do objeto mais comum, cuja estrutura está tão ajustada, parece-nos radiosa. O objeto realiza sua epifania”³⁹.

Essa noção de epifania, adaptada por Joyce, se torna o termo chave na literatura para a descrição desse momento de iluminação súbita advindo da observação de um objeto ou cena comum. Ela é central na escrita joyciana e abarca todas as suas obras. Em *Dubliners*, os personagens experimentam grandes ou pequenas revelações em suas vidas cotidianas. Estas revelações permitem que eles entendam melhor suas existências, impregnadas de melancolia e rotinas fastidiosas, para as quais eles resignadamente retornam, alimentando ainda mais as suas frustrações.

Mas não é somente o mote religioso que se revela através da festa da epifania, dos monges e da legião dos mortos. Há outro aspecto essencial trazido por Joyce ao conto através destes: a hospitalidade irlandesa. Em um ensaio que une “*The Christmas Carol*” de Dickens e “*The Dead*” de Joyce, Saint-Amour (2007) detecta nas duas narrativas sérias problematizações da ética da hospitalidade. Segundo o autor:

Esse cenário colonial [Dublin] hospeda um encontro entre três formas de hospitalidade: os códigos sociais de convite e de boas-vindas

³⁸ FRIEDRICH, 1965, p.425. There is need for Easter in Joyce’s snowbound Christmas, the one implying the other. While the spirit of Michael Furey has risen from the grave to walk overpowering the survivors, the living dead remain to be resurrected. *Tradução para o português feita por mim.*

³⁹ JOYCE, 1963, s.p. This is the moment which I call epiphany. First we recognise that the object is one integral thing, then we recognise that it is an organised composite structure, a thing in fact: finally, when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognise that it is that thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany. *Tradução para o português feita por mim.*

limitada; a ética do acolhimento ilimitado de um estranho absoluto; e a chamada dentro de filosofia política cosmopolita de direito universal de hospitalidade. O “*The Dead*” pensa como estas hospitalidades informam, delimitam e criticam uma a outra e pergunta se elas ainda podem ser ensinadas em um contexto político de ocupação forçada⁴⁰.

Saint-Amour destaca que em “*The Dead*” Joyce procura resgatar algumas facetas da sociedade irlandesa que tenha anteriormente falhado em apresentar nos demais contos de *Dubliners*, dentre elas a ingenuidade insular e a “virtude” da hospitalidade que Joyce alega não ter observado em tamanha “intensidade” em outros lugares da Europa (SAINT-AMOUR, 2007, p. 101).

Não obstante, o autor do ensaio chama a atenção conferida por Joyce à hospitalidade irlandesa de “presente de grego” (SAINT-AMOUR, 2007, p.102): Gabriel, que se considera privilegiado com um intelecto superior ao dos demais convidados da festa, não pratica a hospitalidade, e a vê apenas como um gancho retórico para o brinde ao dizer “não é a primeira vez que nos reunimos sob esse teto hospitaleiro, ao redor dessa mesa hospitaleira” (JOYCE, 2010, p.195), lembra Saint-Amour. Naturalmente, todo o tema da hospitalidade irlandesa ganha ainda uma leitura ambígua e perversa no contexto colonialista.

O parentesco etimológico entre hospitaleiro e hostil é destacado por Benveniste (1973) no qual do fenômeno social *hospitality*, emergem *guest*, *hospis* “*the guest master*”, mas também *enemy*, *hostis*:

Dentre as expressões comuns ao vocabulário arcaico das línguas europeias esta é de nosso maior interesse: *hostis* em Latim corresponde ao *gast* do gótico e ao *gosti* do eslavo antigo, também presente gos-podi “*master*” formado como *hospes*.

Mas o significado do gótico *gast* e em eslavo antigo *gosti* é “*guest*” (hóspede), ao passo que o *hostis* do latim é “*enemy*” (inimigo). Para explicar a conexão entre “*guest*” e “*enemy*” é usualmente conjecturado que ambos derivaram os seus significados de “*stranger*” (estranho), sentido que ainda vigora no latim. A noção de “*favourable stranger*” (estranho favorecido) desenvolveu-se para “*guest*” (hóspede); e a de “*hostil stranger*” (estranho hostil) para “*enemy*” (inimigo)⁴¹.

⁴⁰ SAINT-AMOUR, 2007, p.93. That colonial setting hosts an encounter among three forms of hospitality: the social codes of invitation and limited welcome; the ethics of limitless welcome to absolute stranger; and the call within cosmopolitan political philosophy for universal right of hospitality. “*The Dead*” thinks about how these hospitalities inform, delimit and critique one another and asks whether they can still be thought in a political context of forcible occupation. *Tradução para o português feita por mim.*

⁴¹ BENVENISTE (Among the expressions common to the prehistoric vocabulary of the European language it is of special interest: *hostis* in Latin corresponds to *gast* of Gothic and to *gosti* of Old Slavonic, which also presents *gos-podi* ‘*master*’, formed like *hospes*/But the meaning of Gothic *gast* and

Joyce parecia estar ciente da potencial ambiguidade do termo, pois o texto de *“The Dead”*, além de explorar a temática da hospitalidade/inospitalidade dentro do contexto colonialista – Gabriel ser chamado de *West Briton* pela Senhorita Ivors, por exemplo – permeia o texto com palavras como “invade” (invadir), “guest” (hóspede), “host” (legião) que carregam a marca etimológica do parentesco entre hospitalidade e hostilidade.

Ao analisar, por exemplo, o discurso de Gabriel no jantar, ele diz *“It is not the first time that we have been the recipients -- or perhaps, I had better say, the victims -- of the hospitality of certain good ladies”*, conectando a palavra hóspede e vítima, para em seguida elogiar a imensurável qualidade irlandesa da hospitalidade (JOYCE,1994, p. 43). Mais adiante, no mesmo discurso, afirma *“I will not let any gloomy moralising intrude upon us here to-night”* (p .44), a expressão *intrude upon* no sentido de trazer, não se desconecta de *intruder* (intruso), assim como o rubor que toma as bochechas de Gabriel ao ser provocado por Molly Ivors é expressado pelo verbo *intrude* (invadir) *“Gabriel glanced at right and left nervously and tried to keep his good humour under the ordeal which was making a blush invade his forehead”* (p. 32) e precedido pela palavra *neighbours* (vizinhos) *“Their neighbours had turned to listen to the cross-examination”* (p.32), e ao final, são *“vast hosts of the dead”*(p .59) que aguardam e recepcionam o espírito de Gabriel. *Hosts* (legião, hostes) é também a palavra que carrega em si o parentesco entre hóspede e inimigo.

Voltemos agora ao jantar: há nele alguns aspectos cruciais que remetem à forja da identidade nacional. Na descrição da cena, um toque carnavalesco: o “enorme ganso dourado”, “um arranjo de papel crepom”, como lembra Schwarz (1994), faz com que o jantar se pareça a uma pintura, uma natureza morta, influenciada pelo contato de Joyce com as pinturas pós-impressionistas que ele viu em Paris.

Assim como a descrição de Gretta no topo das escadas e a pintura de Romeu e Julieta que Gabriel notara antes do jantar, essa não seria a estética irlandesa que a Senhorita Ivors aprovaria. No entanto, por mais que a *descrição* do jantar tenha saliência para se pensar o deslocamento Irlanda/Europa e possua um caráter bélico, é crucial se entender a importante simbologia histórico-cultural que reside na sintomática

OSL, *gosti* is ‘guest’, whereas that of Latin *hostis* is ‘enemy’. To explain the connexion between ‘guest’ and ‘enemy’ it is usually supposed that both derived their meaning from ‘stranger’, a sense which is still attested in Latin. The notion ‘favourable stranger’ developed to ‘guest’; that of ‘hostile stranger’ to ‘enemy’. *Tradução para o português feita por mim.*

“grande abundância” em “*The Dead*” e na temática “comida” e na “preocupação em se ter o que comer” nas outras histórias de *Dubliners*: a Grande Fome.

Este episódio histórico traumático vivido na Irlanda (1840-1852 aproximadamente) reflete ainda hoje na caracterização do estereótipo irlandês. No filme biográfico de 2011, *Kill the Irishman*⁴², um diálogo decisivo para caracterizar como irlandês o personagem dos anos 70 é feito através da resposta do jovem Danny Greene ao ser chamado ofensivamente de *potato eater*:

Comedor de batata? Pensando como a batata foi a única fonte de alimento na Irlanda por 300 anos e metade da população incluindo os meus antepassados morreram na grande fome, eu diria que esse termo é insensível. Falando de gostos culinários, Sr. MacLeish, você é escocês, não é? Vamos falar de Haggis. Haggis é banha de porco temperada e recheando o intestino de uma ovelha. Então, eu posso ser um comedor de batata Sr. MacLeish, mas eu não como gordura da bunda de uma ovelha...⁴³.

É natural que Joyce, mais de três décadas antes do nascimento do *gangster* Danny Greene, sentisse intensamente o peso da Grande Fome para a sociedade irlandesa. Em “*The Dead*”, enquanto os convidados se serviam, a criada Lily passava oferecendo para cada um deles batatas quentes solenemente enroladas em guardanapos brancos: “Enquanto Gabriel e a senhorita Daly serviam os pratos com ganso e os pratos de pernil e os pratos de carne temperada Lily ia de convidado a convidado com uma travessa de batatas *dorée* quentes, embrulhadas em um guardanapo branco”.

Em seguida à descrição desse gesto, se lê que tia Kate dissera que o molho de maçã sugerido por Mary Jane para o ganso é dispensável, que “um simples ganso assado, sem molho de maçã, tinha sempre sido bom o suficiente para ela e que ela esperava nunca precisar comer pior”.⁴⁴

⁴² KILL THE IRISHMAN (2011) de Jonathan Hensleigh, conta a história do mafioso irlandês Danny Greene líder da máfia irlandesa nos anos 70 quando ela era uma das mais importantes organizações mafiosas dos Estados Unidos. A história é adaptada do livro *To Kill the Irishman: The War That Crippled the Mafia* (1998), de Rick Portello.

⁴³ KILL THE IRISHMAN, 2011. Potato eater? Seeing as how the potato was the only source of nutrition in Ireland for 300 years and half the population including my ancestors died in the great famine, I'd say that term is insensitive. Speaking of culinary tastes, Mr. MacLeish, you're Scottish aren't you? Let's talk about Haggis. Haggis is seasoned lard stuffed into a sheep's colon. So I may be a potato eater Mr. MacLeish but I don't eat fat out of a sheep's asshole... *Tradução para o português feita por mim.*

⁴⁴ JOYCE, 1994, p.p. 38-39. While Gabriel and Miss Daly exchanged plates of goose and plates of ham and spiced beef Lily went from guest to guest with a dish of hot floury potatoes wrapped in a white napkin. This was Mary Jane's idea and she had also suggested apple sauce for the goose but Aunt Kate

O nome Gabriel Conroy é também o título de um romance de 1876 escrito por Bret Harte. A presença da neve no início do romance e no final de “*The Dead*” não é a única semelhança: Harte é aproximado de Synge nas duras críticas sobre sua relação com o dialeto específico que tenta representar, no caso, não o irlandês campestre das peças de Synge, mas o inglês falado pelos mineradores, que até mesmo Twain clamou não existir senão na cabeça do escritor (KRAUTH, 2003). Eagleton (2005) nos chama atenção para como um escritor como Joyce vivia uma consciência linguística que era diferenciada graças ao pano de fundo da linguagem que surge no contexto colonialista:

Em uma nação [Irlanda] onde você pode deslocar-se entre vários tipos de discurso (irlandês, inglês, Hiberno-ingleses, escoceses do Ulster e assim por diante), os escritores eram mais propensos a ter consciência da natureza problemática da linguagem do que aqueles que, como os ingleses, considerariam a sua chamada língua materna, como inteiramente garantida⁴⁵.

A afirmação de Eagleton parece especialmente verdadeira quando retomamos o trato dado à linguagem por autores irlandeses nacionalistas como Synge, Yeats e Lady Gregory, mas é igualmente aplicável para a relação *cockney* e *standard English*, como mostrou Shaw em *Pygmalion* e igualmente problematizada por autores americanos como Twain e Harte. É possível que o aspecto linguístico como pano de fundo aproxime as histórias de “*The Dead*” e *Gabriel Conroy*, no entanto, esta relação parece ser menos proeminente do que a apontada por Roos:

“*The Dead*” tem sido ligado ao *Gabriel Conroy* (serializado 1871; 1875), de Bret Harte que também começa com uma história de fome... As dificuldades de Joyce em expressar seus sentimentos sobre a fome são tais que só podem ser enquadradas através da mediação de outras duas histórias de fome. Estas dificuldades servem como uma indicação reveladora dos efeitos da fome sobre a psique irlandesa⁴⁶.

had said that plain roast goose without apple sauce had always been good enough for her and she hoped she might never eat worse. *Tradução para o português feita por mim.*

⁴⁵ EAGLETON, 2005, p. 287. In a nation where you could move between several kinds of speech (Irish, English, Hiberno-English, Ulster Scots and so on), writers were more likely to be aware of the problematic nature of language than those who, like the English, could take their so-called mother tongue largely for granted. *Tradução para o português feita por mim.*

⁴⁶ ROSS, 2002, p.p.99-100. "The Dead" has been connected to Bret Harte's *Gabriel Conroy* (serialized 1871; 1875), which also begins with a starvation story... Joyce's difficulties in expressing his feelings about the Famine are such that they can only be framed through the mediation of two other starvation stories. These difficulties serve as a telling indication of the effects of the Famine on the Irish psyche. *Tradução para o português feita por mim.*

A segunda história de fome apontada por Ross se dá a partir da relação das anfitriãs com a música e com as Três Graças, explorada dentre outros autores, por Moseley como uma alusão ao Inferno de Dante e conseqüentemente a fome:

A ceia-baile é oferecida pelas parentas de Gabriel, as "Três Graças do mundo musical de Dublin", em seu apartamento, um sobrado na Ilha do Usher... A experiência purgatória de Gabriel torna-se imediatamente comparável à de Dante, em seguida, pois é sob a orientação especificamente de três senhoras que são, por causa da morte de Cristo, "graças" que representam a Trindade através dos reinos onde se ouve a "música das esferas"⁴⁷.

Há ainda um estudo feito por Robert Bierman e destacado por Rabinowitz (2004) no qual Gabriel e a Irlanda são comparados ao ganso servido no jantar. Segundo Bierman, o ganso é uma descrição burlesca de Gabriel e da Irlanda, uma vez que o nome Gabriel se refere a uma matilha de cães fantasmas a que era popularmente atribuído a *Gabrielratchet*: uma espécie de uivo, que era na realidade o som feito por gansos selvagens. O sobrenome Conroy também corrobora a simbologia do primeiro nome, pois em *gaelic*, *cu* quer dizer cão de porte grande.

A musicalidade⁴⁸ que acompanha festa das senhoras Morkan é outro dos aspectos que caracterizam a nacionalidade irlandesa no conto, como vimos anteriormente na comparação da virtuosidade musical das anfitriãs e a glorificação e apego ao passado irlandês e na aproximação de Joyce e Dante. Mas é necessário observar as escolhas feitas por Joyce para caracterizar, através da música, a identidade nacional no conto.

Temos no exemplo da harpa, instrumento musical facilmente encontrado nas ilustrações de Ériu, a deusa gaélica que representa o país, um exemplo de como, por muitos anos e até mesmo na atualidade, a música é usada como parte do arsenal cultural da forja de uma identidade irlandesa:

Porque a harpa irlandesa tem servido como um símbolo silencioso para o nacionalismo na Irlanda desde 1790, ela carrega implicitamente

⁴⁷ MOSELEY, 1965, p.427 The supper-dance is being given by Gabriel's relatives, the "Three Graces of the Dublin musical world ", in their upper story apartment on Usher's Island, an extraordinary drab quay adjacent to Phoenix Park. Gabriel's purgatorial experience becomes immediately comparable to Dante's then, for it is under the guidance specifically of three ladies who are, because of the death of Christ, "graces" representing the Trinity through the realms where one hears the "music of the spheres".
Tradução para o português feita por mim.

⁴⁸ Para expansão do tema indico a leitura: BOWEN, Zack. Musical allusions in the work of James Joyce: early poetry through Ulysses. Albany: State University of New York Press, 1974.

consigo as experiências dos últimos 200 anos da história da Irlanda... A história política da harpa irlandesa, conseqüentemente, tem sido confundida com sua história musical e a harpa limitada a um papel silencioso como um símbolo dominante no nacionalismo⁴⁹.

Não seria diferente com as músicas em “*The Dead*”, que dialogam com a forja da identidade irlandesa na mesma intensidade que a harpa. Talvez a artificialidade da música como glorificação de um passado, há longo tempo “perdido”, porém não esquecido e constantemente evocado, tenha ganhado um primeiro plano no conto pelo desempenho de *Arrayed For The Bridal*.

A música, de difícil execução vocal, é cantada pela já muito idosa e, certamente com uma voz igualmente envelhecida, tia Julia, que é, em seguida, avidamente cumprimentada pelos convidados. Sua apresentação, apesar da técnica vocal e excelência, certamente não seria a melhor já feita pela velha senhora.

Há uma situação vexatória gerada pela insistência nos elogios oferecidos pelo menos sóbrio da festa, Freddy Mallins: apesar do desempenho de Julia ser obviamente afetado pela cansada marca da sua idade em seu rosto e Julia já haver se corado com os aplausos, Freddy se aproxima, a toma pelas mãos e exclama que nunca havia a ouvido cantar com uma voz tão boa, tão clara, tão fresca (JOYCE, 2012, p. 186, 187). Alguns momentos depois, como que para se desculpar pelo comportamento do moço, a Senhora Mallins comenta que seu filho iria para o Monte Mellaray, lugar onde os monges irlandeses mantinham um abrigo para refugiados, mas que era igualmente conhecido como um lugar de recuperação para os alcoólatras⁵⁰. A indiscrição no cumprimento de Freddy Mallins, é enfatizada pela letra de *Arrayed For The Bridal* que fala sobre as núpcias e da beleza da noiva. Julia, por mais que tenha, na opinião de Freddy, “tanto frescor em sua voz”, é uma solteirona idosa que jamais viverá as núpcias ou será uma tão bela noiva, em outras palavras, seu tempo é passado e seu “frescor” perdido para sempre:

Adornada para as núpcias, em beleza eis que está,
Uma coroa de flores brancas prendidas a uma testa ainda mais alva;
Invejo os zéfiros que suavemente a envolvem, a envolvem,
E brincam com as mechas de seu lindo cabelo.

⁴⁹ LANIER, 1999, p.21. Because the Irish harp has served as a mute symbol for nationalism in Ireland since 1790s, it carries with it implied experiences of the last 200 years of Irish history... The political history of the Irish harp has consequently been conflated with its musical history and the harp limited to playing a silent role as a dominant symbol within nationalism. *Tradução para o português feita por mim.*

⁵⁰ JOYCE, 1994, p. 41. Nota: Mount Mellaray: Site of Trappist abbey in which Irish monks presided over a refuge for those needing care; according to Gifford, it was known as a refuge for well-to-do alcoholics.

Que a vida possa lhe provar cheia de sol e amor, cheia de amor, sim!
 sim!sim!
 Quem não a amaria?⁵¹

Nesta escolha feita por Joyce, vemos a reverberação dos temas pelos quais a Irlanda se mostra obcecada, evocados pela pureza e castidade da noiva. Colocar a canção na voz da solitária anciã com olhar de “desalento” (JOYCE, 2012, p. 215) proporciona uma leitura crítica de Joyce sobre o apego exagerado às tradições da igreja. Tal qual o comentário sobre os monges que dormem em caixões ou aquele da decisão do Papa de expulsar as mulheres dos corais, a canção se insere a diversas críticas veladas à igreja que permeiam o texto de Joyce.

Outra observação sobre a música *Arrayed for the Bridal* é sua conexão com triângulo amoroso Gretta, Michael Furey e Gabriel Conroy. Da noiva (Gretta) é esperado que vivesse uma vida cheia de sol e amor, porém, ao refletir sobre seu papel de marido, Gabriel pondera que a intensidade do amor vivido entre Michael e Gretta se provava muito superior ao sentimento que ele nutria por sua esposa em sua insossa vida conjugal:

Então ela [Gretta] havia tido aquele romance em sua vida: um homem havia morrido por ela. Quase não doía nele agora imaginar quão mínima era a parte, que ele, seu marido, havia desempenhado em sua vida. A observava dormir como se nunca tivessem vividos juntos como homem e esposa (...) Não gostaria de dizer nem pra si mesmo que o rosto dela já não era bonito mas ele sabia que não era o mesmo rosto pelo qual Michael Furey afrontou a morte (...) Ele pensou como ela, que se deitava ao seu lado, havia mantido guardado em seu coração, por tantos anos, aquela imagem dos olhos de seu amado no momento em que ele a dizia que não queria viver (...) Ele [Gabriel] nunca havia se sentido daquela forma por mulher alguma mas sabia que um sentimento como aquele devia certamente ser amor.⁵²

⁵¹ JOYCE, 1994, p. 35. Nota: *Arrayed for the Bridal*: A lyric by George Linley set to music from Vincengo Bellini's opera, *I Puritani* (The Puritans): *Array'd for the bridal, in beauty behold her, A white wreath entwineth a forehead more fair/I envy the zephyrs that softly enfold her, enfold her/And play with the locks of her beautiful hair/May life to her prove full of sunshine and love, full of love, yes! yes! yes!/ Who would not love her/Sweet star of the morning! Shining so bright/ Earth's circle adorning, fair creature of light/ Fair creature of light. Tradução para o português feita por mim.*

⁵² JOYCE, 1994, p.p. 58-59. So she had had that romance in her life: a man had died for her sake. It hardly pained him now to think how poor a part he, her husband, had played in her life. He watched her while she slept as though he and she had never lived together as man and wife(...) He did not like to say even to himself that her face was no longer beautiful but he knew that it was no longer the face for which Michael Furey had braved death (...) He thought of how she who lay beside him had locked in her heart for so many years that image of her lover's eyes when he had told her that he did not want to live (...) He had never felt like that himself towards any woman but he knew that such a feeling must be love. *Tradução para o português feita por mim.*

No momento em que Gabriel está no quarto de hotel a refletir sobre o seu casamento, ele recorda Julia cantando a canção sobre a noiva e se lembra de ter percebido um “olhar de desalento” (*haggard look*) na tia. O ocorrido fatalmente une o tema vida e morte:

Ele havia capturado aquele olhar de desalento tomar seu rosto por um momento enquanto ela [Julia] cantava *Arrayed For The Bridal*. Logo, talvez, ele se sentaria na mesma sala, vestido de preto, seu chapéu de veludo negro sobre os seus joelhos. As cortinas estariam cerradas e Tia Kate estaria sentada ao seu lado, chorando e assoando o nariz e contando à ele como Julia havia morrido.⁵³

A canção interpretada por Julia juntamente com a “visão” de sua morte iminente, também remete à figura da Banshee, mito que Borges descreve da seguinte forma:

Ninguém parece tê-la visto; é menos uma forma que um gemido que traz horror às noites da Irlanda... Anuncia, ao pé das janelas, a morte de algum membro da família. É um privilégio peculiar a certas linhagens de puro sangue celta, sem mistura latina, saxônica ou escandinava. (BORGES, 1985, p.83)

Já a leitura de outra canção proeminente em “*The Dead*”, *The Lass o f Aughrim*, se relaciona novamente com um tema religioso: a presença exacerbada da penitência sexual na sociedade irlandesa.

A versão do conto, reimpressão retirada da edição de *Dubliners* de 1969, e editada por Schwarz em 1994, conta com a edição de Robert Scholes e A. Walton Litz. Na nota sobre a canção, incluída na página 49, lemos que ela é uma balada triste a respeito de uma jovem mulher de uma pequena vila no oeste da Irlanda, não muito distante de Galway. Segundo a nota destes autores, a música relata como ela é seduzida e mais tarde abandonada com seu bebê em seus braços. Ela vai até Lorde Gregory, o pai da criança, e ele lhe faz uma série de perguntas, mas não a deixa entrar e visitá-lo. Depois de ser rejeitada, ela e seu bebe morrem afogados⁵⁴.

⁵³ JOYCE, 1994, p. 58. He had caught that haggard look upon her face for a moment when she was singing *Arrayed For The Bridal*. Soon, perhaps, he would be sitting in that same drawing-room, dressed in black, his silk hat on his knees. The blinds would be drawn down and Aunt Kate would be sitting beside him, crying and blowing her nose and telling him how Julia had died. *Tradução para o português feita por mim.*

⁵⁴ Oh, Gregory, don't you remember/
One night on the hill,/When we swapped rings off each other's
hands,/Sorely against my will?/
Mine was of the beaten gold,/Yours was but black tin./
The dew wets my yellow locks,/The rain wets my skin,/The babe's cold in my arms,/Oh, Gregory, let me in!
Oh if you be the lass of Aughrim,/As I suppose you not to be,/Come tell me the last token/
Between you and me.

1.2.4 GRETТА, E A REPRESENTATIVIDADE DO OESTE

Vários estudos se voltam para Gretta. Gabriel a considera como uma posse e gostaria de ter total controle sobre sua vida, inclusive de seu passado e de suas lembranças, como apontam Norris (2001) e Cheng (2001). Há de se ressaltar que a memória de Gretta remete ao “primitivismo” do leste irlandês, uma Irlanda que seria, na visão de Ivors, autêntica e descontaminada da colonização britânica.

Alguns indícios no texto fomentam essa discussão. Como exemplos, temos a descrição de Gretta como se ela fosse uma pintura; o comentário da personagem de que “seu marido a faz usar galochas”; há também o reconhecimento de Gabriel de que, pela primeira vez após muitos anos de casamento, via Gretta como mulher e “não como esposa”; e a luxúria experimentada por Gabriel quando eles estão na carruagem.

Dentro da carruagem, Gretta se distancia cada vez mais das investidas lascívia de Gabriel, que falha em perceber o distanciamento de sua esposa e insiste em suas abordagens, mesmo depois que chegam ao hotel. Gretta, em prantos, por fim, confia ao seu esposo que estivera pensando nesse rapaz, Michael Furey, levada a ele pela canção *The Lass of Aughrim* que escutava quando estava no topo das escadas, sem saber que era observada.

Segundo Schwarz (1994), a rejeição sexual de Gretta reflete a imaturidade que cerca a relação do casal; é uma crítica de Joyce direcionada à educação moral irlandesa, que inclui a moral católica que exige que a noiva seja uma virgem inocente: Gabriel, tomado por ciúme, pensa ser possível que Michael Furey e Gretta tenham sido amantes, e este seu pensamento irrompe na pergunta se Gretta estivera apaixonada por Michael Furey.

Para Schwarz, a ironia está presente na maneira que Gabriel, ao passo que rejeita a superstição irlandesa e tenta ser mais sábio, está preso em um sistema de valores que ele mesmo deveria rejeitar. A dificuldade de Gabriel em separar luxúria e paixão pode ser vista como uma forma que Joyce encontrou para criticar a igreja católica por produzir homens irlandeses disfuncionais.

Além de Schwarz, vários outros autores discorrem sobre a possibilidade de Gretta e Michael terem sido amantes. Esta perspectiva é interessante, pois relaciona o passado da esposa de Gabriel à temática da exacerbada punição sexual imposta pela igreja católica e a vulnerabilidade das moças irlandesas. Ao falar da adaptação fílmica feita por Huston, Wawrzycka (1998) sugere uma interpretação ainda mais audaciosa do

relacionamento de Gretta e Michael ao usar a letra da música *The Lass of Aughrim*, em especial, o trecho, *my baby lies cold*, e a explosão “desproporcional” de sentimentos que ela causa em Gretta para corroborar a ideia de que Michael e Gretta não só teriam sido amantes e até mesmo de que a personagem tenha secretamente gestado e dado à luz a um filho de Michael quando foi arrancada de seu jovem amante e levada para o convento, ou de que a tristeza pela morte do jovem a tenha levado a perder a criança.

Ainda que a interpretação de Wawrzycka tenha sido muito ousada e se prove demasiadamente implausível, ela nos convida a pensar a importância da escolha de *The Lass of Aughrim* para a construção do nacionalismo em *The Dead* sob a perspectiva dos gêneros sexuais.

Dentre os fatos que serviram como pano de fundo para a escrita de “*The Dead*”, Ellmann (1958) afirma que Joyce havia descoberto esta canção sobre o sedutor civilizado e a mulher grávida abandonada por meio de sua esposa, Nora. Backus (2001) enfatiza que uma das coisas que levou Joyce a escrever sobre isso, evidenciada em suas cartas à Nora, foi seu temor pela vulnerabilidade de sua esposa, uma ex-empregada não casada legalmente e grávida do segundo filho do casal na ocasião.

As ideias sobre o possível romance de Michael e Gretta, tal qual o tema sedução e traição evocado por *The Lass of Aughrim*, são centrais para a caracterização da identidade nacional no conto por se relacionarem diretamente com a obsessão irlandesa com a moral católica e a família.

Há outro aspecto sobre Michael Furey que é relevante para a análise do conto e também da forja da identidade nacional: Michael é uma representação do *West* enquanto Gabriel é uma representação do *East* da Irlanda.

O jovem, morto aos dezenove pelo ímpeto de sua paixão por Gretta, se contrastado com Gabriel, faz com que o rapaz assuma o papel de um herói romântico. A investida de Michael contra a chuva, já com a saúde fragilizada, é marcada pela fatalidade de seu ato. Michael é dotado de uma hipersensibilidade, capaz de movê-lo totalmente pela intuição e pelo amor em detrimento da racionalidade.

Gabriel, ao contrário, era, até então, cego ao comodismo e à paralisia que o dominava, preso a uma vida burguesa e até mesmo *clownesca*. Ao ver-se subitamente surpreendido por essa autoconsciência, Gabriel reflete sobre sua condição:

Uma vergonhosa autoconsciência o atingiu. Ele se viu como uma figura burlesca, agindo como um empregadinho das tias, um

sentimentalista nervoso e bem intencionado, discursando para pessoas vulgares e idealizando suas próprias lascívias clownescas, o deplorável imbecil que ele capturou em um vislumbre no espelho.

⁵⁵

Não coincidentemente, a luz da rua de Dublin que se projeta de um poste à janela do quarto de hotel onde os dois se hospedam é fantasmagórica. Ela precede a aparição de um fantasma, não literal como em *A Christmas Carol* de Charles Dickens, mas capaz de fazer Gabriel refletir sobre a morte, eminente para tia Julia, não tardia para todos, e chegar à conclusão de que é “melhor passar destemidamente para o além no apogeu glorioso de uma paixão, do que extinguir-se e esmaecer com a idade”⁵⁶.

A palavra *pennyboy* do trecho “*he saw himself as a ludricous figure, acting as a pennyboy for his aunts*” (JOYCE, 1994, p.56) nos remete a *The Playboy of the Western World*, já que faz menção à *pot-boy*, *pennyboy* também *penny potboy*, gíria irlandesa para um subalterno responsável por incumbências menores, tais como fazer entregas de encomendas ou recados, mesmo emprego oferecido à Christy na espelunca de taverna onde ele se abriga⁵⁷.

Para prosseguirmos com a análise deste momento de autoconsciência de Gabriel é preciso lembrar a importância da reformulação do conceito da epifania pela literatura joyciana. Ela é mencionada diretamente em *Stephen Hero* e *A Portrait of the Artist as a Young Man* juntamente com uma teoria estética para a arte e a arte literária; no entanto, em *Dubliners*, a epifania não deixa de ser um dos temas centrais. Ao longo das histórias, os personagens, ao passo que tentam se libertar da paralisia condicionada pela influência da cidade em suas vidas, vivenciam momentos propícios, manifestações essenciais, que podem levar à epifania, motivados por diferentes causas, como lembranças, objetos, eventos ou situações. Porém nenhuma delas se compara à de Gabriel, que é levado de uma compreensão ou consciência individual de sua existência para uma reflexão mais profunda e universal sobre a vida:

⁵⁵ JOYCE, 1994, p.56. A shameful consciousness of his own person assailed him. He saw himself as a ludricous figure, acting as a pennyboy for his aunts, a nervous well-meaning sentimentalist, orating to vulgarians and idealizing his own clownish lusts, the pitiable fatuous fellow he had caught a glimpse of in the mirror. *Tradução para o português feita por mim.*

⁵⁶ JOYCE, 1994, p.58. Better pass boldly into that other world, in the full glory of some passion, than fade and wither dismally with age. *Tradução para o português feita por mim.*

⁵⁷ He[Gabriel] saw himself as a ludricous figure, acting as a pennyboy for his aunts(...) Joyce, 1994,p.56.

Michael (with deference). Would you think well to stop here and be potboy, mister honey, if we gave you good wages, and didn't destroy you with the weight of work? (Synge, 1993, p.12)

Algumas poucas e leves batidas na vidraça o fizeram virar para a janela. Havia começado a nevar novamente. Ele observou sonolento os flocos, prateados e escuros, caindo obliquamente contra a luz do poste. Era chegada para ele a hora de iniciar sua jornada para o oeste. Sim, os jornais estavam certos: a neve é unânime sobre toda a Irlanda. Ela estava caindo em cada uma das partes da escura planície central, nos morros descampados, caindo suavemente sobre o Pântano de Allen e, mais a oeste, suavemente caindo nas amotinadas ondas do Shannon. Igualmente caía sobre cada parte do solitário cemitério no morro onde Michael Furey jazia enterrado. Ela se aglomerava densamente nas cruces e lápides retorcidas, nas hastes do pequeno portão, nos espinhos estéreis. A sua alma havia vagarosamente desfalecido enquanto ele ouvia a neve cair indistintamente por todo o universo, como a descida do derradeiro fim, sobre todos os vivos e os mortos.⁵⁸

Essa mudança da intensidade, ou alcance da epifania vivida por Gabriel, afeta a estilística da escrita. Se até então, as histórias assumiam um tom mais documental, no trecho final de *“The Dead”* a linguagem ganha uma roupagem lírica que se aproxima mais das outras obras de Joyce e da estilística que seria adotada nos outros romances. Em um ensaio sobre a riqueza dos recursos líricos da passagem final de *“The Dead”*, tais qual repetição, aliteração, quiasmo, *imagery*, Riquelme (1994) compara a mudança da linguagem de Gabriel ao falar da neve com o despertar de Gabriel e sua visão da existência, a neve, que até então era somente um detalhe do clima mencionado nas outras histórias e em *“The Dead”* se torna um símbolo poderoso da vida e da morte. Nas palavras do autor:

Quando a leitura chega ao final da última das quinze histórias que compõem *Dubliners*, todas escritas no que é normalmente descrito como estilo realista, Gabriel Conroy ouve e aparentemente reconhece a onipresença da neve que é mencionada anteriormente na história. Ele, aparentemente, reconhece também, por causa da neve, a ligação entre os vivos e os mortos.⁵⁹

⁵⁸ JOYCE, 1994, p.59. A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead. *Tradução para o português feita por mim.*

⁵⁹ RIQUELME, 1994, p.22. As the reading reaches the last ending of the fifteen stories that make up *Dubliners*, all written in what is usually described as realistic style, Gabriel Conroy hears and apparently recognizes the ubiquity of the snow that is mentioned earlier in the story. He apparently recognizes as

Se traçarmos um paralelo entre a mudança de linguagem e a percepção apreendida por Gabriel sobre a existência, a vida e a morte, e a leitura de *Dubliners*, notamos que a cena final de “*The Dead*” ilustra como o leitor recebe a epifania através da participação em seu processo: à medida que a leitura avança pelas quinze histórias e se marcha rumo à “neve onipresente”, verificam-se momentos propícios para epifanias, mas é ao chegar às últimas linhas do último conto, que a epifania se torna mais evidente para o leitor.

O conto “*The Dead*” condensa alguns momentos que motivam reflexões, ou “epifanias de menor grau” em Gabriel que antecedem a epifania final; dentre eles, cito os encontros traumáticos com Lily, Molly e Gretta, a lembrança da objeção de sua mãe ao casamento com Gretta, e a visão de Gretta no topo da escada. Nota-se que a linguagem também acompanha um crescente de lirismo, e ganha, ao se aproximar da fala final de Gabriel, mais recursos imagéticos e metafóricos, como quando Gabriel descreve Gretta no topo da escada: “ele podia ver os painéis terracota e salmão da saia, que as sombras faziam parecer preto e branco”, (*he could see the terracotta and salmonpik panels of her skirt which the shadow made appear black and white*) “acordes golpeados no piano” (*a few chords struck on the piano*) (JOYCE, 1994, p.48). Se as epifanias ou os *momentums* até então passaram despercebidos pelos leitores de *Dubliners*, o monólogo interior de Gabriel na última página não poderia ser negligenciado.

Desta forma, retorno a minha observação sobre ser possível aproximar a epifania de Gabriel da epifania causada no leitor de *Dubliners* ou como ele (leitor) se torna parte do processo. Ao perceber a gradação dos *momentums* à epifania ímpar do final do conto, ao leitor de *Dubliners* é concedida uma compreensão mais abrangente da estética de Joyce através da descoberta do próprio conceito de epifania (ainda que ele não tenha sido explicado ao leitor) e da construção das histórias. A constatação da paralisia impelida pelas forças de Dublin, que talvez tenha escapado ao leitor anteriormente, é apreendida através do olhar do próprio Gabriel Conroy sobre ela e talvez, desta forma, se torne possível ao leitor também um olhar retrospectivo sobre os outros quatorze contos de *Dubliners*, sob a ótica da forja da identidade nacional.

Neste ponto está claro que “*The Dead*” se divorcia das demais histórias de *Dubliners*, nas quais a epifania necessariamente conduz ao ápice da paralisia –

well, because of the snow, the connection between the living and the dead. *Tradução para o português feita por mim.*

emocional ou física – que não é superada. O conto não explicita qual será a atitude de Gabriel após o vislumbre de sua condição, como disse na introdução deste capítulo. Porém, a possibilidade de mudança é sinalizada por Joyce não só através da conclusão de Gabriel, mas também pela simbologia dos nomes Michael, anjo da salvação; e Gabriel, anjo da anunciação e da benevolência. Nas palavras de Schwarz, quando lemos *Dubliners* respondemos de várias formas à leitura, porém, os aspectos dominantes da paralisia estão claros no final de “*The Dead*”:

Para o último protagonista de uma série de histórias sobre paralisia moral na Irlanda, a autoconsciência paralítica de Gabriel e sua incapacidade de se conectar com Gretta lhe conferem importância como representante da falta de vontade, desmantelamento da família, e inadequação sexual que, juntamente com (e talvez como resultado de) o catolicismo e o imperialismo inglês, estão paralisando a Irlanda. Mas como uma figura peculiar que percebeu suas limitações como amante e homem e sente simpatia por sua esposa, Gabriel é interessante e significativo, porque ele tem o potencial de crescimento e transformação⁶⁰.

Como aponta Schwarz, Gabriel é um sujeito interessante para que a mudança possa ser operada e a epifania seria o suficiente para impulsioná-lo a se libertar das forças abortivas de Dublin. Na verdade, não só se libertar da cidade, mas também reconfigurar a sua relação com a própria Irlanda.

Na passagem final do conto, Gabriel afirma que é chegado o momento de sua jornada rumo ao Oeste. Mas o que encontramos no oeste, além da simbologia da inevitável morte e decadência? À Oeste estão as Ilhas Aran, mencionadas por Molly Ivors. Também está Galway e Connacht, onde Gretta e Nora nasceram. Está o cemitério solitário onde Michael Furey repousa. Oeste é o lugar que simbolicamente representaria uma Irlanda mais nacionalista e rústica na mente de Joyce/Gabriel. Vários aspectos conectam na mente de Gabriel o oeste da Irlanda com um doloroso e sombrio “primitivismo”, um pedaço do país que ainda resiste a se voltar para o continente, como exemplificam Ellmann (1958) e Norris (2001), acerca da relação de Gabriel e a origem de sua esposa Gretta, mas a mudança de tom no monólogo de Gabriel, que indica

⁶⁰ SCHWARZ, 1994, p. 121. For as the last protagonist in a series of stories about moral paralysis in, Ireland, Gabriel's paralytic selfconsciousness and his inability to connect with Gretta give him significance as a representative of the failure of will, breakdown of family, and sexual inadequacy that, along with (and perhaps as a result of) Catholicism and English imperialism, are paralyzing Ireland. But as a particularized figure who has realized his limitations as a lover and a man and feels generosity to his wife, Gabriel is interesting and significant because he has the potential for growth and transformation. Tradução para o português feita por mim.

também uma mudança de compreensão da realidade, não insere o Oeste em um novo contexto?

Desta forma, é difícil desassociar a afirmação de Gabriel – *the time had come for him to set out on his journey westward* (JOYCE, 1994, p. 152) – da descoberta ou aceitação de uma “outra” Irlanda, que é inevitavelmente parte tanto de Gabriel quanto de Joyce.

A terceira simbologia para o oeste, previamente apontada por Ellmann (1958) e discutida aqui sobre o diálogo da Senhorita Ivors e Gabriel é a conexão de Joyce e a peça *The Playboy of the Western World* de John Synge, que provocou brigas e o ódio dos nacionalistas Irlandeses.

Para Levenson (1994) o episódio em que os nacionalistas atacaram Synge é um marco de como a arte não consegue neutralidade em relação à historicidade e a política, e, em Joyce, essa noção causaria um conflito pessoal entre uma estética purificada e uma demanda cultural nacionalista da arte como partidária das lutas contra a dominação imperial. Como apontado anteriormente, as Ilhas Aran se conectam diretamente com Synge e o nacionalismo (p. 34) e não coincidentemente a palavra *pennyboy* liga a figura lúbrica que Gabriel havia sido até então à Christy de *The Playboy of the Western World*: ambos sendo conduzidos pelas cordas invisíveis de sua audiência, tentando ser um “arremedo de herói”.

Esses recortes sob a ótica das representações da forja da identidade nacional irlandesa, feitos a partir de diferentes estudos do conto “*The Dead*”, apontam como a identidade nacional reverbera em múltiplas representações da questão identitária no conto. No capítulo que se segue, faremos um estudo de como elas são trabalhadas na adaptação fílmica do conto feita por Huston em 1987.

CAPÍTULO II: - JONH HUSTON E A FORJA DA IDENTIDADE NACIONAL IRLANDESA

2.1 JONH HUSTON, *THE IRISHMAN*: A NACIONALIDADE NO LUGAR FRONTEIRIÇO

I remember my father being so possessive about Ireland, you know like parents when they talk about their brilliant child, my father would point out, you know, the Mourne Mountains, the Twelve Pins, with that kind of pride. (HUSTON, Angelica em John Huston: The Irishman, 1996)

O amor de John Huston (1906-1987) pela Irlanda era, de fato, algo notável. No documentário de 1996 sobre o diretor, Joe Lynch, o ator irlandês, afirma em *Irish*, que *He [Huston] was big, he was tall – a real man. He was a typical Irishman*, “Huston era grande e alto – um homem de verdade, um típico irlandês” (LYNCH, em John Huston: The Irishman, 1996). Tal afirmação do ator, no entanto, jamais poderia ser articulada sobre o franzino Joyce com seus óculos de lentes grossas. Da mesma forma, não imaginamos o escritor falar das paisagens do *West* irlandês com o tipo de orgulho que Huston tinha. É uma observação curiosa, já que o diretor não era irlandês, mas sim, nascido nos Estados Unidos; o escritor, por outro lado, natural de Dublin, foi educado na Irlanda por uma família nacionalista.

A cidade natal de Huston é Nevada, em Missouri, e apesar de se referir a ela com carinho em algumas entrevistas, o diretor jamais viveu lá. Como aponta Rhodes (2010, p.83) Huston até mesmo pronunciava o nome da cidade diferente da forma com que seus nativos a chamam.

Filho do famoso ator estadunidense, Walter Huston (1883-1950), que era, na verdade, nascido no Canadá, foi somente em 1953 que John Huston se mudou para a Irlanda com sua quarta mulher e seus dois filhos. Se os ancestrais de Huston imigraram em 1840 e se estabeleceram em outros países, o diretor encontra na Irlanda o lugar onde sempre quis estar:

Sem saber que eu estava à procura de um lugar, um lugar que eu pudesse identificar comigo mesmo, um lugar para chamar de "lar"... Aqui na Irlanda eu o achei... "Lar", rodeado pela beleza e pela paz, onde você pode viver a vida e aproveitá-la⁶¹.

⁶¹ HUSTON em John Huston: The Irishman, 1996. Without knowing that I was looking for a place, a place which I could identify with myself, a place to call “home”... Here in Ireland I found it... “Home”,

Se o jovem escritor Stephen Dedalus de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, tal qual Joyce, buscava encontrar no exílio a essência do seu coração e forjar em sua alma, a “*uncreated conscience of [his] race*” (JOYCE 1994, p.185), da mesma forma, Huston reconhecia a nacionalidade como um “lugar que se assume”: o diretor não demonstrava afinidades com o jeito hollywoodiano de ser (TRACY e FLYNN, 2010).

Apesar de ter trabalhado com grandes estrelas do cinema e feito muitas das mais importantes produções fílmicas americanas, como *The Maltese Falcon* (1941), *The African Queen* (1952), *Moby Dick* (1956), *Freud* (1952), *The Man Who Would Be King* (1975) e de ser o vencedor do Oscar por *Prizzi's Honour* (1985), preferia o México e a Irlanda ao país onde a sua produção cinematográfica e sua vida estavam, inevitavelmente, relacionadas: os Estados Unidos.

A trajetória de John Huston como diretor é um convite para se estudar a identidade nacional sob a perspectiva pós-colonialista. Huston, tal qual Joyce, forja a sua identidade nacional em um lugar fronteiriço, onde a legitimação do “ser de certa nacionalidade” se vincula a relações muito mais complexas do que a de se referir ao lugar onde nascemos como nossa pátria.

Algumas das questões que dizem respeito à unidade do sujeito já estão presentes na obra de Huston mesmo nos anos 1950 e 1960. As identidades tanto pessoais quanto nacionais sofrem constante ressignificação e reflexão; neste contexto, a nação é um conceito do qual se fala metaforicamente, para construí-lo é necessário uma narrativa da identidade.

Não foi por acaso que Huston dirigiu o filme *Freud*, marco da expansão da psicanálise – e a “grande ferida” causada por ela na unidade subjetiva do ser --, ciência que experimenta um veloz crescimento e ampla difusão nos Estados Unidos a partir da fundação de seus primeiros laboratórios no país em 1890 (RUCKMICH, 1912). O trabalho de Huston é destacado pela forma que o diretor problematiza a identidade:

Se houve um filme emblemático de Huston, ele pode não ter sido os mais conhecidos com Bogart ou *Asphalt Jungle*, mas senão *Freud: The Secret Passion*. Co-escrito - pelo menos inicialmente -- com o filósofo existencialista Jean-Paul Sartre, *Freud* diz respeito às primeiras expedições do aventureiro vienense da mente que procurou explicar a condição humana como uma tensão escura e mal-entendida entre forças conhecidas e reprimidas. Tanto para Freud, quanto para

surrounded by beauty and by peace, where you can live life and enjoy it. *Tradução para o português feita por mim.*

Huston, o ditado dos antigos para conhecer a si mesmo era tão imperativo quanto impulsivo. A análise não é uma questão de resolver o consciente e o inconsciente, mas sim de trazê-los a luz de forma mais precisa. Huston se deleitava com essa contradição, mas nunca foi consternado por ela⁶².

Em uma entrevista de 1965, sobre sua forma de fazer cinema, Huston afirma que para ele o princípio universal da arte é dizer o máximo possível com o mínimo, e sempre ser claro em relação à mensagem que se quer passar; e para que isto seja possível, é necessário saber o que quer dizer. Ele encerra dizendo: “*So I guess my first principle is to understand myself, and then to find the simplest way to make other understand it, too*”, em português “então, acho que o meu princípio primordial é entender a mim mesmo e, em seguida, achar o caminho mais simples para fazer com que os outros o entendam, também” (HUSTON em BACHMANN e HUSTON, 1965, p. 13).

Talvez por essa vontade de explorar as nuances da identidade tão característica do diretor, em muitos de seus filmes, a fronteira passa a simbolizar algo com um alcance muito mais extenso que a simples divisão de terra: um território que vai além do geográfico, abarcando também o psíquico. É justamente na fronteira e seus limites geográficos e culturais onde os valores coletivos e comunitários de nação, como seus interesses e hábitos, são negociados.

Nos filmes de Huston nos quais o México é o cenário, a fronteira é também a visão de si mesmo através do “outro”. Segundo Vela, cruzá-la significa confrontar forças inesperadas que desencadeariam aspectos até então adormecidos do eu (2010, p. 56-72). Os personagens que circulam nessa fronteira inicialmente tratam o México como um lugar que é diferente de casa, mas que, de alguma forma, está delineado e apreendido como uma extensão das experiências prévias tidas em seu próprio país. Mas o México que gradualmente se torna familiar em aspectos geográficos permanece um território inacessível e inóspito para as experiências pessoais. Os desdobramentos dessa vivência geram personagens por vezes cômicos ou patéticos, incapazes de tirar proveito de suas experiências ou, em alguns casos, até mesmo de sobreviver.

⁶² TRACY and FLYNN, 2010, p. 3. If there is an emblematic Huston film, it might not be the better-known Bogart films or *Asphalt Jungle* but *Freud: The Secret Passion*. Co-written – at least initially- with the existentialist philosopher Jean-Paul Sartre, *Freud* concerns the early expeditions of the Viennese adventurer of the mind who sought to explain the human condition as a dark and barely understood tension between forces known and repressed. For Freud, as for Huston, the dictate of the ancients to know thyself was as imperative as it was foolhardy. Analysis is not a matter of resolving the conscious and unconscious but bringing them more clearly into the light. Huston reveled in that contradiction but was never dismayed by it. *Tradução para o português feita por mim.*

Ao passo que Joyce se esforçava para manter uma “certa” neutralidade política, Huston abraçava as minorias de forma muito passional: sua postura política, tal qual sua identidade nacional, eram amplamente problematizadas e vulneráveis às críticas. Um exemplo nítido deste posicionamento do diretor está na adaptação de um dos dois romances que foram deliberadamente inspirados pela *persona* Huston (MCGILLIAM, 2010): *The Way We Were* de Arthur Laurents, em 1973 e *White Hunter, Black Heart*, de 1953, escrito por Peter Viertel.

White Hunter, Black Heart (1990), adaptação homônima do livro de Viertel dirigida por Clint Eastwood, não falhou em apresentar o lado político de Huston, muito bem sintetizado por McGilligan (2010), em dois momentos do filme: o primeiro deles, quando Wilson – personagem interpretado por Eastwood e inspirado por Huston -- declara:

Somos todos potencialmente excluídos pela sociedade... Cada um de nós e todos que conhecemos têm exclusivamente uma única lealdade pessoal, e essa lealdade é a si mesmo, a sua sobrevivência. É por isso que as audiências de lealdade são tão ridículas. Nossa sociedade torna a vida tão perigosa que é quase como no tempo feudal. Somos todos peixinhos lutando para não sermos devorados. Somos leais quando nos convém. E somos todos potencialmente criminosos quando nossa segurança é ameaçada⁶³.

O segundo momento do filme que, segundo McGilliam, mostra quem a *persona* inquieta de Huston era é quando Wilson repreende um socialite que elogia Hitler e logo em seguida troca socos com um gerente de hotel da Oeste da África por maltratar seus criados negros.

É importante ressaltar que Huston, apesar de se identificar com os anos dourados do cinema de Hollywood, lembra Sinyard, fez muitos filmes fora dos Estados Unidos e esteve em exílio por um longo tempo como resultado de seu desgosto com o Macarthismo e sua caça às bruxas, era de intensa repressão e perseguição anticomunista, que culminaria, por fim, na busca e obtenção da cidadania irlandesa (SINYARD, 2010, p. 75).

O crescente interesse de Huston pelo México é expresso não só em sua produção fílmica, mas também em sua vida pessoal. Foi lá que nasceu seu filho adotado, Pablo, e foi em terras mexicanas que Huston viveu seu segundo autoexílio. É em 1986, pouco

⁶³ MCGILLIGAN, Patrick. 2010. p. 51. We are all potential outcasts from society.... Every one of us, and everyone we know has really only one personal loyalty, and that loyalty is to himself, his own survival. That's why the loyalty hearings are so ridiculous. Our society makes life so perilous that it is almost like feudal times. We're all little fish struggling to keep from being eaten. We're loyal when it helps us. And we're potential criminals when our safety is threatened. *Tradução para o português feita por mim.*

antes da filmagem de *The Dead* e da sua piora física, que o já adoentado Huston viaja para Puerto Vallarta, para passar o Natal, contrariando completamente as recomendações médicas, como afirma Vela, ao retomar Grobel:

Ele passou o Natal lá [Puerto Vallarta] em 1986, exatamente antes de adaptar o “*The Dead*” de James Joyce, que seria seu último filme. De acordo com Lawrence Grobel, “o filme, a ser rodado no início de 1987, era algo que se esperava ansiosamente, mas antes que eles começassem, John quis passar o feriado natalino em Puerto Vallarta e Las Caleras. Ele havia estado longe do México por muito tempo”. Ainda que “seus médicos tivessem tentado dissuadi-lo”, escreve Grobel, “uma vez que Huston decidira ver o México, possivelmente pela última vez, ninguém iria fazê-lo mudar de ideia”⁶⁴.

A viagem para Puerto Vallarta, de certa forma, aproxima o diretor e o personagem de “*The Dead*”, Michael Furey, ambos impulsionados a arriscar suas vidas, por seus amores. Huston estaria disposto a aventurar-se de novo em uma nova viagem, desta vez, para a sua querida Irlanda. No entanto, se viu impossibilitado, pela decadência cada vez mais severa de seu estado de saúde, restando a ele a despedida das terras irlandesas somente através da adaptação de “*The Dead*” para o cinema.

Vamos nos voltar, por um momento, para como Huston trabalhava o entre-lugar nos filmes sobre o México. No entanto, antes, é preciso lembrar a tradição do *western* norte-americano nos quais os longas-metragens estavam contextualizados:

Na forma clássica do gênero [*western*] norte-americano, o herói viabilizava a vitória da lei e da ordem contra o império da violência; transferia para uma nova geografia e um novo tempo histórico, o São Jorge da lenda medieval, no renovado combate contra o Mal para assegurar o progresso. Neste contexto, combater a tradição local do mandonismo significava, para o herói (civilizador), preparar o caminho para a estrutura jurídica de uma sociedade burguesa estendida como o ideal da democracia já realizado. (XAVIER, 1993, p.176).

Como diretor, por mais que perpetuasse a antiga tradição de imaginar o México como o “outro”, ele permeava os seus filmes com sua subversiva preferência pelos

⁶⁴ VELA, 2010, p.57. He spent Christmas there in 1986, just before adapting James Joyce’s “The Dead”, which was to be his last film. According to Lawrence Grobel, “The film , to be shot in early 1987, was something to look forward to, but before they got started, John wanted to spend Christmas holidays in Puerto Vallarta and Las Caletas. He had been away from Mexico for too long”. Even though “his doctors advised against it” writes Grobel, “once Huston had made up his mind to see Mexico for possibly the last time, no one was going to talk him out of it. *Tradução para o português feita por mim.*

nativos mexicanos em detrimento dos estrangeiros. O tema “*American otherness*” reverbera também na fascinação do diretor pelo sul dos Estados Unidos, como podemos observar em outras de suas adaptações fílmicas: *The Night of The Iguana* (1964), peça teatral de Tennessee Williams e *Wise Blood* (1979), romance de Flannery O’Connor.

É importante destacar como os espaços “selvagens” parecem propícios para o afloramento de determinados contrastes, tais como o do civilizado versus o rústico; o contido versus o explícito; o cosmopolita versus o rural. A predileção de Huston por estes espaços da Irlanda e do México nos remete à ideia de recalque oriunda da psicologia freudiana. Garcia-Roza explica o conceito de recalçamento da seguinte forma:

O modelo do recalçamento oferecido por Freud é o do evitamento da lembrança, que não é mais do que uma repetição da fuga anterior à percepção penosa. No caso de o aparelho psíquico ser atingido por um estímulo que provoque uma excitação dolorosa, ocorrerá uma série de manifestações motoras que, apesar de inespecíficas, poderão afastar o estímulo causador da experiência desprazerosa. (GARCIA-ROZA, 2009, p.90).

Em relação a sua *Irishness*, é natural esperar que Huston também se posicionasse de maneira peculiar e intensa, afinal o México e a Irlanda rústica representam para o diretor algo muito além das fronteiras geográficas: são lugares que se encontram em meio a forças antagônicas ou contrastes, como as chamei anteriormente, e possuem profundas cicatrizes históricas da colonização.

Este espaço fronteiriço, por permitir negociar infundáveis ajuizamentos, impulsiona comportamentos ousados, como os de Huston, ilustrados aqui através dos dois momentos elencados de *White Hunter, Black Heart* (1990) e atribuídos por McGuilliam (2010) à *persona* do diretor: a irreversível obstinação em viajar para o México contrariando o aconselhamento médico e o tratamento subversivo dado aos personagens do *western* de Huston.

Para Tracy (2010), o autoexílio assim como a distância deliberada que Huston mantinha dos estúdios, tanto afetou de maneira drástica sua carreira, fazendo com que seu reconhecimento fosse tardio, quanto assegurou que ela fosse variada e longa:

Essa diversidade [de filmes e gêneros] foi possível porque Huston era demasiadamente incansável para se comprometer integralmente com os jogos de estúdio - possuindo a famosa descrição de Hollywood como “uma jaula”- e os seus longos e auto-impostos exílios na Irlanda

e no México foram estratégias para manter uma distância intencional das ortodoxias da mente e das atitudes nas cidades dos estúdios. Esta distância provavelmente o prejudicou profissionalmente e talvez criticamente em curto tempo, mas também assegurou uma carreira mais longa do que a maioria dos seus colegas e nos deixou com certo número de premiações tardias⁶⁵.

Assim, temos o posicionamento intencional de Huston no lugar fronteiriço, intencionalidade esta expressa não só em sua produção e postura pessoal de *enfant terrible*, mas também em um realocar físico, sendo o México e a Irlanda os lugares onde Huston se auto exila; é inequívoco que a opção do diretor em escolher justamente estes locais tenha as mais profundas consequências na forja de sua identidade nacional.

Retomando Bhabha, que relaciona ao excesso, à ironia e à comicidade o posicionamento de um grupo minoritário que usa a diferença para consolidar o discurso nacionalista, constituindo a mímica colonialista, tal qual vimos no primeiro capítulo (p. 15), percebemos não só em Gabriel Conroy de *“The Dead”*, como também em Huston, os traços deste comportamento mimético, no qual:

A estratégia metonímica produz o significante da mímica colonial como o afeto do hibridismo - simultaneamente um modo de apropriação e de resistência, do disciplinado para o desejanste. Como objeto discriminado, a metonímia da presença se torna o suporte de um voyeurismo autoritário, para melhor exibir o olho do poder. Depois, quando a discriminação se transforma na asserção do híbrido, a insígnia da autoridade se torna uma máscara, um arremedo. (BHABHA, 1998, p.174).

O amor declarado pela Irlanda por este “estadunidense” era tamanho a ponto de ser constrangedor. Em uma entrevista, sua filha, Angelica Huston diz: “Lembro-me do enorme encanto que meu pai tinha pela Irlanda – meu irmão e eu chegávamos a nos sentir constrangidos porque ele era um americano”⁶⁶. Obviamente, Huston, apaixonado pelos grupos minoritários e por contracorrentes ao discurso dominante, se identificava

⁶⁵ TRACY, 2010, p. 1. This diversity was possible because Huston was too restless to fully commit to the studio game- famously describing Hollywood as “a cage” – and his lengthy self-imposed exiles in Ireland and Mexico were strategies for maintaining a deliberate distance from orthodoxies of mind and action in a company town. This distance probably harmed him professionally and perhaps critically in short term but it also ensured a longer career than many of his peers and left us with a number of late-career gems. *Tradução para o português feita por mim.*

⁶⁶ TRACY, Tony. 2010. p.27. Angelica Huston: I remember my father’s great pleasure in Ireland – my brother and I used to get embarrassed because he was an American. *Tradução para o português feita por mim.*

muito mais com a Irlanda do rústico, do *peasant* de Lady Gregory, Yeats e Synge do que com a Dublin tão cosmopolita e burguesa do “*The Dead*” de Joyce.

Em duas trajetórias tão distintas, Joyce e Huston inexoravelmente se encontram na problematização da nacionalidade irlandesa, tendo cada um uma Irlanda profundamente diferente daquela do outro: uma é o símbolo da paralisia e de forças controladoras que impedem uma vida real, tal qual vimos no primeiro capítulo, e a outra, representa o tão sonhado lugar, pacífico e belo, onde se pode, efetivamente, aproveitar a vida.

O contato do diretor com o escritor se dá ainda no início da carreira de Huston e é inegável a influência que Joyce teve em sua formação estética. É apontado que um fato importante do início da vida artística do jovem Huston foi a leitura de *Ulysses* quando sua mãe retorna da Europa com uma cópia banida do livro:

Um evento importante do início de sua vida artística ocorreu quando sua mãe voltou da Europa contrabandeando para a América uma cópia proibida de *Ulysses* de James Joyce, a Bíblia do cinema moderno, como Eisenstein viria a chamar o livro, por sua manipulação *montage-like* de tempos mentais e espaço e sua experimentação com o fluxo de consciência. A obra de James Joyce se tornou uma paixão para toda a vida, atraindo Huston em direção à Irlanda e, talvez, também para as afinidades entre literatura e cinema, finalmente culminando em seu último trabalho, a mais sensível e graciosa das adaptações para o cinema, *The Dead* (1987), a partir do conto de Joyce⁶⁷.

Assim, o *The Dead* de Huston é uma obra interessante para analisar a caracterização da Irlanda e entendermos como a forja da identidade nacional irlandesa emerge pelas lentes do diretor através de sua adaptação fílmica do último e mais extenso conto de *Dubliners*.

Nesta segunda parte, após localizar a obra de Huston no contexto desta pesquisa, passaremos à análise do filme. No entanto, precisamos primeiramente esclarecer alguns aspectos sobre este estudo no que tange a área de adaptação fílmica.

⁶⁷ SINYARD, Neil. 2010. p.74. An important event of his young artistic life occurred when his mother returned from Europe and smuggled into America a banned copy of James Joyce’s *Ulysses*, the Bible of the modern cinema, as Eisenstein was to call it, for its montage-like manipulation of mental time and space and its stream of consciousness experimentation. The work of James Joyce became a life-long passion, tempting Huston towards Ireland and perhaps towards affinities between literature and film, and culminating in his final work, that most sensitive and graceful of film adaptations, *The Dead* (1987), from the Joyce short story. *Tradução para o português feita por mim.*

2.1.2 O CINEMA E A MEMÓRIA

Há de se ressaltar que da mesma forma que o conto, o filme também se relaciona intrinsecamente com a memória cultural e social por retratar, através da acepção de Huston, importantes temas para a memória da Irlanda.

Ao analisar a relação do cinema com a memória, observa-se que a câmera possui uma característica única em relação às outras formas de arte: “A base e a possibilidade de uma arte do cinema residem no fato de que todas as pessoas e todas as coisas pareçam o que são”, como diz Balázs (BALÁZS em XAVIER, 2008, p.92).

Porém, o “pareçam” da afirmação acima não pode ser minimizado; é preciso ter extrema cautela ao se pensar a fotografia ou o cinema como reproduções da realidade. É inegável a riqueza tecnológica e as possibilidades sensoriais até antes inexploradas antes da câmera, em especial, a filmadora. Para Metz, “a posição única do cinema reside no caráter dual de seu significante: uma rara riqueza perceptiva, mas ao mesmo tempo uma ficcionalidade em níveis incomuns desde sua origem” (1994) ⁶⁸.

Voltando à afirmação feita por Assmann (1996), sobre a literatura como uma arte operativa: “A vida e a verdade perdidas na mídia visual são retidas na escrita, que é potencialmente um índice sempre fresco e preciso de ideias⁶⁹”, pode-se dizer que o cinema não se distancia da arte literária neste mérito, justamente por mesclar a narrativa e a visualidade. Segundo Xavier:

O cinema, ao invés de obedecer às leis do mundo exterior, obedece as da mente:

Mas o papel da memória e da imaginação na arte do cinema pode ser mais rico e significativo. A tela pode refletir não apenas o produto de nossas lembranças ou da nossa imaginação, mas a própria mente dos personagens. (MUSTERBERG *apud* XAVIER, 2008, p. 38).

A arte cinematográfica possui um enorme poder de sugestão e reminiscência, além de seus inúmeros jogos de associação:

Vemos uma paisagem no palco, ou na tela, ou na vida; esta percepção visual é uma deixa que suscita na memória ou na imaginação ideias

⁶⁸ METZ em MAST 1994, p. 732. The unique position of cinema lies in this dual character of its signifier: unaccustomed perceptual wealth, but at the same time stamped with unreality to unusual degree, and from the very outset. *Tradução para o português feita por mim.*

⁶⁹ ASSMANN, 1996, p. 125. The life and truth lost in the visual media are retained in writing, which is potentially an ever-fresh and precise index of ideas. *Tradução para o português feita por mim.*

afins, cuja escolha, todavia, é totalmente controlada pelo interesse, pela atitude e pelas experiências anteriores (MUSTERBERG *apud* XAVIER, 2008, p. 43).

O cinema é frutífero para o campo de estudo da memória, não só pelo seu potencial como narrativa, mas também pelos recursos tecnológicos que permitem que a narrativa inserida na grande tela tenha um amplo alcance sensorial e imagético: “Como em outras circunstâncias, o cinema aqui incorpora um amplo repertório, condensa, no novo suporte técnico, trajetos que em outras formas de representação, foram percorridos em outra escala de tempo” (XAVIER, 1993, p. 14).

Por ser esta forma híbrida, o conflito entre realidade e ilusão não é negado como em outras formas de arte; na verdade, o que ocorre é uma negociação entre realidade e fantasia. Segundo Perkins:

Ao invés de tentar exclusivamente criar ou gravar, a narrativa fílmica tenta sintetizar: ao mesmo tempo, ela grava o que está sendo criado e cria através de sua forma de gravar. Seu maior ganho é atingir uma credibilidade que se consuma da mistura da fantasia e da verdade⁷⁰.

Desta forma, temos o cinema como um objeto de estudo tão interessante quanto a literatura para se analisar a forja da identidade nacional.

2.1.3 A ASSINATURA DO DIRETOR

Como dito, *The Dead*, de 1987, foi o último filme de Huston, que falece aos 81 anos, no mesmo ano da estreia do filme nas telas dos cinemas. O diretor, como aponta Gillespie (2010), gostaria de ter filmado em Dublin, mas seu estado de saúde tornou a concretização desta vontade impossível; ele acabou, por fim filmando o longa-metragem em Valencia, California. Porém, *The Dead* contou com um elenco composto por famosos atores e atrizes irlandeses -- como Donald McCann, Dan O’Herlihy, Cathleen Delany e Ingrid Craigie -- ou atores de ascendência irlandesa conhecidos por seus papéis irlandeses, como Donald Donnelly. Huston permite que encontremos, no filme, um número suficiente de marcadores de *Irishness* – referências históricas,

⁷⁰ PERKINS em MAST, 1994, p. 54. Instead of trying exclusively either to create or to record, the story film attempts a synthesis: it both records what has been created and creates by its manner of recording. At its most powerful it achieves a credibility which consummates the cinema’s blend of actuality and fantasy. *Tradução para o português feita por mim.*

conversas nacionalistas sobre a Renascença Celta, recapitulação do cenário musical irlandês do século 19, por exemplo.

A recepção dos pesquisadores da literatura joyciana ao filme de Huston varia bastante segundo Wawrzycka (1998):

A recepção dos joycianos ao *The Dead* de Huston é um caso muito particular, especialmente por causa do grau de nossa familiaridade com o texto de Joyce. Alguns de nós podemos admirar a adaptação de Huston por sua fidelidade ao período de tempo (iluminação, figurinos, música, dicção), ou criticá-la por falta de fidelidade ao texto de Joyce (adições questionáveis e supressões igualmente questionáveis), ou a geografia de Dublin (muitos joycianos tinham ouvido Fritz Senn salientar repetidamente que a carruagem de Gabriel deixa a festa na direção de Phoenix Park, não do Gresham Hotel)⁷¹.

Porém, até mesmo esta discrepância de opiniões é um indicativo de que o *The Dead* é um filme proeminente para se estudar a forja da identidade nacional irlandesa. Ressalto que a “fidelidade” ao texto de Joyce não será discutida como julgamento de valor, ou como tentativa de fazer com que uma obra sobrepuje a outra. Ainda que retornemos ao romance-fonte para observar a *variação* de uma ou outra caracterização da Irlanda, nos interessa sobretudo o que essas variações significam para a forja da identidade nacional irlandesa no filme de Huston e não como o filme se distancia ou se aproxima do *texto* de Joyce.

Robert Stam questiona até mesmo se “a fidelidade estrita é possível” (STAM, 2008, p.20); ao dialogar com a abordagem intertextual dialógica de Bakhtin, afirma que há muito mais a ser explorado em uma adaptação, uma vez que o texto-fonte possibilita diferentes leituras:

A teoria da adaptação dispõe de um rico universo de termos e tropos – tradução, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, detournement – que trazem à luz uma diferente dimensão de adaptação. O tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em

⁷¹ WARRZYCKA, 1998, p. 67. The response of Joyceans to Huston’s *The Dead* is a very particular case in point, especially because of the degree of our familiarity with Joyce’s text. Some of us may admire Huston’s adaptation for its faithfulness to the time period (lighting, costumes, music, diction), or criticize it for the lack of faithfulness to Joyce’s text (questionable additions and equally questionable deletions), or to Dublin’s geography (many Joyceans had heard Fritz Senn point out repeatedly that Gabriel’s carriage leaves the party in the direction of Phoenix Park, not the Gresham Hotel).

andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da “fidelidade”. (STAM, 2008, p.21)

Os estudos de adaptações cinematográficas mais interessantes não enxergam, como única possibilidade de análise, a comparação das obras em relação à recepção do público ou a tentativa de “preservar” o máximo da linguagem de uma obra para a outra, mas sim, estão abertos às peculiaridades de cada uma dessas mídias e à unicidade de dois espaços estéticos diferentes.

Um exemplo desta distinção de linguagens e narrativas que torna possível que dois ou mais filmes com o mesmo romance-fonte sejam tão diferentes entre si, é o *Apocalypse Now*⁷², considerado uma obra prima do cinema e a adaptação para televisão de 1993, homônima ao livro de Conrad (1902) *Heart Of Darkness*, da qual mal se ouve falar. Se pensarmos estas adaptações sob a ótica da aproximação do enredo ou do romance, a primeira delas troca a exploração do marfim na África pela guerra do Vietnam, enquanto a segunda preserva ao máximo o enredo e o contexto histórico-social retratado no romance de Conrad. É válido questionar até mesmo a que ponto a “fidelidade” é necessária ou desejável para dar qualidade ou para conferir valor artístico a um filme: está claro, considerando as adaptações do livro de Conrad, que a “fidelidade” não foi um fator determinante para o sucesso ou a aceitação do segundo filme e tampouco impediu o primeiro deles de ser valorizado.

Em *Uma teoria da adaptação* (2011) Linda Hutcheon aborda a adaptação como processo criativo de apropriação e recriação, uma “repetição, porém sem replicação”, que diferencia o ato da adaptação da mera reprodução (HUTCHEON, 2011, p.28).

É importante ter em mente que o cinema percorreu um longo caminho antes que se pudesse até mesmo falar de seu valor artístico ou de sua linguagem cinematográfica.

A começar por Lumière e Méliès, a teoria fílmica tem sido campo fértil para muitas discussões sobre a própria natureza do cinema como arte. Essa pesquisa é conduzida sob a perspectiva que vê o cinema como uma mídia aparte das outras, que cria e negocia significados, ainda que tenha um sistema semiótico em comum com a literatura, fotografia e artes plásticas. Justamente os componentes que configuram a linguagem própria da narrativa cinematográfica, como a escalação de atores, a movimentação da câmera, a voz dos atores, receberão uma atenção à parte neste estudo.

Portanto, o cinema estudado aqui há muito se divorciou da fotografia e da

⁷² APOCALYPSE NOW (1979) de Francis Ford Coppolla e HEART OF DARKNESS (1993) de Nicholas Roeg.

literatura. Maya Derren usa um argumento interessante que reforça a necessidade de tratar o cinema produzido no século vinte como uma mídia com seus próprios recursos de criação de significado (1994, p.69). Ela diz que um rádio não é uma voz alta, um avião não é um carro mais veloz, um voo não substitui os prazeres de uma caminhada. Da mesma forma, o cinema não é um substituto para outros tipos de arte.

Mas qual é o papel do diretor? No livro *A Experiência do Cinema*, a direção de um filme é descrita da seguinte forma:

O diretor sempre se defronta com a tarefa de criar o filme a partir de uma série de imagens plasticamente expressivas. A arte do diretor consiste na habilidade de encontrar tais imagens plásticas; na faculdade de criar a partir de planos separados pela montagem, “frases” claras e expressivas, unindo estas frases para formar períodos que afetam vivamente e, a partir deles, construir um filme (XAVIER, 1983, p.71).

Ainda assim esbarramos em outra questão: como conferir valor artístico a um filme produzido no século vinte dentro do contexto da industrialização cinematográfica, ou seja, do *blockbuster*, dos grandes estúdios, da monstruosa movimentação de dinheiro e do *movie celebrities*?

Na resenha do New York Times para o *The Dead*, Canby (1987), nos lembra que Huston estava inserido em duas tradições hollywoodiana: a de “fazer cinema”, e a de basear seus filmes em fontes literárias:

Como a maioria dos diretores americanos famosos de sua geração, Huston dependia bastante daquilo que Hollywood chama de propriedades pré-vendidas, os romances que eram publicados e as peças que eram produzidas. De seus 37 filmes exibidos no cinema, a começar com “*The Maltese Falcon*” em 1941, todos, excluindo 10, foram adaptações⁷³.

No princípio da industrialização do cinema, em um primeiro momento a resposta da crítica foi rejeitar tudo que surgisse dessa indústria. Porém, em 1954, ao estabelecer que o valor artístico de uma película seria conferido pela “assinatura” do diretor através do seu estilo, seus *motifs* básicos ou temas, Truffaut começaria a esboçar uma possível

⁷³ CANBY, 1987. Like most American film makers of his generation, Huston depended largely on what Hollywood calls pre-sold properties, on novels that had been published and plays that had been produced. Of his 37 theatrical features, beginning with “*The Maltese Falcon*” in 1941, all but 10 were adaptations. *Tradução para o português feita por mim.*

solução para essa questão ao propor a *politique des auteurs*, que mais tarde viraria o cinema de autoria.

Andrew Sarris (1962) sugere que essa “assinatura” seja acrescida do significado que o diretor consegue conferir a sua produção. Wollen, anos mais tarde, em 1972, usa a semiótica e o estruturalismo para diferenciar as produções nas quais o significado não somente é delineado através do estilo, mas também está completamente imbricado ao filme.

Para Petter Wollen, o papel da crítica é mostrar que o filme que aparentemente nos parece tão direto, não é um texto transparente, mas algo que requer um trabalho interpretativo. Outros autores, em resposta ao Cinema de Autoria, enfatizam a importância da atuação do *casting*, assim como a do roteirista (MAST, 1994).

Mas quais seriam as características mais marcantes da assinatura de Huston em seus filmes? Apesar de estar inserido no contexto de produção cinematográfica de Hollywood que incluía trabalhar com as suas maiores estrelas, a mais acentuada é a dificuldade de imaginar para as tramas dirigidas por Huston o corriqueiro final feliz encontrado em inúmeros filmes hollywoodianos.

Outras das principais características do cinema de Huston são: a expressão ambígua sobre uma masculinidade falha, desestabilizando o heroísmo hollywoodiano; a adaptação de fontes literárias, nas quais são introduzidas simbologias visuais e significados alegóricos para a religião, a guerra e a fronteira; a câmera se posiciona na parte de trás do ouvinte, geralmente no escuro, voltada para o narrador; e, por último, as ideias de nacionalismo e identidade por meio de encontros que expõem diferenças e similaridades entre culturas (CODELL, 2010).

Assim como o conto “*The Dead*” se difere dos romances e de outros contos de Joyce, o filme de Huston pode ser colocado à parte das demais películas dirigidas por ele, ainda que se encontrem nele características de Huston. Vincent Canby (1987) aponta, em sua resenha, que a adaptação se tornou um marco da vivacidade e paixão do já enfermo e idoso diretor, conferindo um novo espectro a toda sua produção cinematográfica.

É preciso um pequeno parêntese para justificar o destaque dado às cenas inicial e final de *The Dead*. No livro *A narrativa cinematográfica* (2009), é feita uma distinção entre longas-metragens que “sugerem sequências” ou “nos trazem de volta ao seu início e nos jogam uma espiral sem fim” (GAUDREAU, JOST, 2009, p.31) e filmes que constituem uma narrativa “fechada”:

Outros filmes parecem se constituir num recorte parcial de uma série de ações num conjunto bem maior e mais importante do que é mostrado; é o caso de *Relíquia Macabra* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), que relata apenas um dos múltiplos episódios que provocaram a busca por este objeto de valor: a pequena estatueta representando um falcão. Que o final seja suspensivo ou cíclico, isso não muda em nada a natureza da narrativa como objeto: todo livro tem uma última página; todo filme, um último plano, e é somente na imaginação do espectador que os heróis podem continuar a viver. (GAUDREULT, JOST, 2009, p.p. 31, 32)

O longa-metragem *The Dead* não sugere uma continuação ou volta ao início em uma eterna repetição dos eventos narrados; a narrativa contada por Huston na película coincide em grande parte (em termos de enredo) com o início, meio e fim da narrativa do conto que a inspirou. Desta forma, pode-se afirmar que o filme também possui uma primeira e uma última “página”.

2.2 A FORJA DA IDENTIDADE NACIONAL IRLANDESA NO FILME *THE DEAD*

Como vimos anteriormente, Huston vivenciou uma relação com a Irlanda muito distinta daquela que Joyce havia construído. Examinaremos quais são as implicações da visão de Huston sobre a sua nacionalidade e sobre a nação que tanto admirava a ponto de forjar a identidade nacional irlandesa caracterizada em seu filme de 1987.

O interesse desta pesquisa é examinar como Huston trabalha as temáticas que caracterizam a Irlanda e quais aspectos da nacionalidade irlandesa são evocados a partir de suas escolhas.

Sobre as marcas da *Irishness* deixadas por Huston em *The Dead*, Gillespie (2010) destaca que:

O primeiro passo para o envolvimento abarca reconhecer a mutabilidade das características que contribuem para a sensação de *Irishness* dentro do filme. Elementos específicos da natureza social, geográfica e cultural dentro de “*The Dead*” convidam os espectadores a dar primazia ao ambiente irlandês. Ao mesmo tempo, quando se esforça para atribuir um significado específico para esses recursos, a

subjetividade inerente de reações individuais leva a dificuldades de interpretação.⁷⁴

O autor sugere que vários e diferentes estados de *Irishness* devem ser considerados. Ao passo que cada um destes estados deve ser mantido em uma unidade que o distinga dos demais, todos eles se desenvolveram a partir de uma mesma demanda por uma legítima designação.

Nos tópicos a seguir, assim como feito nos anteriores, trabalharemos exatamente a partir da ideia de múltiplas e diferentes possibilidades de caracterização de uma Irlanda que é, ao mesmo tempo, individual e coletiva. É individual ao passo que é construída de forma diferente nas mentes de Joyce e Huston, por exemplo, e materializada em suas produções; é coletiva por se tratar de um objeto que possui referências geográficas, históricas, culturais e sociais comungadas por vários indivíduos.

Se pensarmos a trajetória de Huston em termos de sua afinidade com o país, era de se esperar que a preocupação com a retratação da nação aparecesse no filme com uma intensidade considerável. Ela está explicitada na cautela e na minúcia da escolha do elenco, do figurino, além de referências históricas cuidadosamente inseridas pelo diretor nas falas, detalhes estes reverenciados pela crítica joyciana.

Sem sombras de dúvida, o filme nos permite analisa-lo sob a ótica da nacionalidade e observaremos a seguir as principais caracterizações da Irlanda no longa-metragem.

2.2.1 VAST HOSTS OF *THE DEAD*: A AMBIGUIDADE DO TEMA HOSPITALIDADE

A visão sobre a hospitalidade irlandesa como ambígua e carregada de ironias, detectada por Saint-Amour no texto de Joyce, se apresenta de forma bem diferente no filme de Huston. Ela ocorre com a noção hospitaleira da Irlanda que ele tinha do país: um “lar”, cercado de “beleza e paz”. (HUSTON em *John Huston: The Irishman*, 1996).

⁷⁴ GILLESPIE, 2010, p.148. The first step toward engagement involves acknowledging the mutability of features contributing to one’s sense of the Irishness within the motion Picture. Specific elements- social, geographical, and cultural- within “The Dead” invite viewers to give primacy to its Irish environment. At the same time, as one endeavors to assign specific significance to these features, the inherent subjectivity of individual reactions leads to interpretative difficulties. *Tradução para o português feita por mim.*

Assim, é natural que o diretor trabalhasse a hospitalidade como um tema deveras elogioso.

Uma calorosa hospitalidade foi atribuída às anfitriãs da festa, assim como, perfeitamente incorporada pelo movimento da câmera de Huston e a trilha sonora do longa-metragem.

Na abertura do filme, enquanto os créditos são mostrados, e ao espectador é anunciada a ligação do filme com o conto de James Joyce⁷⁵, escutamos uma melodia suave, delicada, que remete ao trinado dos sinos que anunciam as festas de fim de ano que é sucedida por outra música mais alegre. Na verdade, a melodia é uma versão de *The Lass of Aughrim* cuja importância para o enredo é essencial tanto na história contada por Joyce quanto na contada por Huston. A forma harpejada e o andamento no qual é executada a música de abertura fazem com que ela se diferencie muito da versão à capela (sem acompanhamento musical) que Gretta escuta no alto do lance das escadas, sendo a primeira delas bem menos melancólica. Ambas podem até mesmo ser tomadas como duas composições diferentes por ouvidos não atentos.

A música é tanto para os convidados da festa, quanto para o espectador do filme, um presságio de que a morte aparece sem ser vista, estando profundamente presente, vinculada à vida e à festividade do momento que iremos acompanhar. Ela, a morte, também está associada com a neve que cobre as ruas na cena seguinte aos créditos; no entanto, não é o tema central da composição da cena, mas sim, parte que circunda silenciosamente a tão aguardada carruagem trazendo os convidados, da qual escutamos os trotes dos cavalos muito antes que ela entre em cena, situando a festa (o baile anual) em Dublin, 1904. Logo, a melodia é substituída pela fala animada das pessoas que chegam e das que já estão celebrando a festa da epifania, acolhidas pelas senhoras Morkan.

⁷⁵ Há a opção de apresentar os créditos ao final do filme, a escolha de apresenta-los no início, neste caso, o espectador, familiarizado ou não com Joyce, é saudado com a ideia de que o que ele vai assistir baseia-se em um conto.



Figura 1: de *The Dead* (1987); data e localização.

Observamos na figura 1, uma sinalização bem explícita do ano e do local do baile anual, que é associado à alegria da casa por meio da imagem e do som: as luzes acesas, cheia de pessoas e gargalhadas enquanto as outras casinhas e o primeiro andar comercial aparecem com as luzes apagadas, a dormir silenciosamente nas ruas do pequeno distrito comercial de Dublin. A caracterização da residência das senhoras Morkan e de sua rua segue perfeitamente a descrição de Joyce em “*The Dead*”. Até mesmo pequenos detalhes, como o nome de uma empresa na fachada do primeiro andar foram incluídos e demonstram como John Huston intencionou se aproximar do conto escrito por Joyce. O diretor foi certamente favorecido nesta tarefa pela visualidade da própria escrita de *Dubliners*.

No entanto, esta caracterização nos interessa ainda mais dentro da temática da hospitalidade irlandesa. Huston, apesar de ter filmado em um galpão nos Estados Unidos, queria nos convencer de que a cena se tratava de uma paisagem irlandesa e os pequenos detalhes são extremamente importantes para que seu desejo se tornasse possível. A câmera que entra na casa, momentos antes dos convidados, capta as duas tias de Gabriel ansiosamente os esperando no topo das escadas, enquanto Lily trabalha em um segundo plano. Como bem lembrado por Wawrzycka (1998), somos induzidos a aguardarmos, junto das tias, a chegada daqueles convidados, antes mesmo que saibamos quem eles são.

Eles são prontamente recebidos por Lily que indica onde fica o quarto de vestir (*ladies dressing room*) e informa Gretta que Julia e Kate os aguardam no segundo andar. Obviamente, este acréscimo se relaciona com a atmosfera de uma acolhida

planejada, calorosa e aguardada. Os convidados são corteses com Lily e a respondem educadamente.

A ansiedade pela chegada de Gabriel acontecer antes da de Freddy Malins é denunciada na fala de Kate e nos deixa perceber o quanto as damas são dependentes da presença daquele sobrinho. Mais tarde, ao sabermos da tendência alcoólatra de Malins, notamos como as senhoras Morkan se empenham para que seus convidados tenham uma noite agradável (apesar da mesma premissa não se aplicar para o pobre Freddy, que tem seu comportamento monitorado pelos homens da festa, sua mãe, e demais convidados).

Logo na primeira cena dentro da casa, Lily passa com uma bandeja cheia de copos, poderíamos inferir que todo o trabalho da casa é designado para ela, porém, a criada recebe a ajuda das anfitriãs durante toda a festa, com exceção do momento de acolhida dos convidados, quando Julia e Kate precisam estar livres para recepcionar o tão esperado sobrinho e os demais convidados de forma calorosa. Assim, podemos inferir que acolher os convidados é uma tarefa importante das anfitriãs e que deve ser feita isoladamente pelas irmãs, priorizada em detrimento dos demais afazeres da festa.

Tanto o cuidado com as bebidas servidas, o jantar, a organização da dança e do recital, quanto a divisão das tarefas – devidamente distribuídas com antecedência – relacionam-se com o esforço para que a festa ocorra da melhor forma possível e com a calorosa acolhida.

Sabemos pelo texto de Joyce, que a preocupação com o sucesso da festa é também financeira; afinal, o baile é uma forma de promover as aulas de música que são a fonte de sustento de Kate, Julia e Mary Jane. No entanto, o valor comercial das aulas não ganha plano de destaque na festa retratada por Huston, apesar de nos deixar saber, através de breves diálogos, que parte dos convidados são alunos de Mary Jane, somos levados pela movimentação em primeira pessoa da câmera a ser um dos convidados daquela noite e aguardar pelos acontecimentos que se seguiriam.

Há também o cuidado com os convidados na despedida. Certamente a atenção dispensada aos mais idosos, como à senhora Malins ou os que beberam excessivamente, como o senhor Browne, vai além da mera hospitalidade, uma vez que o lance de escadas pode ser fatal em quedas. O frio é perigosamente ameaçador, mas os “adeuses” e a hospitalidade na despedida se estendem também aos jovens convidados. Acompanhamos um coro de “adeuses” e de cordialidades.

Como dito anteriormente, a forma elogiosa que Huston desenha a hospitalidade irlandesa no baile anual das senhoras Morkan se relaciona diretamente com a própria concepção de Huston sobre a Irlanda como um país acolhedor (*John Huston: The Irishman*, 1996). Mas há ainda outro aspecto muito interessante relacionado ao tema hospitalidade: o das várias divisões internas da Irlanda (Irlanda do Norte e República da Irlanda; católicos e protestantes; cosmopolita e rural) e a necessidade de uma coexistência entre comunidades muito diferentes. Nas palavras de Gillespie (2010):

A festa de Natal das senhoras Morkan estabelece a sensação de uma sociedade que tolera e que até prospera, mesmo com uma separação tão forte. Esses personagens não buscam tanto a reclusão como a separação do mundo em torno deles. Desta forma, a hospitalidade irlandesa convencional surge como uma faceta para mostrar a complexidade da figura irlandesa. Se o isolamento salienta a individualidade, o relacionamento social lembra os espectadores da contradição em suas naturezas que esses personagens facilmente abraçam. Há sinceridade na forma como os convidados homenageiam as senhoras Morkan, ainda que a fofoca, a bebedeira, e o tom paternalista de alguns dos convidados evoquem continuamente outras interpretações para o tema em questão⁷⁶.

É importante destacar que até mesmo a ultranacionalista senhorita Ivors é bem-vinda a se unir aos demais para o jantar e, apesar dela hostilizar Gabriel e de recusar (com polidez) a sentar-se à mesa, apresenta uma boa relação com as anfitriãs e demais convidados com quem interage com afabilidade e cordialidade no longa-metragem.

A interpretação de uma nação que prospera mesmo convivendo com a diferença e a dicotomia enraizada em sua própria noção de identidade é condizente com a visão de Huston sobre a Irlanda e é reforçada pela ideia de Michael Furey como determinante para que Gabriel se conscientize sobre sua identidade (pessoal e nacional), e trace seu futuro através de uma percepção mais vívida de sua própria existência.

Assim, concluímos que o tema hospitalidade aparece intrinsecamente ligado à caracterização da Irlanda como o país acolhedor, “calmo e belo onde se pode

⁷⁶ GILLESPIE, 2010, p. 157. The Morkan Christmas party establishes a sense of society that tolerates and even thrives on such determined separateness. These characters do not so much seek seclusion as separation from the world around them. In this fashion, conventional Irish hospitality emerges as a facet for displaying the complexity of Irish character. If isolation highlights individuality, social intercourse reminds viewers of the contradiction in their natures that these characters readily embrace. There is sincerity in the way the company honors the Morkans, yet the gossiping, heavy drinking, and patronizing tone of some of the guests continually calls any straightforward interpretation of this inclination into question. *Tradução para o português feita por mim.*

efetivamente viver” de Huston e também como um país que gerencia grandes diferenças e separatismo em uma única unidade, e que deve por consequência ser hospitaleiro. A neve, ao passo que representa a entidade que envolve toda a Irlanda, pode ser lida em Huston como uma metáfora para a própria hospitalidade irlandesa.

2.2.2 A GRANDE FOME, A RENDA, AS GALOCHAS E OUTROS MOTES

No primeiro capítulo, vimos como Joyce aborda a Grande Fome de maneira indireta no conto. Já John Huston traz o tema para primeiro plano. Uma das possíveis interpretações para a escolha do diretor em salientar o período de escassez de comida sofrido pelo país relaciona-se com sua admiração pelo homem rústico e trabalhador irlandês. Lembro que o ator Joe Lynch, ao descrever o próprio Huston como um “típico irlandês”, usa as características “grande” e “alto”, que por extensão significam “forte”, apto para a caça (que o diretor tanto apreciava) e o trabalho rústico.

Em uma entrevista de 1964, resgatada no documentário *John Huston: The Irishman*, o diretor afirma se identificar com a Irlanda e com Galway em particular, pelo estilo de vida da região⁷⁷. Se ele admirava a vida simples do *West* irlandês, e admirava a Irlanda por prosperar mesmo com tamanha ferida colonial em seu seio, era de se esperar que Huston trouxesse a Grande Fome para sua película, não como uma espécie de fantasma do passado que ainda aflige os irlandeses, mas como símbolo de superação. Ela é contrastada com a prosperidade, como prova da vitória sobre a fome e a pobreza e nos guia a interpretar a Irlanda como o país de um povo que sobreviveu à escassez e se reergueu. No entanto, não foi a Grande Fome que expulsou o avô de Huston da Irlanda. Ele deixou o Condado de Armagh, na Irlanda do Norte, e se mudou para o Canadá antes deste período, o que não impede Huston de admirar os compatriotas de seus antepassados.

A Grande Fome está por trás das diversas imagens de comida na película. Há logo no início do filme um diálogo entre Mary Jane (Ingrid Craigie) e Lily (Rachael Dowling), adicionado por Huston, em que, Mary Jane, carregando um pudim ou outro tipo de guarnição, frondoso e impecável, pede Lily que não se esqueça de observar o cozimento das batatas (figura 2).

⁷⁷ JOHN HUSTON THE IRISHMAN. (1996) I identify myself with this country, with Galway in particular, the life in Galway. I found the place that I like to live in.



Figura 2: de *The Dead* (1987); conversa sobre as batatas.

A cena do jantar é farta, tal qual a do conto. O *motif* da comida é importante para o longa-metragem de Huston, que não se abdicou de filmar esta cena repleta de elementos gastronômicos, muito presente nas gravações, como relata sua filha em uma entrevista feita por Tony Tracy, ao responder sobre como Huston dirigiu o *The Dead*, se houveram muitos ensaios:

Apenas esses ensaios de mesas-redondas, em seguida, câmera ligada. Todos os adereços estavam lá embaixo e toda a ação foi feita no andar superior deste armazém. Então, enquanto nós estávamos trabalhando tinha o cheiro de ganso, alimentado com cardumes de peixes, aquele ganso fedia! O cheiro permeou o estúdio durante semanas. No primeiro dia, o pudim de ameixa parecia apetitoso, mas na terceira semana ele já não era tão delicioso na mesa de jantar, porém ao mesmo tempo era como uma vida, não era nem mesmo como um teatro, era como viver⁷⁸.

Ao incorporar a comida farta ao jantar, Huston obviamente daria destaque à cena em que Lily entrega as batatas aos convidados. Observamos nas duas figuras a seguir a mesa posta (figura 3), o enorme ganso (figura 4) e as batatas dispostas em uma tigela branca sendo entregues individualmente por Lily, em lances de cena nos quais a batata ganha o primeiro plano (figura 5).

⁷⁸ HUSTON, Angelica em TRACY, 2010, p. 19. Just those round table rehearsals and then camera turned on. All of the props were downstairs and all the action was upstairs in this warehouse. So while we were working we had the smell of goose, fish scale-fed goose- it stank! It permeated that studio for weeks. On the first day the plum pudding was appealing, but by week three it wasn't quite so delightful at the dinner table, but the same time it was like a life, it wasn't even a play, it was like living. *Tradução para o português feita por mim.*



Figura 3: de *The Dead* (1987); mesa de jantar.



Figura 4: de *The Dead* (1987); o ganso servido.



Figura 5: de *The Dead* (1987); a batata em primeiro plano na cena.

Ainda sobre A Grande Fome, há um comentário da tia Kate destacado do conto no primeiro capítulo desta pesquisa, “*plain roast goose without apple sauce had always been good enough for her and she hoped she might never eat worse*” (JOYCE, 1994, p.39), dizeres da anfitriã que são parte de um fluxo de consciência no texto de Joyce, e, apesar de não ser possível precisarmos *exatamente* quando foram proferidos em uma cronologia temporal, supõe-se que eles tenham acontecido na conversa de preparação do jantar.

No filme *The Dead*, esta fala da tia Kate (Helena Carroll) ganha ainda mais gravidade. Ela é trazida por Huston para a mesa de jantar quando o senhor Browne pergunta para as anfitriãs onde estava o molho de maçã (“*where’s the apple sauce?*”), e uma situação desconfortável é criada. As anfitriãs mostram-se incomodadas com a pergunta sobre o molho de maçã. Mary Jane responde rapidamente, com o semblante carregado e sério “Sinto muito, não tem” (“*I’m sorry, there isn’t any.*”) e quando o convidado se queixa (“*no apple sauce?*”), Kate, nitidamente irritada responde com o comentário: “Um simples ganso assado sem molho de maçã sempre foi bom o suficiente para mim. E espero nunca comer pior” (“*Plain roast goose without apple sauce has always been good enough for me. And I hope I may never eat worse*”).



Figura 6: de *The Dead* (1987), fala sobre a ausência do molho de maçã.

Huston certifica-se de incluir uma carcaça do ganso completamente devorado (figura 7) que pode ser interpretada, juntamente com a conversa descrita acima, como uma ilustração de como a Grande Fome educou os irlandeses. No filme de Huston, do ganso, se aproveita até mesmo o osso da tíbia (*wishbone*) para fazer um desejo e que aqui no Brasil usamos para fazer uma aposta.

Outra possível interpretação para este mesmo prato relaciona-se com a temática pós-colonialista, apresentada no capítulo anterior desta pesquisa, na qual o ganso simbolizaria a Irlanda, através da relação do nome Gabriel e a *Gabrielratchet*, pode ser igualmente destacada, em especial por Kate ser convidada por Malins a “se sentar e proclamar-se rainha” (“*Come on, come on. Sit yourself down and proclaim yourself queen*”).



Figura 7: de *The Dead* (1987); carcaça do ganso.

O ganso e as batatas são exemplos de como o escritor e o diretor tratam de forma distinta, por meio de mídias diferentes, os temas relacionados à forja da identidade nacional irlandesa.

A imagem, anteriormente citada como forma de construir a narrativa, é amplamente explorada por Huston, e serve para evidenciar alguns motes que foram secundários na narrativa joyciana, além de adicionar outros, como a carcaça do ganso. O diretor inclui uma série de outros motes irlandeses, se valendo da visualidade do meio midiático. Dentre eles destaco a religiosidade, o alcoolismo, a e a tradição artesanal. Por exemplo, em várias cenas do filme, há uma dança de copos, garrafas, contendo líquidos etílicos, com destaque para a reunião de jovens e velhos em torno da bebida, e a ajuda dos convidados para esquivar a garrafa passada durante o jantar das mãos de Malins.

A renda irlandesa é outro dos objetos explorados por Huston e que está presente no vestido de Gretta e nas cortinas que emolduram Gabriel na janela do quarto de hotel. É visível também na série de objetos que são mostrados no que Gibbons (1998, p.137) chama de diálogo interno da câmera, dentre eles, medalhas de guerra, crucifixos, orações e trabalhos manuais de costura.

Os objetos que são explorados pela câmera enquanto Julia (Cathleen Delany) canta *Arrayed for the Bridal* merecem ser examinados, pois compõem, como indica

Gibbons, parte das profundezas da personalidade de Julia, as interseções entre o interno e o externo da personagem:

Um quarto, possivelmente o de Julia, é mostrado logo que a câmera sobe as escadas. Nele vemos a renda, roupas e chamo atenção para o quadro do Sagrado Coração de Jesus pendurado na parede (figura 8). Junto da Bíblia, do crucifixo e de outros elementos religiosos mostrados nesta e nas cenas durante a música cantada por Julia, em adição à conversa sobre o Papa e os corais, aos comentários sobre a festa da Epifania e a oração à mesa antes de se servirem, criam a caracterização não só de Julia, mas da Irlanda apresentada por Huston, como extremamente religiosa e marcada pela presença do catolicismo.



Figura 8: de *The Dead* (1987); detalhe do quarto.

Na figura 9, vê-se uma vela acesa e as figuras dos querubins de porcelana que dialogam com o significado ecumênico da festa da epifania, e também com o significado religioso dos nomes Gabriel e Michael, explorados no primeiro capítulo.



Figura 9: de *The Dead* (1987); querubins de porcelana e renda irlandesa.

No delicado trabalho artesanal da figura 10, vemos que o texto se relaciona à religiosidade, mas também ao enredo de *“The Dead”*, à epifania de Gabriel através da letra da canção cantada por Julia, à temática de vida e morte e, para Júlia, à consciência da chegada do fim de sua vida. A ironia da música de casamento cantada pela solteirona Julia é retomada por Huston: antes de focar a oração, que é quase uma extrema unção, a câmera mostra uma foto de um jovem casal com um bebê. Os dizeres cautelosamente bordados também podem insinuar que apesar de permanecer-se religiosa, a tia Julia teria dificuldade em perceber a misericórdia divina.

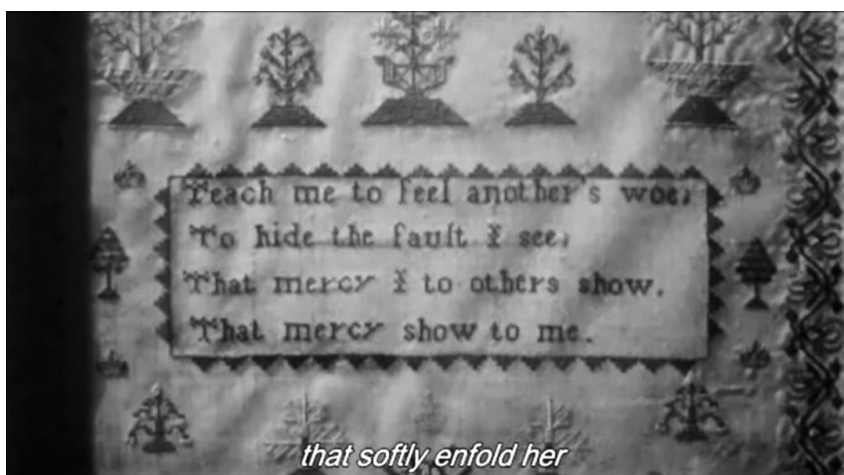


Figura 10: de *The Dead* (1987), lê-se “Ensina-me a sentir o trabalho do outro/ a esconder a falha que vejo/ a mostrar misericórdia aos outros/ que a misericórdia é mostrada para mim.

Voltando a Michael e Gabriel, Huston não esconde sua predileção por Furey muito menos seu apreço por Galway. Há, em seu filme, uma grande exaltação ao heroísmo romântico presente em Michael Furey. Em contrapartida, as características negativas de Gabriel, como o pedantismo e o aburguesamento, ganham no longa-metragem o reforço da atuação e da imagem. Os clichês, os trajés, os gestos e as expressões, não só o aproximam do patético *“West Briton”* que a Senhorita Ivors enxerga como também à ideia da mímica colonial, o “querer ser algo que não se é”.

A própria Senhorita Ivors (Maria McDermottroe) ganha, além do eximamente posicionado broche nacionalista, uma feição atrevida, segura e sarcástica em oposição ao olhar embasbacado de Gabriel (Donald McCann), que praticamente se “protege” de Molly sendo posicionado pelo ângulo da câmera atrás de sua esposa Gretta (Angelica Huston) como notamos nas figuras 11 e 12.



Figura 11: de *The Dead* (1987); postura assertiva de Molly Ivors.



Figura 12: de *The Dead* (1987); expressão facial de Gabriel em resposta a Molly.

Neste contexto de aburguesamento, as galochas se tornam uma espécie de metáfora para o pedantismo de Gabriel no filme *The Dead*. Elas aparecem não só no diálogo sobre como Gretta tem que usá-las a pedido de Gabriel e como elas são “moda” no “continente” (Europa), mas também em generosos enfoques da câmera de Huston, e são o sujeito da cena do diálogo entre Lily e Gabriel, enquanto Lily tenta, com dificuldade, removê-las dos pés do convidado (figura 13).



Figura 13: de *The Dead* (1987), Lily retira as galochas de Gabriel.

A crítica do diretor ao pedantismo é construída através da cena das galochas que se tornam o inverso da praticidade de não molhar os sapatos: são uma espécie de objeto alienígena, extravagante, com um som marcante ao subir de escadas, que esparramam água da neve derretida no piso. Além de difíceis de calçar e descalçar, são feias.

O gesto de Gabriel em descalçá-las com o auxílio de Lily é também espalhafatoso e desajeitado. Serve como uma metáfora para sua falha na interação social e, como ultimato, Huston o compara com a delicadeza e naturalidade que Gretta retira as horrorosas galochas e calça seu delicado e bonito sapato (figura 15).



Figura 14: de *The Dead* (1987); Gretta calça os sapatos.

A inclusão de Gabriel na classe dos “homens de palavrório”, apontada por Gibbons, aparece ainda mais evidente na comparação da atitude de Gretta e Gabriel nestas cenas, já que o burguês permite que a criada lhe tire as galochas e nem ao menos lhe oferece ajuda quando a tarefa se apresenta árdua. Da mesma forma, a inclusão de

Lily na classe trabalhadora, a mercê da predatória burguesia, também levantada por Gibbons, ajuda a compor a imagem de Gabriel como o estereótipo do homem da classe média irlandesa. A caracterização de Lily como uma insolente garota da classe trabalhadora está presente no filme de Huston: apesar de receber ajuda com as tarefas, ela, a servente, é responsável pelo trabalho doméstico durante a festa e espreita a comemoração somente por entre as portas, sem que possa realmente participar dela.

Há uma reclamação sobre seu comportamento petulante e ela se emociona quando um poema é recitado pelo Senhor Grace. O poema, em questão, “*Broken Vows*” (Promessas Quebradas), é na verdade “*Donald Og*” com tradução do gaélico para o inglês feita pela Lady Gregory⁷⁹.

Esta foi uma importante adição de John e Tony Huston ao longa-metragem: os versos retomam a temática do abandono da mulher e se relacionam com o “palavrório dos homens” da resposta ríspida que Lily dá a Gabriel. O eu-lírico deste poema de lamento recorda as promessas jamais cumpridas e as mentiras contadas por um homem para a jovem apaixonada.

A centralidade do poema para o filme compreende também sua conexão com a canção *The Lass of Aghrim* e com uma importante memória irlandesa: a da Grande Fome, como aponta Gibbons (2002). Tal qual Furey, o poema torna-se uma espécie de intruso (*uninvited guest*) no espírito festivo das comemorações: a menção explícita ao nome Gregory, feita pelo Senhor Grace ao encerrar o recital com os dizeres “*by Lady Gregory*”, remete-nos não só ao Lorde Gregory, o homem cruel que recusa abrigo à jovem e ao bebê da canção *The Lass of Aghrim*, como também à cláusula Gregory de 1847 de autoria do esposo da tradutora (GIBBONS, 2002, p.p 132,133).

Segundo Whelan (2002), há uma relação de proximidade entre a Grande Fome e a Renascença Cultural irlandesa:

Sem sombra de dúvida, a Irlanda permaneceu culturalmente traumatizada no período imediato pós-Grande Fome. É possível enxergar a renascença cultural como um efeito retardado, de segunda-geração, inspirado pelas pessoas nascidas durante a Grande Fome⁸⁰.

⁷⁹ Destaco alguns trechos do poema: You promised me a thing that is not possible/ that you would give me gloves of the skin of a fish/that you would give me shoes of the skin of a bird/and a suit of the dearest silk in Ireland(...)You have taken the east from me, you have taken the west from me/you have taken what is before me and what is behind me/you have taken the moon, you have taken the sun from me/and my fear is great that you have taken God from me!

⁸⁰ WHELAN, 2002, p. 59. Indubitably, Ireland remained culturally traumatized in the immediate post-Famine period. It is possible to see the cultural revival as a delayed, second-generation effect, inspired by people born during the Famine. *Tradução para o português feita por mim.*

Para ilustrar esta aproximação, Whelan cita a relação entre o nome da tradutora de “*Donald Og*” e a cláusula escrita por Lorde Gregory: “Augusta Gregory era a viúva de William da infame ‘cláusula Gregory’ que facilitou o despejo de pelo menos meio milhão de pessoas durante a Grande Fome” (“*Augusta Gregory was the widow of William of the infamous “Gregory Clause” which facilitated the eviction of at least half million people during the Famine*.”) (WHELAN, 2002, p. 61). Já Gibbons (2002) retoma a cláusula para demonstrar como a menção do nome Gregory possibilita leituras adicionais ao poema “*Broken Vows*”:

A Lass of Aghrim, ao que parece, não foi a única vítima a ser jogada na sarjeta por um insensível Senhor Gregory, e a irônica inclusão da tradução de um lamento do irlandês feita por sua viúva. A inclusão de “Donald Og” tem ressonâncias políticas significativas para as narrativas pessoais de muitos dos presentes na festa das senhoras Monkan, não menos aqueles cujo “povo”, como o personagem central Gabriel Conroy descreve, são do oeste da Irlanda.⁸¹

Outro aspecto interessante presente no filme é a forma como Lily é excluída do contexto social das pessoas da celebração burguesa: as galochas retornam para mais uma cena, desta vez ao final da festa, e, Gabriel, arrogante e burlesco, toma parte em um diálogo no qual Lily, segurando o par de galochas de Gabriel, diz “Você esqueceu seus ‘trecos’, Senhor Conroy”, e é respondida com irritação e ar de superioridade “Minhas galochas, Lily. minhas galochas”⁸². A criada repete “galochas”, como estratégia mnemônica, mas não contém o sorriso debochador, que mal é notado por seu patrão em trajes finos (figura 15). No entanto, fala similar sobre as galochas serem “trecos de borracha” (*gutapercha things*) é proferida por Gretta sem que ela seja repreendida. A linguagem é utilizada por Huston não só para marcar a abismal diferença entre as classes, mas também para satirizar os burgueses da Irlanda.

⁸¹ GIBBONS, 2002, p. 133. The Lass of Aghrim, it would seem, was not the only victim to be thrown onto the roads by a callous Lord Gregory, and the ironic inclusion of his widow’s translation of a lament from the Irish introduces an ominous political undertow to the personal narratives of many of those present at the Misses Monkan’s party, not least those whose “people”, as the central character Gabriel Conroy describes it, are from the west of Ireland. *Tradução para o português feita por mim.*

⁸² Lily: You forgot your thingamajigs, Mister Conroy.

Gabriel: My galoshes Lily, galoshes.

Lily: Galoshes.



Figura 15: de *The Dead* (1987); Lily é corrigida por Gabriel.

O extravagante calçado não é o único pedantismo explorado por Huston. O personagem burguês exclama clichês como “Cá estou, infalível como o correio” (“*Here I am, Aunt Kate, as right as the mail*”), e não esconde sua necessidade de se mostrar bem sucedido e agradar as tias: esforça-se para decorar o pomposo discurso do jantar além de ser extremamente solícito às anfitriãs.

Gabriel é tão prestativo na realização das tarefas delegadas pelas tias que não hesita em “tornar Freddy Malins apresentável”, e vai muito além do pedido para verificar o estado de alcoolismo do convidado, como vemos na figura 16.



Figura 16: de *The Dead* (1987); Gabriel ajuda Freddy Malins a se arrumar.

Como o aspecto presunçoso e cosmopolita de Gabriel é maximizado, a emblemática história do cavalo Johnny, metáfora para a falta de percepção de Gabriel

das forças que o oprimem e conduzem à ação, não poderia ser omitida do filme de Huston. Como que para salientar a incompetência de Gabriel em apreender o seu entorno, ele narra o caso para Gretta dentro da carruagem, enquanto sua esposa permanece impassível às abordagens de seu marido.

Retomando a caracterização de Gabriel como um abobalhado burguês e a de Furey como o jovem romântico do *West*, ao final do filme de Huston, o Sr. Conroy vai gradualmente se distanciando de sua caracterização patética à medida que aprofunda em seu monólogo interior existencial. A transformação de sua linha de pensamento, adicionada à transformação linguística do trecho final de *The Dead* fazem com que ele desperte para uma nova forma de pensar ou agir, ainda que não possamos acompanhar se a mudança foi apenas reflexiva ou se será materializada em suas ações futuras.

A importância de Gretta e Furey para o “despertar” de Gabriel é fundamental. Em *The Dead*, assim como no conto, a reação de Gretta à Furey é o espelho que permite a reflexão esposo sobre si mesmo e sua existência que sinalizaria, através de uma mudança de pensamento, uma mudança em suas ações futuras.

2.2.3 MICHAEL FUREY: O HERÓI IRLANDÊS E O DESPERTAR DE GABRIEL

A música escolhida por Huston para a abertura do filme é também a canção de encerramento da película. Ela ilustra um importante aspecto da forja da identidade nacional irlandesa e, não coincidentemente, retorna em outros dois momentos do filme. No primeiro capítulo, discutimos a importância da canção para a temática irlandesa da fragilidade social das mulheres da classe trabalhadora e a exacerbada presença da penitência sexual (p. 45). Huston estava tão atento ao poder da canção para a construção do filme que a escolhe como trilha sonora de outros dos dois momentos decisivos da narrativa fílmica: a cena de abertura e a cena de encerramento, além de ser ela a canção que Gretta escuta no topo das escadas.

Se em um primeiro momento ela se relaciona ao tema hospitalidade e festa da epifania, no segundo momento que escutamos *The Lass of Aughrim*, a música está intrinsecamente ligada a Michael Furey. Como ocorre no conto, a canção é o elemento catalisador da comoção que leva Gretta a se lembrar do jovem falecido de Galway.

Frank Patterson, o renomado tenor irlandês que interpreta Bartell D’Arcy que canta *The Lass of Aughrim* durante a festa das senhoras Morkan, descreve a reação do

diretor após ouvi-lo cantar a canção em um ensaio, rodeado por todo o elenco: Huston senta-se em uma cadeira, de olhos fechados, para escutá-lo e ao final da música, abre os olhos e exclama: “Essa canção fará o meu filme!”⁸³.

Como falamos anteriormente, Huston não esconde sua predileção por Galway (ver nota 76) tampouco por Michael Furey. Do mesmo modo, conhecemos a sua paixão pela caça, pela pesca e pela vida rústica da Irlanda do Oeste. Essa afeição pelo país é muito presente na direção de Huston, podemos observar, por exemplo, a escolha do cenário irlandês para filmar o seu amado leviatã, “Moby Dick” (1956). Vemos e ouvimos Huston testemunhar como a Irlanda é o lugar onde se pode “efetivamente viver” (veja nota 60).

A união de Furey com a Irlanda nacionalista e a união da própria Irlanda segmentada feita simbolicamente através da trilha sonora com a *The Lass of Aughrim*, que circunda os convidados da festa das senhoras Morkan, permite que a omissão do trecho “*The time had come for him to set out on his journey westward*” (JOYCE, 1994, p. 152) não diminua a percepção do espectador que a identidade irlandesa precisa, inevitavelmente, abarcar as duas realidades, *East* e *West*, uma vez que é tão difícil separá-las quanto separar a vida da morte. É interessante que a divisão da Irlanda (tanto no conto de Joyce como no filme de Huston) está configurada como *East* e *West* e não como a divisão política de *Northern Ireland* e *Republic of Ireland*.

Como bem observa Gillespie (2010), a cena final de “*The Dead*” evoca o isolamento e nos permite o luxo de sentimentos conflitantes sem a necessidade de resolvê-los.

No filme ítalo-francês “La Notte”, de 1961, do diretor Michelangelo Antonioni, existem vários elementos que remetem ao conto “*The Dead*”, de James Joyce. Neste longa-metragem acompanhamos a noite de um casal, Lidia e Giovanni Pontano. Ambos estão inseridos em uma relação conjugal falha. Após uma longa festa, Lidia confessa não mais amar seu esposo e confia a ele ter vivido um amor do passado, pelo moribundo Tomasso, amor este que ela não mais encontra (ou sequer encontrou) em seu casamento com Giovanni.

O longa-metragem de Antonioni carrega uma mensagem bem menos otimista em relação ao protagonista: após Lidia dizer que se sente morta ao lado de seu marido e que continua com ele somente por pena, ela lê uma carta de amor em que Giovanni já

⁸³ PATTERSON, FRANK em John Huston : *The Irishman*, 1996. I sang the Lass of Aughrim. When I had finished singing, John opened his eyes and he said: “This song is going to make my movie”.

nem se reconhece como autor. Giovanni tenta ignorar que seu casamento está acabado e que sua esposa continua a rejeitá-lo. O filme termina com os dois protagonizando uma cena de sexo mecânico e sentimentalmente artificial em um campo de golfe sob o céu de Milão.

Já Gabriel, interpretado com primor pelo ator Donald McCann, ao perceber a sua dificuldade em se libertar das forças opressivas que o aprisionam, ainda que não saibamos como ele agirá a seguir, mostra-se menos resignado e mais apto à mudança que o marido de Lídia no filme ítalo-francês. Schwarz afirma que a epifania é a recompensa de Gabriel por amar Gretta, por entender o valor da própria paixão⁸⁴. No estudo psicanalítico do conto, Schwarz afirma que por mais que saibamos, através do filme de Huston, que a passagem final de *“The Dead”* pode ser visualizada, o trecho em si transcende a própria visualidade. Ocorre uma suspensão do pensamento racional e linear, e um elevado estado de espírito é alcançado. O autor ainda afirma que:

O final é discurso, não história, mas é como discurso que ele nos mostra o que Gabriel precisa e o que lhe falta: melodia, lirismo, metaforicidade, fuga do tempo para o não-racional, estados de existência repletos de paixões, afrouxar os nós da auto consciência. A dissolução do ego de Gabriel é um movimento positivo porque ele pode se entregar ao momento lírico, a um tempo onde a alma bate palmas e canta. De certa forma, nesse momento ele se junta à dança da vida, ou pensa se juntar a ela⁸⁵.

Como vimos anteriormente, a mudança da linguagem do início para o final do conto, quando as passagens finais são gradualmente permeadas de lirismo e atingem o ápice no último parágrafo de *“The Dead”*, se torna um indício da mudança da mentalidade de Gabriel. No filme de Huston, a cena final é o único momento em que temos acesso direto ao pensamento de um dos personagens através da fala de um texto. Enquanto a câmera enfoca a expressão facial de McCann, com os lábios paralisados, escutamos a sua fala, articulada de forma a simular um monólogo interno. O ator nos conduz através de sua atuação aos pensamentos internos de Gabriel.

⁸⁴ SCHWARZ, 1994, p. 122. It is Gabriel’s reward – for loving Gretta, for understanding that passion of itself a value.

⁸⁵ SCHWARZ, 1994, p.p. 122, 123. The ending is discourse not story; yet as discourse it shows us what Gabriel needs and lacks: song, lyricism, metaphoricity, escape from time into non-rational, passionate states of being, a loosening of the bonds of self-consciousness. Gabriel’s dissolution of his ego is a positive move because he can surrender to the lyrical moment, a time when the soul claps hands and sings. In a sense, at this moment he joins the dance of life, or thinks he does. *Tradução para o português feita por mim.*

Com mínimas omissões do texto-fonte, o lirismo acompanha todo o monólogo interno e percebemos a alteração do tom raivoso e irônico da voz de Gabriel ao insinuar que o motivo do interesse de Gretta por uma viagem a Galway seria rever o seu amante, Furey, ser modificado a um tom de fala contemplativo e reflexivo no monólogo final.

Há de se ressaltar que, neste momento, a atuação de McCann como Gabriel reforça essa mudança de tom através da voz e da expressão facial, já no conto ela podia ser marcada somente pelo texto. Há ainda uma ênfase tonal, concedida pela interpretação de Donald McCann, ao trecho “*better pass boldly into that other world, in the full glory of some passion, than fade and wither dimly with age*” (JOYCE, 1994, p.58).

Outros recursos fílmicos que conferem lirismo são inseridos na passagem final: a câmera de Huston mais uma vez inicia uma narrativa em terceira pessoa, do mesmo modo que ocorre quando explora a memória de Julia através dos objetos da casa e parte do rosto de Gabriel olhando através da janela para a neve e, por fim, para as paisagens imaginadas por Gabriel sendo lentamente cobertas pelos flocos brancos. Ao fundo, escutamos *The Lass of Aughrim* e o monólogo final. É a harpa, símbolo da Irlanda nacionalista, *peasant* e heroica, o instrumento musical que executa o arranjo de *The Lass of Aughrim* no início e no fim do filme. Os harpejos da canção se unem à neve em um mote que conecta o início e o fim do longa-metragem. O trecho final do filme de Huston se vale da visualidade do conto e, segundo Schwarz (1994), serve como prova do apelo visual na parte final de “*The Dead*”.

A neve simboliza tanto o despertar de Gabriel como a união entre os vivos e os mortos. Elemento crucial das cenas iniciais e finais do filme, é também o símbolo que unifica a Irlanda em suas diferenças, caindo sem distinção sobre os vivos e os mortos e sobre todo o país: “Tinha começado a nevar outra vez... Sim, os jornais estavam certos: estava nevando em toda a Irlanda.” (JOYCE, 2012, p.116).

É preciso salientar ainda que nevar por todo o território do país é um fato peculiar, senão raro, apesar de ser comum nevar no período de Natal. Segundo Murphy (2012):

Uma temperatura próxima de zero facilita o derretimento da neve, congelando novamente e combinando em flocos mais largos. Consequentemente, qualquer ligeira mudança na temperatura pode significar a diferença entre chuva e neve. Isto faz com que seja

particularmente difícil fazer uma previsão de neve com alta precisão na Irlanda⁸⁶.

Desta forma, a neve por todo o país, tanto em Joyce quanto em Huston, não é uma condição meteorológica usual e nos permite uma associação mais direta com as outras simbologias atribuídas a ela: a união entre vida e morte; o despertar epifânico de Gabriel; a “unificação da Irlanda”.

Elemento presente tanto no conto quanto no filme, a neve se une para representar a conexão entre vida e morte e ocupa toda a cena que antecede os créditos finais do filme. Para encerrar a película, observamos as paisagens de uma Irlanda reunificada pela neve darem lugar aos flocos de neve que, parecem cair sobre o próprio espectador. Este parece um convite de Huston para que se deixe a postura de observador passivo para um despertar sobre a própria identidade e existência (ver figura 17).



Figura 17: de *The Dead* (1987); a neve em primeiro plano.

As últimas cenas do filme, que abordam a reflexão final de Gabriel sobre a existência, levam-nos a uma inevitável aproximação de Furey com as condições especiais da filmagem: um diretor com a saúde tão delicada, comandando as gravações com vigor, ainda que estivesse atrelado a uma cadeira de rodas e um tubo de oxigênio (ver figura 18).

Quando a câmera enfoca o reflexivo Gabriel na janela do quarto de hotel e escutam-se as falas gravadas de McCann tal quão estão no texto de “*The Dead*”:

⁸⁶ MURPHY, 2012, p. 3. A temperature close to zero facilitates the melting of snow, refreezing and the combination into larger flakes. Consequently very slight changes in temperature can mean the difference between rain and snow. This makes accurate forecasting of snow particularly difficult in Ireland.

“melhor passar destemidamente para o além no apogeu glorioso de uma paixão, do que extinguir-se e esmaecer com a idade” (ver nota 56). Percebe-se que o ator se enfoca com uma alteração em seu tom de voz.

Esta reflexão de Gabriel refere-se ao ímpeto romântico e autodestrutivo de Michael Furey que, impelido por sua paixão por Gretta, canta uma última vez para a sua amada em uma noite de tempestade; o destaque conferido a ela no longa-metragem auxilia o tom elogioso conferido ao comportamento do rapaz de Galway.

É possível ler o intertexto de “*The Dead*” quando Huston afirma que a Irlanda é o lugar onde ele pode efetivamente viver e apreciar a vida (*live life and enjoy it*), isto é, não ser controlado pelas forças que anestesiaram e paralisam a existência. Da mesma forma é possível associar a reflexão de Gabriel sobre a morte no momento ápice de uma paixão ao que Huston escolheu fazer em seus últimos meses de vida: dedica-los ao cinema.

Ainda que não seja possível precisar o impacto das filmagens na saúde do diretor, em muitos momentos, o elenco se perguntava se ele seria capaz de concluí-las (*John Huston: The Irishman*, 1996). Desta maneira, John se torna uma espécie de herói, ao ignorar o cansaço e sua decadência física e trabalhar por longas horas, em prol do longa-metragem.

Huston não chegou a morrer no set de filmagens, mas veio a óbito no ano de lançamento de seu filme. O *The Dead*, além de ser uma adaptação “magnificante” (*magnificent*), segundo Canby, ganha destaque principalmente por se tornar um marco da vivacidade do diretor: “Quem teria pensado que havia tamanha paixão naquele velho homem?” (*Who would thought the old man had so much passion in him?*) (CANBY, 1987).



Figura 18: de *John Huston: The Irishman - An t-Éireannach* (1996); Ingrid Craigie e John Huston, em uma cadeira de rodas e com um balão de oxigênio, durante as filmagens de “*The Dead*”.

2.2.4 A SYMBOL OF SOMETHING: GRETTA E ANGELICA HUSTON

A primeira implicação para a escolha do diretor em escalar a sua filha, uma atriz já renomada, para o papel de Gretta revela sua importância para o enredo da história a ser contada: se no texto de Joyce somos surpreendidos pela importância da esposa de Gabriel para o desfecho da narrativa, no filme de Huston sabemos de imediato que a personagem interpretada por Angelica Huston seria tudo menos secundária.

Há relatos de parte do elenco, como o de Ingrid Craigie (Mary Jane), por exemplo, que estava claro que com a filmagem de *The Dead*, John Huston intencionava “retribuir algo para seus dois filhos” (*give back something to both of them [Tony and Angelica]*) (*John Huston: The Irishman*, 1996).

O apreço pela instituição familiar é parte dos aspectos elencados no capítulo anterior que caracterizam a identidade irlandesa. John Huston, como declarado irlandês, não poderia menosprezar esse aspecto tão presente na sociedade à qual queria pertencer.

Mas qual é, especificamente, o significado de Angelica Huston no papel de Gretta para a forja da identidade nacional irlandesa no filme? Temos que voltar à dicotomia entre *West* e *East* para melhor entender a escolha do diretor. No entanto, desta vez, enfocaremos a construção da identidade do diretor e de sua família.

No caso de John Huston, seus filhos não se identificavam com a Irlanda da mesma forma que o pai. Ao passo que admira o amor do pai por aquele país, tanto Angelica quanto seu irmão Tracy se sentiam constrangidos com isso, pelo fato do pai ser, na verdade, americano⁸⁷. A esposa de Huston, que nasceu e passou a vida em Nova Iorque, sentia dificuldade em se adaptar ao modo de vida rústico da Irlanda.

Gretta está inserida no mesmo eixo temático de Galway, Michael Furey e as ilhas Aran mencionadas pela Senhorita Ivors: a Irlanda nacionalista, rústica, pura, simples e de exuberante beleza natural. Ou seja, ao modo de vida que Huston apreciava mais. A escalação de Angelica para interpretar Gretta tem uma implicação evidente: a filha, cosmopolita, é está paradoxalmente ligada à Irlanda mais rústica no filme, em detrimento de qualquer atriz de naturalidade irlandesa, o que sinaliza quanto Huston,

⁸⁷ TRACY, 2010. p.27. Angelica Huston: I remember my father’s great pleasure in Ireland – my brother and I used to get embarrassed because he was an American.

como diretor não só confiava no inquestionável talento de sua filha, mas também escolhera transformar o seu último trabalho em um significativo familiar. Essa ideia é reforçada pela escolha de seu filho Tony, com quem nunca trabalhara anteriormente, para roteirista.

Podemos refletir sobre algumas questões presentes na postura de Huston como diretor. Até que ponto é possível pensar que ele se identificava com Michael Furey e gostaria que Angelica, cosmopolita como Gabriel, visse, com os mesmos olhos do diretor, a sua amada Galway? Porém, sua paixão pela Irlanda é evidenciada no filme e parecia estar bem clara para todos os envolvidos na filmagem. Segundo Angelica Huston, *The Dead* era “uma carta de amor para a Irlanda”⁸⁸.

A Gretta que vemos na película de Huston, a exemplo da cena da despedida da Senhorita Ivors, oferece suporte emocional para o seu marido, até mesmo a sua sensualidade é atenuada e substituída por um apelo mais emocional. A crítica da mãe de Gabriel sobre Gretta ser uma “caipira bonita” também é omitida.

Está claro que não é somente a escalação de uma atriz conhecida, e filha do diretor, que faz com que Gretta tenha ênfase no filme. A lente de Huston dá destaque para a personagem interpretada por Angelica.

A esposa de Gabriel é o tema de muitas passagens do filme: a câmera enfoca Gretta ao calçar seus sapatos com delicadeza, ao ser apresentada ao famoso tenor, Senhor D’Arcy, ao dançar a quadrilha, por exemplo. Ela não é excluída do enquadramento da cena, nem mesmo em vários dos momentos em que se encontra silenciosa e expectadora da ação que se passa.

Uma das cenas que a captura como a personagem principal da composição é a da quadrilha. A câmera a posiciona no centro da cena, e ela se torna igualmente o centro da dança: ao passo que seus parceiros trocam, a câmera acompanha os seus movimentos, sempre a colocando no meio do enquadramento.

Enquanto isso Gabriel é posicionado de costas para o salão, ensaiando, ansiosamente, as anotações de sua fala para o brinde. É neste instante que Gretta o interrompe e eles conversam.

Gabriel comenta sobre a conversa que havia protagonizado com a nacionalista e menciona o oeste da Irlanda, Gretta mostra-se muito animada com a possibilidade de voltar a Galway. No filme, no entanto, não há uma crítica específica de Gretta em

⁸⁸ HUSTON, Angelica em *John Huston: The Irishman - An t-Éireannach*, 1996. It [*The Dead*] was a love letter to Ireland, to those people, to that place.

relação à resposta indiferente do marido “Você pode ir se quiser” (*You can go if you like*). A atenção de todos, tal qual a do espectador, é voltada imediatamente para a apresentação de *Arrayed for the Bridal*, sem que eles se afastem um do outro (ver figura 19).



Figura 19: de *The Dead* (1987); Gretta e Gabriel permanecem lado a lado após diálogo.

Desta forma é mais fácil interpretar a resposta de Gabriel para Gretta como uma dissintonia entre eles do que como uma hostilidade, pois Gabriel estaria extremamente preocupado com outras questões e com o discurso do brinde: apesar de não se sentir contente com a resposta, sua esposa não se sente demasiadamente ofendida a ponto de comentá-la ou de se afastar de Gabriel.

Esta interpretação é corroborada por uma tomada do início do longa-metragem, na qual as anfitriãs da festa, junto de Gretta, encontram Gabriel no canto do corredor. Kate pergunta o que estaria acontecendo com o sobrinho para que ele estivesse ali tão quieto, mas, é Gretta que responde por seu marido: “ele só se preocupa com o seu discurso tia Kate, ele tem se inquietado com isso por dias”⁸⁹.

Outra cena importante é a do topo das escadas, que como lembra Wawrzycka (1998), é muito mais longa do que o necessário para evocar um apelo sexual. Não somente a duração a desprovê de uma interpretação mais erotizada: a mulher [Gretta] que escuta a melodia está com um véu que cobre seus cabelos, no centro de uma janela

⁸⁹ Kate: O here he is, lurking in the corridor/Julia: Like a little boy sent out of class/ Kate: What’s up with you at all, Gabriel? / Gretta: His only concerned about his speech Aunt Kate, he’s been fretting about it for days.

em vitral. A câmera de Huston passeia muito mais por sua expressão do que pelo seu corpo. Gretta, no filme de Huston, se assemelha mais a uma santa, uma virgem Maria, do que uma figura sensualizada (ver figura 20).



Figura 20: de *The Dead* (1987); Gretta no topo das escadas.

Conseqüentemente o interesse de Gabriel por sua esposa ganha um novo arranjo de interpretações que vão de uma contemplação daquela beleza feminina ao mais tenro amor.

A tentativa de aproximação de Gabriel na carruagem também ganha possibilidades de interpretação que vão além do desejo carnal por sua mulher: Gabriel conta a história do cavalo Johnny, o tempo todo buscando o olhar de Gretta em resposta. Ele parece querer alegrá-la, parece se preocupar com seu estado de espírito. A interpretação de que Gabriel está curioso e preocupado com Gretta persiste até mesmo no quarto de hotel, pois somente após perguntá-la como se sente, se está somente cansada ou se estaria adoentada, acontece o único momento em que ele a toca quando estão a sós no quarto. É também o momento em que pergunta a Gretta o que a está fazendo se comportar daquela forma.

Apesar das várias falhas de Gabriel em se relacionar com os outros, Gretta parece estar muito mais ciente do que seu esposo das forças opressivas que o controlam. Quando ele exclama que também beberia se tivesse uma mãe como a de Malins, ela o caçoa dizendo que ele é demasiadamente “responsável” para beber (ver figura 21).

Esta fala de Gretta é importante, pois evidencia dois aspectos importantes da forja da identidade nacional irlandesa: a) a exagerada preocupação de Gabriel em se conter e manter as aparências, fosse para se auto afirmar diferente dos “*vulgarians*” aos

quais discursou na festa, ou para se mostrar bem sucedido para as tias que o tem como o provedor da casa. b) o ímpeto e a coragem de Michael Furey, seu amor do passado.



Figura 21: de *The Dead* (1987); Gretta critica a postura de Gabriel.

Enquanto no conto de Joyce não sabemos o que se passa nos pensamentos de Gretta, Huston deixa claro que ela também está a comparar seu esposo com o finado Michael Furey, atribuindo assim uma personalidade e uma voz muito mais marcante à personagem de Angelica Huston no filme.

Como uma garota nascida em Connacht, era de se esperar que no longa-metragem Gretta fosse capaz de admirar as características impetuosas e rústicas de Furey em relação ao lado contido e aburguesado de Gabriel, completando, assim, o tom elogioso que Huston parece buscar conceder ao *West* em relação ao *East*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

His [John Huston's] last words to me were: I'd rather die on the set or with a very very pretty woman. (MCCLORY, Kevin em John Huston: *The Irishman*, 1996)

Muitos estudos já esmiuçaram a identidade nacional na obra de Joyce. Schwarz (1987) e Gillespie (2001) escreveram sobre Bloom em *Ulysses* ou Stephen de *The Portrait*, mas poucos se voltaram para a problematização da identidade nacional irlandesa que precedia os romances de Joyce. Vimos que em “*The Dead*” a Irlanda e a ideia de nação já se configuravam como matéria bruta da escrita de joyciana. A temática da identidade nacional, explicitamente intensa em seus romances, afluía com o mesmo vigor nas histórias de *Dubliners*.

A vontade de Stephen Dedalus de moldar sua nacionalidade, ainda em construção, no âmago de seu espírito (ver nota 5) é o representativo desejo da escrita de Joyce de abarcar o tema Irlanda. No Posfácio que escreveu para *Retrato do artista quando jovem*, Hilda G. Oliveira ressalta que:

De modo geral, em toda a sua obra de ficção, [Joyce] retrata o tempo infeliz em geral revelado pelo romance moderno, a vida reificada, cujo sentido é a própria ausência de sentido. Contudo, infiltra valores mitológicos em tudo o que compõe, garantindo assim algum lastro otimista. Afinal de contas, no final do romance de 1916, Stephen Dedalus declara o seu desejo de moldar na própria alma a “incriada consciência” dos irlandeses (OLIVEIRA, 1998, p. 277).

Segundo a autora, James Joyce pensa a Irlanda em termos “míticos e perenes” desde o início de sua criação literária e continua escrevendo sobre ela em *Exiles*, de 1918, *Ulysses*, de 1922, e *Finnegans Wake*, de 1939. (OLIVEIRA, 1998, p. 277).

Ellmann (1982), ao discorrer sobre a escrita joyciana, afirma que: “ao invés de permitir que cada dia fosse empurrado pelo seguinte, caindo então em uma memória imprecisa, ele [Joyce] molda novamente as experiências que lhe moldaram”⁹⁰.

Ao acompanhar o processo de constante problematização da experiência, seja ela testemunhada por Joyce ou apenas imaginada, é certo que as várias alusões que

⁹⁰ ELLMAN, 1982, p.3. Instead of allowing each day, pushed back by the next, to lapse into imprecise memory, he shapes again the experiences which have shaped him. *Tradução para o português feita por mim.*

encontramos em sua obra adicionam ao cerne da nossa leitura, o impacto de eras passadas e contextos históricos. Desta forma, toda a extensão da escrita de Joyce é de inestimável importância para os estudos da memória.

A forja da nacionalidade irlandesa igualmente se revela não só como um tema amplo e comum a toda a sua obra, mas também trabalhado com incansável minúcia pelo escritor. Como Joyce o disse, “*The Dead*” trata-se de um capítulo da história moral da Irlanda (veja nota 22).

Ainda que Joyce tenha escolhido o nome romano de um herói grego para intitular o romance *Ulysses* que, como bem nos é lembrado por Schwarz (1994), denota certa impaciência do escritor com a Irlanda nacionalista voltada somente para os seus antigos mitos e heróis⁹¹; ou que nas histórias de *Dubliners*, ao retratar a classe média burguesa, ele estivesse desafiando a Irlanda de Yeats, como afirma Eagleton (veja nota 32), a amplitude de sua obra como objeto de estudo da nacionalidade irlandesa não é afetada. Ela é, na verdade, incomensurável, e torna possível, por exemplo, que uma pesquisa sobre James Joyce desenvolvida em um país da América Latina, tenha precisamente como objeto de estudo a caracterização “do que significa ser irlandês”.

No último dos contos de *Dubliners* a forja da identidade nacional irlandesa aparece trabalhada detalhadamente na agenda burguesa de “*The Dead*”, na preocupação joyciana com o gênero, no diálogo sigiloso com a produção nacionalista contemporânea de Joyce, nos vários símbolos irlandeses presentes no conto, tais como a musicalidade, a forte religiosidade, a bebida, a ambígua hospitalidade e também na constante presença de um Oeste primitivo que não pode ser subtraído, nem abraçado como componente da nacionalidade híbrida de Gabriel (e de Joyce).

O trabalho desenvolvido nesta pesquisa é um exemplo da riqueza desta caracterização da identidade nacional irlandesa que habitava a mente de Joyce e dos personagens por ele criados. “*The Dead*” pode ser comparado a um estudo anatômico da relação dos personagens joycianos com a Dublin, “centro da paralisia” (veja nota 22). No entanto, o final do conto nos deixa uma mensagem otimista que é o despertar da autoconsciência em Gabriel, mecanismo imprescindível para que o protagonista se liberte destas forças esmagadoras que, até então, conduziam a sua existência e quem

⁹¹ SCHWARZ, 1994, p. 6. Joyce disagreed with the idea that Ireland should or could be a Celtic nation with its own language and that Ireland should focus only on its myths and heroes while ignoring the European cultural tradition. The very title *Ulysses*—the Roman name of the hero of the Greek epic poem *Odyssey*—announces this position.

sabe até, ele, Gabriel, seja capaz de como a neve, unificar, em sua alma, as múltiplas Irlandas que compõem “a não criada consciência de sua raça”.

A forja da identidade nacional irlandesa no conto e em toda a extensão da escrita joyciana sinaliza um desejo de negociar a relação com o seu país natal. Esta “negociação” pode ser considerada um efeito da nacionalidade construída no lugar-fronteiriço, ou pode ser vista, como sugere Hall, como uma condição arquetípica da modernidade tardia, neste contexto, o pós-colonial prepararia o indivíduo para viver uma relação “pós-moderna” com a identidade (HALL, 2013, 461). O autor discorre sobre sua relação com a Inglaterra da seguinte forma:

Tendo sido preparado pela educação colonial, eu conhecia a Inglaterra de dentro. Mas não sou nem nunca serei um inglês. Conheço intimamente os dois lugares, mas não pertenço completamente a nenhum deles. E esta é exatamente a experiência diaspórica, longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma “chegada” sempre adiada (HALL, 2013, p. 460).

Aceitar a identidade nacional como uma construção – ou deveras, algo “forjado”, com lícitas artificialidades e narrativas – pode ser o primeiro passo para solucionar o conflito inevitável gerado pelo desalinhamento das múltiplas identidades que possuímos. Havendo um “pertencer” e “não-pertencer” nas nacionalidades tanto de Joyce quanto de Huston, o segundo deles, ao ser constitucionalmente declarado *irlandês*, ainda que tenha nascido em Nevada, parece ter alcançado uma solução para esta querela identitária.

Ele enxerga justamente no “primitivismo do Oeste”, o lar, o território selvagem e paradoxalmente acolhedor onde se pode viver a experiência de uma vida plena. O hibridismo e a divisão que marcam o cerne da nacionalidade irlandesa são expressos pelo diretor de forma muito diferente da que encontramos no texto-fonte do longa-metragem.

A hospitalidade, que é ironizada no conto, é utilizada na película como uma ferramenta de rememoração, através do relacionamento social, de como os personagens da história abraçam facilmente suas contradições. A cordialidade presente no baile das senhoras Morkan se torna uma metáfora para um país que gerencia grandes diferenças e separatismo em uma mesma nação, e que deve por consequência ser hospitaleiro.

A ideia de uma Irlanda integrada e valente, que sobreviveu à Grande Fome e que acolhe “na mesma mesa de jantar” burgueses e ultra-nacionalistas, que canta *Jolly Gay Fellows* e lê poemas traduzidos do gaélico, caracteriza a forja da identidade nacional no filme de Huston.

Neste novo contexto, Gretta se torna um símbolo muito mais abrangente do que o rejeitado Oeste, ganhando vida, presença e importância através da atuação de Angelica Huston. Ao fortalecer a esposa de Gabriel e remover a surpresa de sua importância para o enredo e ainda enfatizar a impetuosidade de Furey como o ideal ao qual Conroy deve seguir, Huston marca o preponderante tom elogioso ao Oeste irlandês. Em uma relação pai-e-filha, a Angelica, cosmopolita, que enxergava o pai como americano e que observava sem compartilhar o amor pelo Oeste irlandês, encarna o símbolo desta Irlanda “antagônica”.

Já Huston, ao jamais abandonar o seu amor pelo cinema, mesmo em face de um considerável declínio de sua saúde, incorpora o ímpeto de Furey, acrescido de toda a experiência de um velho homem – e até por isso, mais louvável – levando até as últimas consequências o morrer destemidamente “no apogeu glorioso de uma paixão” (ver nota 56).

Difícil seria precisar qual a maior paixão de Huston. Tracy e Flynn relatam que na ocasião de sua morte, aos oitenta e um anos, “os obituários focavam tanto o homem quanto seus filmes” (*the obituaries focused as much on the man as on his films*) (TRACY, FLYNN, 2010, p.1). Nas palavras dos autores:

Sua existência estilo Hemingway oferecia um material vasto e recheado para os jornalistas: ele havia sido um famoso boxeador, fora treinado como pintor e recebeu uma nomeação na cavalaria mexicana. Casou-se cinco vezes, desfrutou de inúmeros romances proibidos, criou quatro filhos e adotou um quinto⁹².

Porém, através desta pesquisa podemos afirmar assertivamente que a Irlanda é uma das paixões do diretor, uma vez que esta apreciação está explicitada na forja da identidade nacional no *The Dead* de Huston, “a carta de amor” deixada por ele para este país e o seu povo.

⁹² TRACY e FLYNN, 2010, p.1. His Hemingway-esque existence offered plenty colourful material for journalists: he had been a noted boxer, trained as a painter and received a commission in the Mexican cavalry. He had married five times, enjoyed numerous liaisons, raised four children and adopted a fifth. Tradução para o português feita por mim.

Após estas considerações, gostaria de elencar algumas das múltiplas novas direções para estudos futuros que se apontaram ao longo desta pesquisa. Por exemplo: há um intenso diálogo do conto “*The Dead*” com as outras obras de Joyce, por mais que *Dubliners* seja colocado à parte de outros textos do autor. Seria interessante aprofundar a investigação da representatividade da coletânea de quinze contos, em especial a do último deles, para a teoria estética que começa ser desenvolvida por Joyce em *A Portrait of the Artist as a Young Man* e que desencadearia em um romance tão inovador quanto *Finnegans Wake*. A questão é discutida por Schwarz (1987), enfocando *Portrait* e *Ulysses*. No entanto, “*The Dead*” é igualmente interessante para este estudo, pois se divorcia das demais histórias de *Dubliners* tanto em seu desfecho quanto em sua linguagem.

Joyce já estava trabalhando nos rascunhos de *Stephen Hero* (que precede o *Portrait*) quando incluiu o conto “*The Dead*” na coletânea *Dubliners* quatro anos mais tarde (OLIVEIRA, 1998). O novo conceito de epifania que aparece descrito em *Stephen Hero*, ambicionado e sistematicamente registrado pelo personagem de *Portrait*, parece permear muito mais vigorosamente o texto de “*The Dead*” se comparado aos outros contos da mesma coletânea em que ele foi publicado. Estaria Joyce com o “*The Dead*” preparando o leitor para a recepção do romance que viria oito anos depois?

O conto se provou um objeto inesgotável para o estudo da forja da identidade nacional e permitiu igualmente esboçar sua relação implícita com a literatura irlandesa nacionalista contemporânea à Joyce. É possível que se encontrem outras conexões entre as mesmas vertentes literárias nacionalistas e as outras obras de Joyce, em especial por saber-se como característica joyciana o intenso diálogo entre seus livros.

Em relação ao filme de Huston, seria interessante desenvolver um estudo comparativo com um importante longa-metragem que o precede na criação de uma identidade irlandesa no cinema: o *The Quiet Man*, a adaptação do conto de Maurice Walsh, dirigida por John Ford em 1952. Gillespie (2010) já havia sugerido a importância deste primeiro filme para o trabalho final de John Huston, com a adição desta pesquisa é possível expandir ainda mais os estudos das implicações da adaptação de Ford para a temática irlandesa de *The Dead*.

Outro possível estudo a ser realizado no campo de adaptação fílmica seria analisar, também sob a ótica da forja da identidade nacional irlandesa, a relação da identidade nacional e as diferenças de gênero, a caracterização da mulher irlandesa da classe trabalhadora, em textos como *Felicia's Journey* de William Trevor, publicado em

1994 e sua adaptação fílmica de 1999, feita por Atom Egoyan, ou o livro de memórias *Angela's Ashes* de 1996 do irlandês Frank McCort e a adaptação de 1999, feita pelo estadunidense Alan Parker.

REFERÊNCIAS

ANDERSON Benedict. **Comunidades Imaginadas**: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo Denise Bottman trad. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANGELA'S ASHES. Direção: Alan Parker. Roteiro: Laura Jones e Alan Parker. Produtora: Scott Rudin Productions, David Brown Productions, Dirty Hands Productions. Produção: David Brown, Scott Rudin. Estados Unidos, Irlanda 1999. 1 DVD (145 minutos), colorido.

APOCALYPSE NOW. Direção: Francis Ford Copolla. Produtora: Zoetrope Produção: Francis Ford Copolla. Estados Unidos: 1979 (153 minutos) 1 DVD. Colorido.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação**. Formas e transformação da memória cultural. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Aleida. **Texts, Traces, Trash**: the Changing Media of Cultural Memory in Representations, nº 56, Special Issue: The New Erudition, California: University of California Press, p.p. 123-134, 1996. Disponível em www.jstor.org/stable/2928711 em agosto de 2014.

ASSMANN, Jan. **Religion and Cultural Memory**: Ten Studies. LIVINGSTONE, Rodney (trad.), California: Stanford University Press, 2006.

ATTRIDGE, D. **The Cambridge Companion to James Joyce**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

BACHMANN, Gideon. HUSTON, John. **How I Make Films: An Interview with John Huston**. Film Quarterly. Vo. 19. Nº 1. University of California Press, p.p. 3-13, 1965. Disponível em www.jstor.org/stable/1210818 em fevereiro de 2015.

BACKUS, Margot G. **Sexual Figures of National Identity in "The Dead."** em GILLERSPIE Michael P. (ed) James Joyce and the fabrication of an Irish identity. European Joyce's Studies , s.l: Editions Rodopi, p.p. 111-131, 2001.

BENVENIESTE, Emile. **Indo-European Language and Society**. Palmer, Elizabeth. (trad.) London: Faber and Faber, 1973.

BERGSON, Henri, **Matter and Memory**, Nancy M. Paul and W. Scott Palmer (trad.), Zone Books, New York, 1988.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. MIRIAM, Ávila; REIS, Eliana L; GONÇALVES, Gláucia R. (trad.) Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BORGES, Jorge Luis. GUERRERO, Margarita. **O livro dos seres imaginários**. LIMA, Carmen Vera Cirne (trad.) Rio de Janeiro: Globo, 1985.

BOWEN, Zack. **Musical allusions in the work of James Joyce**: early poetry through Ulysses. Albany: State University of New York Press, 1974.

BURNS, Thomas Laborie. **O Cinema Anti-Guerra**. Aletria, Belo Horizonte, v. 8, p. 133-143, 2001.

CANBY, Vincent. **"The Dead" by Huston**. New York Times. New York: 1987.

CHENG, Vincent J. **"Terrible Queer Creatures"**: Joyce, Cosmopolitanism, and the Inauthentic Irishman. em GILLERSPIE Michael P. (ed) James Joyce and the fabrication of an Irish identity. European Joyce's Studies , s.l: Editions Rodopi, p.p. 11-38, 2001

CODELL, Julie F. **The Ideological Adventure of The Man Who Would Be King**. TRACY Tony; FLYNN Roddy. John Huston: essays on a restless director. North Carolina: McFarland & Company, p.p.33-46, 2010.

CONRAD, Joseph. **Heart Of Darkness: O Coração das Trevas**. JUNQUEIRA, Regina Régis. (trad.) Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. 2ª edição. Lisboa/Oeiras: Celta Editora, 1999.

CORNELIUS, Weygandt. **The Irish Literary Revival**. The Sewance Review, vol. 12, nº 4, The Johns Hopkins University Press, p.p. 420-431, 1904. Disponível em www.jstor.org/stable/27530648 em fevereiro de 2015.

EAGLETON, Terry. **The English Novel: An Introduction**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

ELLMANN, Richard. **James Joyce**. Rev. ed. New York: Oxford UP, 1982.

FELICIA'S JOURNEY. Direção: Atom Egoyam. Roteiro: Atom Egoyam. Produtora: Alliance Atlantis Communications, Icon Entertainment International, Marquis Films Ltd., Movie Network, The (TMN), Screenventures XLIII. Produção: Bruce Davey Canadá, Inglaterra 1999. 1 DVD (116 minutos), colorido.

FLANAGAN, Thomas. **Yeats, Joyce and the Matter of Ireland**. The University of Chicago Press, Critical Inquiry, vol. 2, nº 1, p.p. 43-67, 1975 disponível em www.jstor.org/stable/1342800 em agosto de 2014.

FRIEDRICH, Gerhard. **The Perspective of Joyce's Dubliners**. College English, Vol. 26, nº 6, National Council of Teachers of English, p.p. 421-426, 1965. Disponível em www.jstor.org/stable/373448 em agosto de 2014.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009.

GAUDREAU, Andre; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UNB, 2009.

GIBBONS, Luke. **“The Cracked Looking Glass” Of Cinema: James Joyce, John Huston, and The Memory of The Dead.** The Yale Journal of Criticism, Volume 15, Number 1, Yale; The Johns Hopkins University Press, p.p. 127-148, 2002. Disponível em muse.jhu.edu/journals/yale/summary/v015/15.1gibbons02.html em maio de 2011.

GILLESPIE, Michael Patrick. (European Joyce’s Studies) **James Joyce and the fabrication of an Irish identity.** s.l: Editions Rodopi, 2001.

GILLESPIE, Michael Patrick. **The Irish Accent Of The Dead** em TRACY Tony; FLYNN Roddy. John Huston: essays on a restless director. North Carolina: McFarland & Company, p.p.147-149, 2010.

GREGORY, Lady I. A. **Gods Fighting Men.** Project Gutenberg Ebook, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** São Paulo: Centauro Editora, 2006.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1992.

HALL, Stuart. **Da Diáspora : identidades e mediações culturais** SOVIK, Liv (org); RESENDE, Adelaine L. G.(trad) ...(et al.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HIRSCH, Edward. **The Imaginary Irish Peasant.** PMLA, vol. 106, no. 5. Modern Language Association, p.p, 1116-1133, 1991. Disponível em www.jstor.org/stable/42684 em agosto de 2014.

HEART OF DARKNESS. Direção: Nicolas Roeg Produtora: Turner Pictures Produção: Chris Rose Estados Unidos: 1993. 1 DVD (100 minutos). Colorido.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** CECHINEL, André. (trad.) Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

JOHN HUSTON THE IRISHMAN. Leiriú le ADARE Brian Reddin Director / Producer (le Traolach Ó Buachalla), Tráchtair Breandán Ó Dúill, 1996. 1DVD (57 minutos). Colorido.

JOYCE, James. **A Portrait of the Artist as a Young Man.** New York: Dover Publications, Inc; 1994.

JOYCE, James. **Daniel Dafoe.** Buffalo Studies. Published by State university of New York at Buffalo , 1964.

JOYCE, James. **Dublinenses.** BRAGA, Guilherme da Silva.(trad.) Porto Alegre: L&PM Pocket; 2012.

JOYCE, James. **Dubliners.** New York: Dover Publications, Inc; 1991.

JOYCE, James. **Letters**, GILBERT, Stuart.(ed.) New York: The Viking Press, 1957 em GIBBONS, Luke. —The Cracked Looking Glass| Of Cinema: James Joyce, John Huston, and The Memory of The Dead, The Yale Journal of Criticism, Volume 15, Number 1, Yale; The Johns Hopkins University Press, 2002, p.p. 127-148.

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Vieira, José Geraldo (trad.); Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

JOYCE, James. **Stephen Hero**. SPENCER,T; SLOCUM, J; CAHOON H.(ed.) New York: New Directions, 1963.

JOYCE, James. **The Dead**. SCHWARZ Daniel R. (ed.) Boston: Bedford Books of St. Martin's Press, 1994, p.p. 21-59.

JOYCE, James. **Ulysses**. New York: Vintage Books, 1990.

KIBERD, Daclan. ‘**A Faker of Peasant Speech**’?. The Review of English Studies, New Series, Vol. 30, nº 117, Oxford University Press, p.p. 59-63, 1979. Disponível em www.jstor.org/stable/514763 em agosto de 2014.

KILL THE IRISHMAN. Direção: Jonathan Hensleig Produtora: Anchor Bay Films Produção: Jonathan Hensleigh; Jeremy Walters. Estados Unidos, 2011. 1 DVD (106 minutos).Colorido.

KRAUTH, Leland. **Mark Twain & Company: Six Literary Relations**. University of Georgia Press, 2003.

LANIER, S. C. “**It is New-Strung and Shan’t be Heard**”: Nationalism and Memory in the Irish Harp Tradition. British Journal of Ethnomusicology, Vol.8, British Forum for Ethnomusicology, p.p. 1-26, 1999. Disponível em www.jstor.org/stable/3060850 em agosto de 2014.

LA NOTTE. Direção: Michelangelo Antonioni. Produtora: United Artistis. Produção: Emanuele Cassuto. Itália, França, 1961. 1 DVD (122 minutos). Preto e branco.

LAWS, Page. **The King Adapter: Huston Famous and Infamous Adaptations of Literary Classics** em TRACY Tony; FLYNN Roddy. John Huston: essays on a restless director. North Carolina: McFarland & Company, p.p.126-135, 2010.

LEVENSON, Michael. **Living History in “The Dead”** em JOYCE, James. The Dead. SCHWARZ Daniel R. (ed.) Boston: Bedford Books of St. Martin's Press, p.p. 163-177, 1994.

LIMA, Geraldo F. **Abbey theater: um dramaturgo encontra o seu caminho**. Sitientibus, Feira de Santana, nº 18, p.p. 143-166, 1998.

LIMA, Geraldo F. **Aran: a descoberta de um dramaturgo**. Sitientibus, Feira de Santana, nº 16, p.p.97-113, 1997.

MAST, Gerald; MARSHALL, Cohen; BRAUDY, Leo. **Film Theory and criticism: introductory readings** Oxford: New York Press, 1994.

MCCORT, Frank. **Angela's Ashes**. New York, NY 10020: Scribner, 1996.

MCGILLIGAN, Patrick. **The Way We Were and White Hunter, Black Heart** Huston in Fiction and Reel Life em TRACY Tony; FLYNN Roddy. John Huston: essays on a restless director. North Carolina: McFarland & Company, p.p. 47-55, 2010.

MELOY, Elizabeth Selby. **Imagining the West of Ireland: Landscape and Memory in the Wake of the Great Famine, 1845-1860**, Rhode Island: Brown University, 2012.

MOSELEY, Virginia. **"Two Sights for Ever a Picture" in Joyce's "The Dead"**. College English, Vol. 26, n° 6. National Council of Teachers of English. p.p. 426-433, 1965. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/373449> em agosto de 2014.

MURPHY, Aidan. **Snowfall in Ireland**. Dublin: Met Éireann, p.p 3-12, 2012.

MURPHY, Michael. **Gabebashing in Joyce country: some Msreadings of James Joyce's The Dead**. In: English Studies 81, p.p. 41-55, 2000.

MUGGLESTONE, Lynda. **Shaw, Subjective Inequality and the Social Meaning of Language in Pygmalion**. The Review of English Studies, New Series. Oxford University Press, p.p. 373-385, 1993. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/517281> em agosto de 2014.

MY FAIR LADY. Direção: George Cukor. Roteiro: Alan Jay Lerner. Produtora: Warner Bros. Estados Unidos: 1964. (170 minutos)

NORRIS, Margot. **Not the Girl She Was at All: Women in "The Dead"** em JOYCE, James. The Dead. SCHWARZ Daniel R. (ed.) Boston: Bedford Books of St. Martin's Press, p.p. 190-205, 1994.

OLIVEIRA, Hilda Gouveia de. **James Joyce e sua obra** em JOYCE, James. Retrato do artista quando jovem. Vieira, José Geraldo (trad.); Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, p.p. 271-285, 1998.

ONKEY, Lauren. **Teaching Joyce's Multiple Identities** em GILLERSPIE Michael P. (ed) James Joyce and the fabrication of an Irish identity. European Joyce's Studies, s.l: Editions Rodopi, p.p. 177-191, 2001.

RABINOWITZ, Peter J. **"A Symbol of Something"**: Interpretive Vertigo in *"The Dead"* em JOYCE, James. The Dead. SCHWARZ Daniel R. (ed.) Boston: Bedford Books of St. Martin's Press, p.p. 137-149, 1994.

RHODES, Gary D. **Huston and the American South: The Night of the Iguana and Wise Blood** em TRACY Tony; FLYNN Roddy. John Huston: essays on a restless director. North Carolina: McFarland & Company, p.p.83-92, 2010.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, S.P.: Editora da Unicamp, 2007.

RIQUELME, John Paul. **For Whom the Snow Taps: Style and Repetition in “The Dead”** em JOYCE, James. *The Dead*. SCHWARZ Daniel R. (ed.) Boston: Bedford Books of St. Martin's Press, p.p. 219- 234, 1994.

ROSS, Bonnie. **“James Joyce’s ‘The Dead’ and Bret Harte’s Gabriel Conroy: The Nature of the Feast”** in *Yale Journal of Criticism*, vol. 15, nº1, p.p. 99-126, 2002.

RUCKMICH, Christian A. **The History and Status of Psychology in the United States**. *The American Journal of Psychology*: University of Illinois Press, p.p. 517-531, 1912. Disponível em www.jstor.org/stable/1413060 em agosto de 2014.

SAINT-AMOUR, Paul K. **“Christmas Yet To Come”: Hospitality, Futurity, the Carol, and “The Dead”**. *Representations*, vol. 98, No. 1. University of California Press, p.p. 93-117, 2007. Disponível em www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2007.98.1.93 em fevereiro de 2015.

SCHWARZ, Daniel R. **Gabriel Conroy's Psyche: Character as Concept** em JOYCE, James. *The Dead*. SCHWARZ Daniel R. (ed.) Boston: Bedford Books of St. Martin's Press, p.p. 102-124, 1994.

SCHWARZ, Daniel R. **Introduction: Biographical and Historical Contexts** em JOYCE, James. *The Dead*. SCHWARZ Daniel R. (ed.) Boston: Bedford Books of St. Martin's Press, p. 3-20, 1994.

SCHWARZ, Daniel R. **Reading Joyce’s Ulysses**. New York: St. Martin’s Press, 1987.

SHAW, Bernard George. **Pigmaleão**. FERNANDES, Millôr. (trad). Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

SINYARD, Neil. **The Discreet Charm of Huston and Buñel** Notes on a Cinematic Odd Couple em TRACY Tony; FLYNN Roddy. *John Huston: essays on a restless director*. North Carolina: McFarland & Company, p.p.73-82, 2010.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação**. KREMER, Marie-Anne e GONÇALVES, Gláucia Renate. (trad). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. **New vocabularies in film semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond**. London and New York: Routledge, 1994.

SYNGE, J. M. **The Playboy of the Western World and Riders to the Sea**. SMITH, Philip. (ed.) New York: Dover, Inc., 1993.

THE DEAD. Direção: John Huston. Roteiro: Tony Huston. Produtora: Vestron Pictures, Zenith. Produção: Wieland Schulz-Keil, Chris Sievernich. Reino Unido, Irlanda, Estados Unidos: 1987. 1 DVD(83 minutos), LP/VHS/NTSC. Colorido.

THE QUIET MAN. Direção: John Ford. Roteiro: Frank S. Nugent. Produtora: Argosy Pictures. Produção: Argosy Pictures. Estados Unidos: 1952. 1 DVD(129 minutos), LP/VHS/NTSC. Preto e branco.

TRACY, Tony; FLYNN Roddy. **John Huston:** essays on a restless director. North Carolina: McFarland & Company, 2010.

TRACY, Tony. **“Let’s Just See If It Matters”** an interview with Angelica Huston em TRACY Tony; FLYNN Roddy. John Huston: essays on a restless director. North Carolina: McFarland & Company, p.p. 9-21, 2010.

TREVOR, William. **Felicia’s Journey.** Harmondsworth: Penguin, 1994.

VELA, Richard. **Huston’s Mexico** em TRACY Tony; FLYNN Roddy. John Huston: essays on a restless director. North Carolina: McFarland & Company, 2010, p.56-72.

WAWRZYCKA, Jolanta W. **Apotheosis, Metaphor, and Death:** John Huston’s The Dead Again. Papers on Joyce 4. Radford University, p. 67-74, 1998.

WHELAN, Kevin. **The Memories of The Dead.** Yale University and The Johns Hopkins University Press, The Yale Journal of Criticism, vol. 15, nº 1, p.p. 59-97, 2002.

WILLIAMS, Tennessee. **The Night of The Iguana** em Tennessee Williams Plays 1957-1980. New York: The Library of America, 2000.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema.** Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento:** Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.